



Los equipamientos culturales como paradigma
en procesos de regeneración urbana.

Modelos de intervención de Oscar Niemeyer

TESIS DOCTORAL

Presentada por
Fernando Falomir Mañá

Dirigida por
Víctor Manuel Mínguez Cornelles
Pablo González Tornel

Junio de 2023



Programa de Doctorado en Historia del Arte
Escuela de Doctorado de la Universitat Jaume I

**Los equipamientos culturales como paradigma
en procesos de regeneración urbana.
Modelos de intervención de Oscar Niemeyer**

Memoria presentada por Fernando Falomir Mañá para
optar al grado de doctor por la Universitat Jaume I

Fernando Falomir Mañá

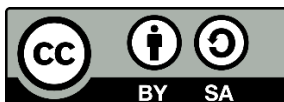
Víctor Manuel Mínguez Cornelles

Pablo González Tornel

Castelló de la Plana, junio de 2023

Financiación recibida para la elaboración de presente tesis doctoral:

*Ayuda con financiación de la **Fundación Balaguer Gonel Hermanos** a tesis doctorales que optan a la mención de doctor internacional, convocatoria 2020.*



*Paraules que ara,
la mar escriu*

Resumen:

Los equipamientos culturales tienen un lugar preeminente en la configuración de nuestras ciudades, en mayor medida a raíz de los crecientes fenómenos de regeneración urbana acaecidos a partir de los años 80 del siglo pasado, al amparo de la globalización de la economía.

Oscar Niemeyer, creador de Brasilia y premio Pritzker de Arquitectura en 1988, tiene en su haber un vasto legado de arquitectura singular, con un gran número de obras declaradas Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. El arquitecto ha realizado una muestra abundante de equipamientos de índole cultural construidos en ciudades de todo el mundo, de los que la presente tesis analiza dos modelos de su última etapa, la menos estudiada por la historiografía. Tanto el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer de Avilés (España) como el Caminho Niemeyer de Niterói (Brasil) comprenden un conjunto de actuaciones icónicas que son características de su manera de hacer arquitectura.

En Avilés, el proyecto es el regalo que recibe la ciudad de manos del arquitecto como respuesta a la concesión del premio Príncipe de Asturias, después de años de oscurantismo por la industrialización de la región en tiempos de dictadura; mientras que, en el caso de la ciudad de Niterói, las obras intentarán paliar la deuda existente de la urbe para con el frente marítimo, un vacío urbano que se prolongó durante años en los que permaneció prácticamente sin uso. En este último caso, se realizaron numerosas versiones del proyecto debido a diferentes planteamientos políticos y de propiedad de los terrenos a lo largo de su ejecución, de manera que algunas de las obras no se llegaron a realizar y otras están todavía inconclusas. Aún con estos impedimentos, se trata de la segunda mayor concentración de obras del arquitecto, solo por detrás de Brasilia, siendo su obra más notable el Museo de Arte Contemporáneo (1991-1996).

Aunque determinados autores acusan al arquitecto de formalismo o lo asocian a procesos de *city-marketing*, estos complejos culturales reivindican su calidad con una arquitectura relevante –en algunos casos simplificada, acorde con la última fase de

creación del autor– fruto de la experiencia en proyectos de esta envergadura; obras sobre las que no se puede atribuir el peso del cambio de una ciudad sin comprender los condicionantes y las expectativas de proyecto. Utilizando una metodología mixta basada tanto en el método histórico-social como en el método dialógico, se profundizará en las relaciones establecidas entre el equipamiento cultural (el texto) y la ciudad (su contexto). El objetivo de esta tesis será establecer «el antes, el durante, y el después» de la construcción de cada equipamiento, tomando especial relevancia el análisis de las lecturas y el uso social de la obra arquitectónica, mediante las entrevistas realizadas a paneles interdisciplinarios de expertos, líderes de opinión y algunos representantes de la sociedad civil

La investigación llevada a cabo permite ampliar el conocimiento acerca de las obras, los fenómenos de cambio urbano y los procesos asociados a la creación de los equipamientos culturales, aplicando mecanismos de varias disciplinas, mediante una lectura en cronotopos que materializará el análisis de estas obras como un diálogo, que establece una interdependencia entre el *chronos* (historia), el *topos* (lugar) y el uso social de la arquitectura. En cada nueva intervención se altera la realidad del medio donde se inserta, realizándose una actualización de este cronotopo, un sedimento que se relata en la presente tesis para habilitar la comprensión de la génesis de una nueva memoria colectiva, la historia de estas ciudades y su propia identidad.

Resumo:

Os equipamentos culturais ocupam um lugar de destaque na configuração das nossas cidades, sobretudo em decorrência dos crescentes fenômenos de regeneração urbana ocorridos desde a década de 1980 sob a globalização da economia.

Oscar Niemeyer, criador de Brasília e vencedor do Prêmio Pritzker de Arquitetura em 1988, tem a seu crédito um vasto legado de arquitetura ímpar, com um grande número de obras declaradas Patrimônio da Humanidade pela UNESCO. O arquiteto fez uma abundante amostra de equipamentos culturais, construídos em cidades do mundo, dos quais esta tese analisa dois modelos de sua última etapa, a menos estudada pela historiografia. Tanto o Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer em Avilés (Espanha) quanto o Caminho Niemeyer em Niterói (Brasil) compõem um conjunto de peças icônicas que são características da sua forma de projetar.

Em Avilés, o projeto é o presente que a cidade recebe das mãos do arquiteto em resposta à atribuição do Prêmio Príncipe das Astúrias, após anos de escuridão devido à industrialização da região em tempos de ditadura, enquanto o caso da cidade de Niterói, as obras tentarão aliviar uma dívida existente da cidade em relação à orla, um vácuo que perdurou por anos em que permaneceu praticamente sem uso. Neste último caso, inúmeras versões do projeto foram realizadas devido a diferentes abordagens políticas e fundiárias ao longo de sua execução, de modo que algumas das obras nunca foram realizadas e outras ainda estão inacabadas. Mesmo com esses impedimentos, é a segunda maior concentração de obras do arquiteto, atrás apenas de Brasília, sendo sua obra mais notável o Museu de Arte Contemporânea (1991-1996).

Embora alguns autores acusem o arquiteto de formalismo ou lhe associem a processos de *city-marketing*, esses conjuntos culturais reivindicam sua qualidade com arquitetura relevante –alguns deles com formas simplificadas, de acordo com a última fase de criação do autor– resultado da experiência em projetos dessa magnitude; obras sobre as quais não pode ser atribuída o peso de mudança em uma cidade, sem a compreensão das condições e expectativas do projeto. Utilizando tanto o método

histórico-social como o método dialógico, serão aprofundadas as relações estabelecidas entre o equipamento cultural (texto) e a cidade (o contexto). O objetivo desta tese será estabelecer o «antes, durante e depois» da construção dos equipamentos, tendo especial relevância a análise das leituras e o uso social da obra arquitetônica, através das entrevistas com especialistas em várias disciplinas, líderes de opinião e alguns representantes da sociedade civil.

A pesquisa realizada permite ampliar o conhecimento sobre as obras, a regeneração urbana e os processos associados à criação desses equipamentos culturais, aplicando mecanismos de várias disciplinas por meio de uma leitura em cronotopos que materializarão a análise dessas obras como um diálogo com a história, que estabelece uma interdependência entre o *cronos* (história), o *topos* (lugar) e o uso social da arquitetura. Cada nova intervenção altera a realidade do ambiente onde está inserida, atualizando este cronotopo, sedimento que é relatado nesta tese para possibilitar a compreensão da gênese de uma nova memória coletiva, a história destas cidades e sua própria identidade.

Abstract:

Cultural facilities have a prominent role in the configuration of our cities, especially as a result of the growing phenomena of urban regeneration that have occurred since the eighties, at the same time of economic globalization process.

Oscar Niemeyer, creator of Brasilia and Pritzker Architecture Prize winner in 1988, has left a vast legacy of unique architecture, with a large number of works declared World Heritage by UNESCO. The architect designed a large number of cultural facilities built in cities around the world. This thesis analyses two models from its last stage, the least studied by historiography. Both the Oscar Niemeyer International Cultural Center in Avilés (Spain) and the Caminho Niemeyer in Niterói (Brazil) comprise a set of iconic places that are characteristic of their way of projecting.

In Avilés, the project is the gift that the city receives from the hands of the architect, in response to the awarding of the Prince of Asturias Award, after years of darkness due to the industrialization of the region in times of dictatorship, while the case of the city of Niterói, the works will try to alleviate an existing debt of the city towards the seafront, an empty space that lasted for years in which it remained practically unused. In the latter case, numerous versions of the project were carried out due to different political approaches and land ownership throughout its execution, so that some of the works were never carried out and others are still unfinished. Even with these impediments, it is the second largest concentration of works by the architect, only behind Brasilia. His masterpiece in Niterói is the Museum of Contemporary Art (1991-1996).

Although certain authors accuse the architect of formalism or associate him with city-marketing processes, these cultural complexes claim their quality with relevant architecture –some of them with simplified forms, in accordance with author’s creation last stage– as a result of experience in projects of this magnitude, works that can’t carry the weight of change in those cities, without understanding the conditions and expectations of the project. Using both the historical-social method and the dialogical method, the relationships established between the cultural equipment (text)

and the city (context) will be deepened. The main thesis objective will be to establish the «before, during, and after» construction of each cultural equipment, taking special relevance the analysis of the readings and the social use of our text, through interviews conducted with leaders, experts from various disciplines and some people in representation of civil society.

The research allows expanding knowledge about the works and processes associated with the creation of these cultural facilities and urban regeneration, establishing and applying mechanisms from various disciplines through a reading in chronotopes that will materialize the analysis of these works as a dialogue with history, which establishes an interdependence between *chronos* (history), *topos* (place) and social use of architecture. Each new intervention altered the reality of the environment where it is inserted, updating his chronotope, a sediment that is described in this thesis to understand the genesis of a new collective memory, the history of these cities and their own identity.

Agradecimientos:

En primer lugar, me gustaría mencionar a mi familia: a mi madre, por su tesón, y muy especialmente a mi padre, fallecido en el transcurso de la redacción de esta tesis doctoral. Su bondad es difícil de relatar en tan pocas palabras.

A mi mujer, Isabel, y mi hija, Inés, que nunca serán suficientemente recompensadas por el gran esfuerzo realizado. Ambas han padecido mis largos días de ausencia.

De entre las personas con vínculo directo en la redacción de la tesis, ha sido fundamental la aportación de mis dos directores, el Dr. Víctor Manuel Mínguez Cornelles y el Dr. Pablo González Tornel, sin los que no hubiera podido finalizar este reto. Teniendo en cuenta el tema tratado, considero que realizaron una valiente apuesta por ampliar horizontes dentro de la propia Universidad Jaime I.

En la Universidad de Oviedo, es oportuno reconocer la aportación del Dr. Vidal de la Madrid Álvarez, por sus certeras indicaciones en la estancia realizada en esta universidad, así como la amabilidad y el trato recibido por la directora del Departamento de Historia del Arte y Musicología, la Dra. Ana María Fernández García.

Mi más alta gratitud a la Dra. María Isabel Alba Dorado, de la Universidad de Málaga, por ayudarme en mi estancia internacional, así como a la Dra. Rosio Fernández Baca Salcedo, de la Universidad Estatal de São Paulo, por su paciencia, su buen hacer en los artículos en que hemos colaborado, y por aceptarme para formar parte del *Grupo Internacional de Pesquisa Arquitetura e Urbanismo Dialógicos* (GIPAUD) de la UNESP.

Quiero también destacar a los entrevistados por su papel de protagonistas en esta tesis, puesto que su conocimiento del medio encaminó el objeto de estudio y amplió de manera notable los puntos de vista y la visión global de estos equipamientos.

Mi especial consideración para el arquitecto Paulo Sergio Niemeyer –hijo de la también arquitecta Ana Elisa Niemeyer– cuya visita a pie por la Praça do Povo y la Reserva Cultural recordando a su bisabuelo fue del todo impagable.

Todas ellas y ellos son mi tesis, añadiendo, para completar tal fin, las páginas que siguen a estas palabras.

[Í N D I C E]

- 25 1. Ideación
- 29 2. Problematización, hipótesis y objetivos
- 35 3. Metodología
- 41 4. Fuentes de información
- 49 5. Estructura y contenidos

- 57 1.1. Arquitectura, ciudad y regeneración urbana
- 57 1.1.1. De la llegada del movimiento moderno al *brazilian style*
- 71 1.1.2. Aproximación a la ciudad actual
- 77 1.1.3. Regeneración urbana y conceptos afines
- 83 1.2. Los equipamientos culturales
- 83 1.2.1. Percepción y estética en el espacio colectivo
- 89 1.2.2. Los inicios del modelo
- 95 1.2.3. Propuestas actuales: arquitectos y marcas globales
- 103 1.3. Oscar Niemeyer
- 103 1.3.1. El contexto
- 115 1.3.2. El arquitecto
- 125 1.3.3. Biografía profesional y fases de creación

145	2.1. Introducción
149	2.2 Presentación de modelos
149	2.2.1. Cronología y consideraciones previas
151	2.2.2. Complejo Pampulha, Belo Horizonte, Brasil (1940-1943)
159	2.2.3. Parque de Ibirapuera, São Paulo, Brasil (1951-2005)
163	2.2.4. Centro Cultural Le Volcan, Le Havre, Francia (1972-1982)
167	2.2.5. Memorial de América Latina, São Paulo, Brasil (1987-1991)
173	2.2.6. Caminho Niemeyer, Niterói, Brasil (1991-2012)
177	2.2.7. Auditorium Oscar Niemeyer, Ravello, Italia (2000-2010)
181	2.2.8. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Brasil (2001)
185	2.2.9. Centro Cultural Oscar Niemeyer, Duque de Caxias, Brasil (2002-2006)
191	2.2.10. Centro Cultural Oscar Niemeyer, Goiânia, Brasil (2003-2006)
195	2.2.11. Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer, Avilés, España (2008-2011)
199	2.3. Evolución y características de su arquitectura de grandes equipamientos
213	2.4. Justificación de la elección
215	2.5. Presentación de casos de estudio
215	2.5.1 Introducción
219	2.5.2. Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer
225	2.5.3. Caminho Niemeyer
239	2.6. Metodología aplicada al trabajo de campo
239	2.6.1 Introducción
241	2.6.2 Metodología de análisis

249	3.1. Introducción
253	3.2. Historia de la ciudad y demografía
253	3.2.1. Orígenes y evolución de Avilés
269	3.2.2. Cambios demográficos
273	3.3. Planeamiento de la ciudad y génesis del proyecto
273	3.3.1. Planeamiento y configuración espacial de Avilés
291	3.3.2. Génesis del equipamiento
299	3.4. Construcción del equipamiento y propuestas de regeneración
299	3.4.1. Construcción y desarrollo del equipamiento cultural
307	3.4.2. Propuestas de regeneración urbana
317	3.5. Estética del equipamiento cultural
317	3.5.1. Introducción al conjunto
319	3.5.2. Las edificaciones
329	3.6. Trabajo de campo
329	3.6.1. Investigación cuantitativa
333	3.6.2. Investigación cualitativa
345	3.6.3. Observación de campo: integración urbana
353	3.7. Conclusiones de caso

363	4.1. Introducción
367	4.2. Historia de la ciudad y demografía
367	4.2.1. Orígenes y evolución de Niterói
379	4.2.2. Cambios demográficos
385	4.3. Planeamiento de la ciudad y génesis del proyecto
385	4.3.1. Planeamiento y configuración espacial de Avilés
409	4.3.2. Génesis del equipamiento
425	4.4. Construcción del equipamiento y propuestas de regeneración
425	4.4.1. Construcción y desarrollo del equipamiento cultural
443	4.4.2. Propuestas de regeneración urbana
459	4.5. Estética del equipamiento cultural
459	4.5.1. Introducción al conjunto
461	4.5.2. Museu de Arte Contemporânea
475	4.5.3. Praça do Povo
481	4.5.4. Praça Juscelino Kubitschek
484	4.5.5. Reserva Cultural
485	4.6. Trabajo de campo
485	4.6.1. Investigación cuantitativa
491	4.6.2. Investigación cualitativa
503	4.6.3. Observación de campo: integración urbana
509	4.7. Conclusiones de caso

515 [CAPÍTULO 5] Análisis de resultados

519 5.1. Características de los modelos objeto de estudio

529 5.2. Análisis comparativo

541 5.3. Validación de hipótesis

545 [CAPÍTULO 6] Conclusiones

549 6.1. Conclusiones

567 6.2. Principales contribuciones

569 6.3. Límites y futura investigación

573 [CAPÍTULO 6] Conclusões

573 6.1. *Conclusões*

591 6.2. *Principais contribuições*

593 6.3. *Límites e futuras pesquisas*

597 BIBLIOGRAFÍA, REFERENCIAS Y ANEXOS

599 1. Bibliografía

619 2. Relación de imágenes

661 3. Anexo de legislación

663 4. Anexo de periódicos

667 5. Anexo de entrevistas



O sentimento de unidade entre americana e o
finer de um novo tempo, o esforço de organização
para enfrentar a opressão dos poderes e construir
um destino maior e mais justo e o comprometimento
sólido de todos nós

Orestes Leão

SECRETARIA
MID OAM 02

Escultura de la Plaza de Sol del Memorial de América Latina

Fuente: Archivo del autor (2015)

[I N T R O D U C C I Ó N]

1. Ideación

Tal y como define la RAE, ideación es la génesis y proceso en la formación de una idea. La idea en este caso entendida en su cuarta acepción del término: «Plan y disposición que se ordena en la fantasía para la formación de una obra».

Cuando era joven había realizado una Beca de Investigación de Hangares del Ejército del Aire, que me había permitido reconocer la fascinación que profesaba por las estructuras de grandes luces. Aquellas edificaciones con aire regular que albergaban aviones me enseñaron la maestría de las construcciones realizadas por el ingeniero español Eduardo Torroja, cuyo Hangar en Cuatro Vientos (1949) me había encandilado.

Estudiando –aún más joven– la asignatura Historia de la Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia, allá

por el año 1999, había encontrado unas fotocopias en blanco y negro de un libro de Leonardo Benevolo –cuando internet en España todavía estaba en ciernes– del Congreso Nacional de Brasil, en Brasilia, una de las obras más representativas de Oscar Niemeyer. La simplicidad de su forma y su potente imagen de futuro, contrapuesta a la complejidad de su ejecución, apreciable a simple vista incluso para un estudiante, me asombró sobremanera, de forma que se convirtió, inmediatamente, en mi obra de arquitectura predilecta. Un cambio de rumbo me llevó, unos años más tarde, a realizar los inicios de lo que sería mi proyecto fin de carrera con Jacob Van Rijs –miembro del estudio holandés MVRDV– en la Universidad Europea de Madrid. La excelencia de su trabajo me convirtió en un firme seguidor de su manera de entender la profesión, y mi PFC se convirtió en una mezcla de herencias que tomé prestadas –de la mejor manera que supe– de los dos arquitectos, oscilando entre el imponente volumen blanco del primero y la carga programática híbrida del segundo.

Después de realizar la Licenciatura en Publicidad y Relaciones Públicas, que me permitió estudiar tanto los procesos comunicativos actuales como la obra del sociólogo Manuel Castells –desconocida para mí hasta entonces–, decidí recrearme en la cornisa cantábrica en unas vacaciones. Corría el año 2013. Mientras realizaba el itinerario de viaje, me percaté que podía incluir el Centro Niemeyer de Avilés (Asturias) en mi ruta, surgiendo de esta manera mi primera aproximación a la obra construida de Niemeyer. Una vez ubicado en el magnífico espacio, me asaltaron las dudas: ¿de qué manera una estructura de tales dimensiones, proyectada por un maestro brasileño de la arquitectura, había llegado hasta aquel lugar? ¿qué concepto tendrán los propios avilesinos de la obra? Como buen fanático de la arquitectura de autor –aunque no de cualquier autor– esta pregunta no encontró una respuesta inmediata que pudiera saciar mi curiosidad.

En este proceso de ideación –es decir, en mi propia fantasía– me dispuse a realizar una excedencia de tres meses en el año 2014 de mi trabajo en la administración como arquitecto, con la decisión de viajar a Sudamérica. Metí en la mochila varios sueños, convencido de que viajar en solitario es la mejor manera de conocer y conocerse, y me lancé a la aventura.

En mi paso por Brasil organicé, como ya no habrá duda, tantas visitas a obras de Oscar Niemeyer como fue posible. Siendo reciente su fallecimiento y sin saber –en ese momento– ni una palabra de portugués, conocí el Caminho Niemeyer y el Museo de Arte Contemporáneo en Niterói, el Memorial de América Latina, el Parque de Ibirapuera y el edificio Copan en São Paulo, la sede del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro y el Museo Oscar Niemeyer de Curitiba. Esta primera aproximación a las construcciones del maestro brasileño me dejó con una sensación de asombro y perplejidad, habida cuenta del gran desafío que supuso su construcción, que sació mi curiosidad a medias.

Desde la finalización del viaje, en mi cabeza barruntaba la posibilidad de realizar una tesis doctoral sobre los equipamientos culturales que había realizado Oscar Niemeyer, sorprendido por su estética y la extensa obra construida, posibilidad que se materializó en la Universidad Jaime I después de largas conversaciones con Víctor Mínguez Cornelles y Pablo González Tornel, que ciertamente me animaron a realizar este sueño. Corría el año 2015.

A partir de entonces, el tiempo dedicado a la elaboración de la presente tesis doctoral en la Universidad Jaume I han dado como resultado una formación intelectual completa: estudiando un idioma, el portugués, desconocido hasta entonces y que me hizo sentirme abrigado y arraigado en el desarrollo de la misma; comprendiendo la arquitectura desde los más diversos puntos de vista, esos que la práctica profesional en su inmediatez, opaca; realizando lecturas históricas y clásicas, e interesándome, a su vez, por nuevos postulados vanguardistas en mi área y otras áreas de conocimiento; absorbiendo los fenómenos de globalización y los procesos actuales de regeneración urbana; conociendo las formas de analizar los objetos construidos que me llevaron de manera natural a métodos como la dialogía; estableciendo relaciones fructíferas con otras universidades, tanto nacionales como internacionales, como la Universidad de Oviedo (UNIOVI), la Universidad Estatal de São Paulo (UNESP) o la Universidad Federal Fluminense (UFF).

Durante este largo recorrido he comprendido, por encima de todo, la profunda reflexión que abarca el conocimiento de los procesos edificatorios desde las

perspectivas histórica, técnica y social, y cuánto participa el antes, el durante, y el después de la construcción en estos complejos procesos. Una reflexión que es la principal aportación al conocimiento que conjuntamente adquiero y muestro con la presentación de esta tesis, establecida ahora como esencial en mi formación, y que puede ser, de manera objetiva, el fin último que perseguía con la realización del doctorado: una lectura distinta de la obra de Niemeyer, que solo imaginaba y que ahora se convierte en realidad.

2. Problematización, hipótesis y objetivos

La presente tesis tiene como aportación principal la óptima comprensión de los procesos históricos de asentamiento de grandes equipamientos culturales, tomando para ello como ejemplo dos conjuntos paradigmáticos del arquitecto Oscar Niemeyer. También servirá para consolidar la teoría arquitectónica y artística que tiene como meta analizar estos equipamientos como objetos inertes, enraizados en su entorno inmediato, y que ha sido renuente a la apreciación de su arquitectura en determinados conjuntos culturales de su autoría, por tacharlos de formalistas.

En la trayectoria de Oscar Niemeyer se pueden discernir varias épocas de actividad debido a su longevidad y portentosa capacidad de creación. La tesis se sitúa en la última etapa, que se inicia con el proyecto del Memorial de América Latina (1987-1991), momento en que el arquitecto realiza varios encargos allende las fronteras de su país natal, propiciados por el reconocimiento internacional a su figura. El creador brasileño fue uno de los primeros arquitectos que logró exportar su marca como sinónimo de calidad, que fue utilizada como símbolo de diseño y proyección de futuro de las ciudades donde se insertan sus obras, conceptos que, por otra parte, tienen una alta demanda en la ciudad global.

El objeto de estudio de la presente tesis abarca inicialmente los pormenores de la evolución de la arquitectura del autor, para establecer el marco de estudio, cuya principal aportación es el conocimiento de dos ciudades con modelos de equipamientos característicos de su última etapa de creación, analizadas en tres fases cronológicas: antes, durante y después de su construcción.

Estas actuaciones urbanas se realizan en un contexto mundial que se encontraba en constante cambio, en un complejo proceso que se había iniciado en la década de los 70, cuando se produjeron una serie de acontecimientos que pusieron en entredicho el modelo de estado del bienestar¹, en gran medida debido a bruscas

¹ Concepto establecido en 1949 por T.H. Marshall en su ensayo *Citizenship and Social Class*.

oscilaciones en los precios del petróleo y cambios en su comercialización, acaecidos durante sendos períodos conocidos como la primera y la segunda crisis del petróleo, en 1973 y 1979 respectivamente. En la siguiente década este modelo mostraba signos de agotamiento evidentes, y las nuevas generaciones de políticos y tecnócratas comenzaron a revisar sus estándares económicos, intensificando estas acciones a partir de 1989, debido a la desaparición de la alternativa comunista que supuso la caída del muro de Berlín, momento en el que se produce una ampliación de los postulados defendidos por el liberalismo, apostando por los flujos internacionales de capital y una fuerte expansión geográfica. La situación es coincidente en el tiempo con un catalizador que mejoró su permeabilidad en la sociedad: la optimización de las comunicaciones y el auge paulatino de la informática. La conjunción de estos factores geopolíticos, tecnológicos y sociales permitió el comienzo de la globalización tal y como hoy la conocemos, que será definitiva para la formalización de nuevos procesos en las urbes a lo largo de todo el planeta.

El cambio en la concepción de la ciudad fue al unísono con los nuevos postulados del capitalismo, dando origen a nuevas líneas de actuación, tanto a nivel global (internacionalización de la arquitectura y aparición del arquitecto estrella) como a nivel local (recuperación de centros históricos y apreciación de la cualidad arquitectónica en ámbitos ajenos a su naturaleza creativa, como el patrimonio industrial).

La huella de este cambio de paradigma sobre el urbanismo de las ciudades fue de primer orden: las nuevas tecnologías y el despliegue de redes de telecomunicaciones permitirán, a partir de este momento, la deslocalización del trabajo, y las ciudades secundarias, alejadas tradicionalmente de los circuitos de inversión internacional, comenzarán a ser parte de este nuevo capitalismo global, compitiendo por atraer empresas transnacionales. En aras de mejorar la permeabilidad de sus propuestas, construirán aeropuertos, plataformas logísticas,

Referencia en idioma español:

Marshall, Thomas Humphrey, and Thomas Burton Bottomore. 1998. *Ciudadanía y Clase Social*. Madrid: Alianza. [1ª Edición 1992]

parques empresariales y auditorios, entre otros grandes equipamientos. Esta política de infraestructuras estará ligada a la organización de grandes eventos, algunos con tradición anterior y otros creados ex profeso. Así, las exposiciones internacionales, las ferias tecnológicas, los macro eventos y los festivales serán utilizados frecuentemente para darse a conocer en este nuevo orden global que estaba en ciernes, para captar nuevas inversiones y crecer. Los gobernantes convertirán estos procesos en la única manera de sobrevivir y tener notoriedad en el nuevo escenario global.

Uno de los ámbitos donde esta globalización se hizo patente fue en el campo de los equipamientos culturales y los museos, como transmisores de conocimiento y escaparate de las nuevas tendencias. Como explica la socióloga Sassen (1998), desde principios de los ochenta se amplía el papel de un tipo particular de ciudad en la economía mundial, debido al impacto derivado del incremento de la globalización de las comunicaciones y la actividad económica, y la demanda creciente de servicios y equipamientos.

Los centros culturales se utilizarán a partir de entonces para la revitalización de zonas deprimidas (MACBA, Guggenheim Bilbao), para la creación de nuevas zonas de expansión (Fórum de las Culturas de Barcelona) o para la reconversión de antiguas industrias (SESC Pompéia, Zollverein). Asimismo, la imposición de un nuevo concepto de segmentación y tematización de la cultura dará lugar a museos y equipamientos culturales que albergarán colecciones privadas de pintura inéditas para el público, partes de la historia local o regional, exaltación de personalidades arraigadas en su sociedad o especialidades concretas de la ciencia y la técnica. Estas nuevas construcciones no se podrán ejecutar sin arquitectos de prestigio y renombre –que adaptados al nuevo orden global–, optaban por trasladar su particular visión del oficio para la concepción de grandes obras, en su mayoría deslocalizadas.

A lo largo de su extensa carrera, Oscar Niemeyer realiza una serie de equipamientos que tienen un lugar preeminente en el legado cultural brasileño siendo parte, además, de la memoria arquitectónica del movimiento moderno. Estas obras, enclavadas en su mayor parte en Brasil pero con una amplia vertiente internacional, se proyectaron durante los siglos XX y XXI.

En el contexto temporal estudiado en la presente tesis, Oscar Niemeyer ya era mundialmente conocido por la construcción de Brasilia –iniciada en 1956 y proclamada en 1960 nueva capital de Brasil– suponiendo un reto mayúsculo para el conjunto del país. Su construcción y el traslado de sus órganos de poder a la nueva capital fue una oportunidad que tanto Brasil como Niemeyer –apoyado en Lúcio Costa– no desaprovecharon. Las edificaciones y su planificación se convirtieron inmediatamente –pese a determinadas críticas a su urbanismo, en su mayoría heredados de la segmentación espacial propia del movimiento moderno– en un icono para las posteriores generaciones de arquitectos.

A la vuelta al país carioca después de su exilio personal en París, cuando la dictadura estaba finalizando y se había promulgado una ley de amnistía, el arquitecto contaba con 74 años. Este momento coincide –como hemos indicado al inicio– con su última época de creación, desde 1982 a 2012, con una ferviente actividad creativa y con numerosos programas de índole cultural, cuyas obras más representativas son el Memorial de América Latina en São Paulo (1987-1991) y el MAC de Niterói (1996), siendo esta última estudiada de manera pormenorizada en esta disertación. Como describe Giroto (2019, 102) «el caso de Niemeyer confirma la tendencia según la cual cuanto mayor es el reconocimiento alcanzado, mayor es el número de encargos de obras icónicas que el arquitecto recibe».

A estos proyectos se añadieron una serie de logros personales y condecoraciones que culminaron en el Premio Pritzker en su edición de 1988, lo que propició un segundo impulso en su carrera, que le permitió tener encargos de todo el mundo. Esta vorágine creativa se concretó en cerca de cincuenta proyectos solo en la tipología de equipamientos culturales, museos, teatros y afines, de los cuales veinte fueron proyectados llegado ya el siglo XXI. De esta época extraeremos los dos modelos objeto de estudio: el Caminho Niemeyer de Niterói (Brasil) y el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer de Avilés (España). Ambos son destacados representantes de la tendencia globalizadora y abstracta que había establecido el arquitecto en su última etapa de creación.

En la presente disertación se han estudiado los dos equipamientos a través de un enfoque hermenéutico e interpretativo del fenómeno arquitectónico, donde las partes del edificio (texto) no pueden entenderse aisladas de un todo heterogéneo, la ciudad (contexto). El objetivo es conocer las transformaciones y los procesos de regeneración en estas ciudades en el entorno de los equipamientos y si existen relaciones con otros cambios de orden demográfico, social y cultural que se han producido. Se ha logrado analizar de manera pormenorizada la historia del contexto construido y de los condicionantes para que los grandes equipamientos culturales terminaran por materializarse en su emplazamiento. Se ha establecido la génesis del equipamiento, mostrando la complejidad de estos procesos, para que obras de tal envergadura hayan podido ser ejecutadas. Del mismo modo y con ayuda del trabajo de campo hemos podido discernir si la forma y las relaciones con el entorno construido se producen de manera adecuada y si estos equipamientos afectan positivamente a los ciudadanos y las ciudades donde se insertan, para finalmente esclarecer el impacto físico, social y simbólico ocasionado por la construcción de los equipamientos culturales objeto de estudio, una manera de conocer las relaciones que se establecen entre la obra arquitectónica y la propia ciudad.

En este marco, se ha estudiado si existe relación de diálogo de la arquitectura de estos dos equipamientos culturales con las ciudades donde se ubican, o si este diálogo, por el contrario, es negado. La lectura en cronotopos de los modelos materializa el análisis de la obra arquitectónica como un diálogo con la historia, que establece una interdependencia entre el *cronos* (historia), el *topos* (geografía) y el uso social de la arquitectura.

La investigación de doctorado desarrollada en la presente tesis, que ha contado con la ayuda de la Fundación Balaguer-Gonel para realizar la estancia internacional, ha analizado los dos modelos de equipamientos que proyectó Oscar Niemeyer en Avilés y Niterói. Estos son un punto de partida suficientemente homogéneo, debido a algunas características comunes en términos de forma, programa y función, sobre el que realizar un estudio pormenorizado, con el objetivo de poner en valor las características que tienen los conjuntos arquitectónicos de contenido social y cultural.

El análisis realizado servirá para confirmar o refutar la hipótesis que incide en la relación del establecimiento de dichos modelos de intervención arquitectónica y creación de equipamientos, con la generación de puntos de inflexión en el desarrollo de la ciudad, así como la consecución de nuevos procesos de regeneración urbana, mejorando a su vez aspectos como la percepción ciudadana y la dinamización cultural, como parte de un conjunto planificado de políticas y actuaciones concretas, comprendiendo el impacto de los equipamientos en la propia ciudad y la ciudadanía.

3. Metodología

Las ciudades y sus procesos de crecimiento se han convertido en una realidad inabarcable desde un solo punto de vista: su complejidad y las numerosas variables a analizar impiden las lecturas lineales, siendo por tanto necesario desprendernos de sesgos profesionales para llegar a conseguir la comprensión de los fenómenos globales que les atañen. Los diferentes –aunque complementarios– conceptos de ciudad son sitiados y habitados por antropólogos, filósofos, historiadores, historiadores del arte, arquitectos, urbanistas, políticos, sociólogos y geógrafos, entre otras disciplinas de conocimiento. Debido a esto, la metodología que sustenta este trabajo se inspira en disciplinas y métodos dispares, ocupándose de la interpretación de las ciudades a través del estudio de equipamientos culturales como los construidos por Oscar Niemeyer, en dos emplazamientos específicos, Avilés (España) y Niterói (Brasil). Este enfoque transversal del conocimiento es la base para el entendimiento del lugar y los procesos sociales, históricos, urbanísticos y arquitectónicos que en él se llevan a cabo.

En este escenario, es necesario citar aportaciones de algunos de los grupos de trabajo que están realizando labores en favor del conocimiento de nuestras ciudades y su arquitectura, con especial énfasis en la regeneración urbana y la conectividad, tanto en ciudades como en áreas metropolitanas. Las investigaciones sobre estos aspectos, en gran medida en equipos multidisciplinares, son cada vez mayores. Podemos realzar la aportación de Josep Muntañola en su revista *Arquitectonics: Mind, Land, Society* de la Universidad Politécnica de Cataluña², poniendo en valor las obras de arquitectura en su contexto a través del método dialógico. Desde Asturias, son intensos los esfuerzos que el Programa de Doctorado *Las ciudades del Arco Atlántico, patrimonio cultural y desarrollo urbano* de la facultad de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de

² Se ha publicado junto a la Dra. Rosío Fernández Baca Salcedo en *Arquitectonics*, bajo el título: Falomir-Mañá, Fernando, and Rosío Fernández-Baca. 2019. "Construcción de Identidad y Regeneración Urbana: Dialogía y Dimensión Cronotópica Del Centro Niemeyer En Avilés." In *8th International Conference Arquitectonics: Mind, Land and Society*, 54–72. Barcelona: Grupo Giras.

Oviedo³ realiza en este emplazamiento específico, para el conocimiento y divulgación de las obras. Cabe reseñar otras líneas de investigación nacional, como la que lleva a cabo el *Polis Research Centre* de la Universidad de Barcelona, dirigido por Antoni Remesar, en ámbitos como el análisis de espacios urbanos a través de conceptos como los espacios ancla y la conectividad, que han sido de gran ayuda en la realización de esta tesis. Los procesos analizados por Ana Júlia Marques de Oliveira Pinto y Antonio Remesar en relación con los espacios públicos han sido ampliados para el análisis de equipamientos culturales por otros autores como Eduardo Gutiérrez Juárez, abordando un concepto significativo como es la cohesión urbana, entendida esta como una escala intermedia entre el planeamiento territorial y el proyecto de concreto insertado en la ciudad. Esta metodología entiende la estructura urbana como un conjunto de elementos, funciones y relaciones entre ellos: no solo se habla de lo que implica la infraestructura de una ciudad, sino de los fenómenos de la experiencia urbana asociados a factores sociales y económicos, y cómo la relación entre estos factores puede promover la cohesión o provocar segregación.

En el ámbito internacional, podemos destacar las aportaciones del *Grupo Internacional de Pesquisa Arquitetura e Urbanismo Dialógicos* (GIPAUD) de la Universidad Estatal de São Paulo (UNESP) por el estudio del método dialógico y su aplicación teórica en un número creciente de investigaciones, así como la figura de Graeme Evans, que desde el *Art and Design Research Institute* (ADRI) de la Universidad de Middlesex, realiza análisis pormenorizados de las relaciones entre las políticas culturales, el arte y la arquitectura, que sirven de base a numerosos estudiosos de los campos de conocimiento relacionados.

El discurso que sigue esta tesis, por tanto, participa de varios métodos de análisis, debido al enfoque transversal propuesto. Aunque toma como base el método histórico-social, se establecen también determinadas analogías con el método dialógico-hermenéutico defendido por Josep Muntañola en la UPC.

³ La primera estancia de investigación se realizó en la Universidad de Oviedo con el objetivo de analizar el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer, bajo invitación del Dr. Vidal de la Madrid Álvarez.

En relación al método histórico-social trataremos de confeccionar una explicación que pueda enmarcar lo ocurrido en una teoría de acuerdo a un tiempo pasado. Esto supondrá no solo averiguar, de manera objetiva, qué ocurrió, cómo y cuándo, sino saber por qué ha ocurrido y en qué contexto histórico esta explicación tiene validez, para poder realizar una fase interpretativa de los fenómenos tanto históricos como sociales de los que han sido partícipes las ciudades objeto de análisis antes, durante y después de la construcción de los equipamientos culturales. Como decía Tafuri en la introducción a Teorías e Historia de la Arquitectura, su definición de crítica: «recoger la fragancia histórica de los fenómenos, someterlos a una rigurosa valoración crítica, descubrir sus mistificaciones, valores, contradicciones y dialécticas internas y hacer estallar toda la carga de sus significados».

En cuanto al método dialógico-hermenéutico, está basado en la fundamentación teórica y filosófica de Bajtín (1982), aplicado en arquitectura por Muntañola (2000), Ricoeur (2002) y Rapoport (2003). Este método relaciona el contexto comprendido por la ciudad, la consecución del equipamiento y la formación del arquitecto, con el texto, comprendido por la arquitectura de la obra analizada, en lo que el filósofo Ricoeur llama la triple mimesis, que confluyen en la obra en sus tres dimensiones cronotópicas: prefiguración de las intenciones –proyecto–, configuración –construcción– y refiguración –lectura, utilización y mecanismos de apropiación simbólica–. Estos tres tiempos confluyen en la obra de un modo unívoco.

A continuación, se muestra el esquema de trabajo que ha servido para completar las etapas del proceso de elaboración de la tesis, asociado tanto a los fundamentos epistemológicos del método histórico-social como a los planteamientos hermenéuticos de la dialogía:

FASE DOCUMENTAL: La fase documental ha sido la primera fase de la presente investigación, y está basada en la epistemología del método histórico, consistiendo en la recopilación de información y el rastreo de fuentes de información que sirvieran para el cometido de la tesis. La heterogeneidad de fuentes ha sido una constante en el trabajo, puesto que el enfoque transversal así lo requería. El objetivo fue formar un corpus documental suficientemente amplio y con solidez para acercarse al tema de

estudio. Tratándose de una tesis con mención internacional, no han faltado los textos en portugués e inglés, habida cuenta de que se trata de un arquitecto de renombre internacional, con el añadido de que la localización de sus proyectos traspasa nuestras fronteras. Todo ello ha permitido elaborar el estado de la cuestión y fundamentar tanto las hipótesis de inicio como los objetivos de la investigación. En esta fase hemos estudiado el origen de la arquitectura moderna, el espacio colectivo en arquitectura, la aproximación a la ciudad actual y los conceptos afines a la regeneración urbana. Asimismo, se han investigado los inicios de los equipamientos culturales, y la arquitectura del autor. A ello se ha añadido el origen y evolución de las dos ciudades analizadas, estableciendo sus rasgos diferenciales, mediante revisión de bibliografía específica, periódicos y publicaciones oficiales, así como el estudio de los cambios acusados en la demografía y su comparación con otras urbes que puedan ser de interés para cada caso. De la misma manera se ha revisado la morfología urbana a partir del análisis de los planes generales y su revisión actualizada, comprendiendo los procesos de transformación de los que ha sido objeto cada ciudad. En esta fase se ha organizado el trabajo en dos grandes bloques, la recopilación de fuentes y de documentación relacionada, y la posterior sistematización de los datos, con el siguiente esquema de tareas:

Recopilación de fuentes y documentación

- Bibliografía general
- Bibliografía específica de métodos de análisis
- Bibliografía específica de las ciudades objeto de la tesis
- Documentación de archivo
- Material hemerográfico
- Material cartográfico
- Demografía y geografía
- Planes urbanos y estudios urbanos
- Fuentes digitales

Sistematización de los datos

- Bases de datos con variables de estudio
- Tablas cronológicas
- Ficheros bibliográficos

FASE DE TRABAJO DE CAMPO: En paralelo a las labores de documentación que continuaron en esta fase de manera local, y con el cometido de conocer las transformaciones de las que ha sido objeto la ciudad sobre el terreno, la segunda fase consistió en la exploración y el análisis del conjunto de las ciudades y de los equipamientos, tanto en Avilés (España), bajo invitación de la Universidad de Oviedo (UNIOVI), como en Niterói (Brasil), en la que se realizó la estancia internacional en la Universidad Estatal Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), concretándose el trabajo en las siguientes tareas:

- Reconocimiento del terreno
- Registro de proyectos y actuaciones realizadas
- Documentación fotográfica de la ciudad y los elementos de análisis
- Investigación del programa de los equipamientos
- Integración urbana

INVESTIGACIÓN CUANTITATIVA: En el lugar objeto de estudio, conseguimos recopilar datos estadísticos que no han sido publicados, obteniéndolos directamente de los Ayuntamientos o de los gestores de los equipamientos, en concreto:

- Datos de gestión del equipamiento
- Registros de turismo y visitas
- Datos de proyectos e inversiones

INVESTIGACIÓN CUALITATIVA: En la fase de análisis con metodología cualitativa y de observación participativa con fuentes primarias, se proponen encuentros con paneles interdisciplinarios de expertos, líderes de opinión y algunos representantes de la sociedad civil, a los que se realiza entrevistas en profundidad, mediante dos

cuestionarios diferenciados. Este sistema es utilizado de manera mimética en los dos equipamientos objeto de análisis:

- Cuestionario de respuesta múltiple
- Entrevista de preguntas abiertas
- Diálogos con las personalidades implicadas y otros usuarios

FASE DE INTERPRETACIÓN: Una vez recopilada toda la documentación y realizada la exploración directa de ambas áreas geográficas, se procedió al análisis detallado de los datos obtenidos y a la generación de un índice y una presentación estructurada de la información a partir del método específico escogido, basado en el método histórico-social y el dialógico.

FASE DE REDACCIÓN: Tras realizar todas las fases anteriores, se ha realizado la redacción del compendio de capítulos que componen la tesis, uno de los cometidos más laboriosos dentro del proceso global. Esta redacción finaliza con la extracción de las conclusiones del estudio de los casos, realizando una discusión crítica de los resultados que sirvan de base para refrendar la hipótesis que relaciona las profundas transformaciones y la regeneración de las ciudades en el entorno de los equipamientos, produciéndose cambios de orden social y cultural, debidos al establecimiento de estos grandes contenedores culturales.

La redacción a partir del método específico adoptado queda establecida en una introducción, el estado de la cuestión en tres ámbitos –el primero ligado a los conceptos básicos de arquitectura, ciudad y regeneración, seguido de un estudio de los equipamientos culturales, y la aproximación a la figura de Oscar Niemeyer– un capítulo dedicado a los equipamientos que construyó, y, por último, el análisis de las dos ubicaciones escogidas, donde se incide en la historia de la ciudad y la demografía, el planeamiento de la ciudad y la génesis del proyecto, la construcción del equipamiento en su emplazamiento y las propuestas de regeneración urbana de los que ha sido objeto, incidiendo también en el análisis estético de la obra y el imprescindible trabajo de campo. Para finalizar, se definen dos capítulos, que incluyen el análisis de los resultados obtenidos en el trabajo de campo en cada ubicación y las conclusiones.

4. Fuentes de información

La realización de la tesis, en su estadio inicial, ha supuesto un reencuentro con las lecturas de textos clásicos que han servido en las últimas décadas para modelar el aprendizaje colectivo en relación a la arquitectura y el urbanismo. Me refiero a la tríada de los años 60, libros indispensables para entender la ciudad actual y sus implicaciones sociales, que está conformada por *Complejidad y contradicción en la arquitectura* de Robert Venturi, *The image of the city* de Kevin Lynch, y *Muerte y vida de las grandes ciudades* de Jane Jacobs. Por su compendio de sabiduría casi enciclopédico, añadiré *Historia de la Arquitectura Contemporánea* de Leonardo Benevolo, cuya primera edición en castellano data de 1974.

La escasa distancia temporal con el objeto de estudio no es óbice para construir un relato sólido a partir del conocimiento del contexto y los antecedentes, por una parte, y de los equipamientos objeto de análisis, por otra, en un planteamiento que ha respondido de manera óptima a las necesidades planteadas. Bien es cierto que como los acontecimientos todavía están sucediendo, no se trata de una fotografía completa. Por ello se requiere un esfuerzo mayor del que se produce en actuaciones terminadas, suponiendo un reto para la realización de la propia tesis; reto que se considera nimio en comparación a los objetivos que se presentan en un futuro cercano para las ciudades analizadas, como veremos en los capítulos correspondientes a cada una de ellas.

Tanto la tipología de ciudad –secundaria– como los proyectos elegidos –de fase final del arquitecto– no ayudan a que exista una gran variedad entre los textos científicos a disposición de los investigadores, raramente analizados por su menor atractivo para los autores. No obstante, esto pone de relieve una gran oportunidad, permitiendo relatar aspectos que todavía no han sido objeto de discusión, con amplias posibilidades para abrir camino a posteriores investigaciones, convirtiéndose en un sustrato para nuevos textos.

Los complejos procesos de declive y regeneración de los que han sido objeto las ciudades analizadas, van íntimamente ligados a las denominadas ciudades menguantes –en mayor medida en el caso de Avilés–, un fenómeno que ha sido estudiado sobre todo en urbes europeas a finales del siglo XX e inicios del XXI. El término anglosajón de esta palabra, *shrinking cities* (Fol y Cunningham-Sabot 2010), fue acuñado para describir ciudades que tienen una tendencia descendente de su economía, en un proceso que se acompaña de una marcada disminución de la población y muchas veces con una fuerte degradación en partes de su tejido urbano. Dicha inversión de las tendencias demográficas no tiene precedentes desde la revolución industrial. Estos núcleos poblacionales presentan nuevas necesidades y deben establecer estrategias alternativas, en ocasiones adaptando su tejido productivo y su orientación principal. La Comisión Europea ha financiado distintos estudios de las ciudades menguantes en acciones como el Programa COST (2009-2013) *Cities Regrowing Smaller. Fostering Knowledge on Regeneration Strategies in Shrinking Cities across Europe* y más recientemente en el Programa H2020 (2018-2022) *Reviving shrinking cities. Innovative paths and perspectives towards livability for shrinking cities in Europe*.

En este escenario, han servido de referencia obligada los textos de los sociólogos Saskia Sassen o Manuel Castells, en cuanto a la configuración de interrelaciones y nuevas tendencias en la sociedad red, y el estudio de nuevos núcleos secundarios al abrigo de la globalización⁴.

Sobre los puntos de vista a los que atañe la ciudad, han surgido conceptos novedosos como los que describe Edward W. Soja en *Postmetrópolis: Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*, o, desde la Universidad de Sevilla, Carlos García Vázquez en su título *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*, que aborda una extensa propuesta para la comprensión de la teoría urbana del siglo XX. Respecto del planeamiento cultural como motor de desarrollo en la ciudad contemporánea, autores como Graeme Evans, de la Universidad de Middlesex, ha realizado amplios estudios,

⁴ Estos procesos han sido ampliamente estudiados, entre otros autores, por Manuel Castells y Saskia Sassen, en:

Castells, Manuel. 1997. *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza.

Sassen, Saskia. 1999. *La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio*. Buenos Aires: Eudeba.

aportando datos históricos de crecimiento y comparativos. También decisivos han sido los estudios del *Polis Research Center* de Barcelona respecto de la cohesión y conectividad de los espacios, en extensas y detalladas investigaciones.

Además de estos autores de cita obligada en estudios urbanos y sociales, se ha trabajado con fuentes documentales y referencias bibliográficas de distintos ámbitos de conocimiento que presentaremos en este apartado, y que han servido para sustentar la fundamentación teórica de esta tesis.

En cuanto a las ciudades analizadas, en el estudio concreto de Avilés y la definición del triángulo asturiano, además de las aportaciones del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, cabe destacar títulos como *Avilés y sus calles*, de Ureña y Hevia, *El mundo social de Ensidesa: estado y paternalismo industrial*, de Jorge Bogaerts, o la aportación fundamental de Vidal de la Madrid y su hermano Juan Carlos, en sus variados textos y escritos. Asimismo, debemos destacar la obra de inicios de los 80 de Guillermo Morales Matos, *Industria y espacio urbano en Avilés*, un minucioso compendio de geografía, análisis y estadística en el que muestra los cambios de la ciudad acaecidos en el siglo XX, obligada referencia para comprender los procesos que transformaron la ciudad.

Sobre Brasil y Niterói, fundamentales han sido tanto el libro *Arquitetura Contemporânea no Brasil* de Yves Bruand, como los textos y las aportaciones acerca de la ciudad en los textos de Malice Nazareth Soares de Azevedo desde la Universidad Federal Fluminense, que han servido para realizar el trabajo con una base sólida. En lo referente a la aportación metodológica, ha sido imprescindible el contacto continuo con la Facultad de Arquitectura, Artes, Comunicación y Diseño (FAAC) de la Universidad Estatal Paulista (UNESP).

En cuanto a la figura del arquitecto Oscar Niemeyer, entre otros autores citados en la bibliografía y debido a su profusa obra escrita como autor de obligada referencia, destacamos la figura de Styliane Philippou, que con los títulos *Curves of Irreverence* y *El modernismo radical de Oscar Niemeyer*, abarca la figura del arquitecto de manera extensa y minuciosa. Completaremos el estudio fundamental del arquitecto con una

terna de autores: David Underwood, Roberto Segre y José Barki. En el plano español, los textos del arquitecto Luis Fernández-Galiano aportaron su granito de arena a la comprensión del legado del arquitecto en su coherente análisis.

En los últimos años y fruto de una línea de investigación propuesta por Josep Muntañola desde la Universidad Politécnica de Cataluña, se han extendido los estudios de la obra arquitectónica mediante el método dialógico-hermenéutico. Respecto de este método, el principal utilizado para la interpretación de la obra en su conjunto, la realización de la estancia internacional de doctorado en la UNESP y el contacto con la Dra. Rosio Fernández Baca Salcedo, con dedicación constante y denodados esfuerzos para su comprensión, ha permitido su aplicación en este trabajo –aun no siendo completa por la transversalidad y el enfoque histórico latente–, partiendo del estudio de autores como Mijaíl Bajtín, que aplicaba dicho método a la literatura, y el mismo Josep Muntañola, que se encarga de la conversión del mismo para su uso en arquitectura.

Todo ello configura el punto de partida que sustenta la investigación. No obstante, la situación de los estudios respecto de los equipamientos culturales en su planificación a escala urbana, por una parte, y en cuanto a su utilización y las repercusiones sociales de los mismos, por otra, está lejos del desarrollo que la naturaleza de tales patrimonios exigen, como demuestra la ausencia de obras que incidan en la utilización y apropiación de los espacios; de manera similar sucede en el caso de estudios comparativos, de los que existen escasos ejemplos. La detección de estas carencias ayudó al planteamiento de la hipótesis y los objetivos básicos de la investigación, cubriendo un vacío existente en los estudios monográficos respecto de las transformaciones que se producen en las ciudades al abrigo de la construcción de estos grandes contenedores culturales, y también respecto de la historiografía urbana de las ciudades de Avilés (España) y Niterói (Brasil).

Para la redacción de la presente tesis y en cuanto a la orientación metodológica, ha sido esencial la dirección desde el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Jaime I por parte de Víctor Manuel Mínguez Cornelles y Pablo González Tornel; a ambos agradezco que hayan realizado una apuesta firme por

ampliar el espectro de investigaciones de la universidad hacia campos hasta ahora poco tratados en relación a la historia del arte y de la arquitectura, así como las implicaciones que el conocimiento de estos complejos procesos urbanos tienen en la sociedad.

A continuación, reseñamos las principales fuentes de la información y la bibliografía que se ha consultado para la elaboración de este trabajo, realizando un listado de los archivos, periódicos y bibliotecas consultadas, presentando las fuentes de manera genérica, puesto que estas obran completas en el apartado de bibliografía al final de esta tesis, citados convenientemente. En el Capítulo 2 se podrán consultar, asimismo, las fuentes primarias que han sido objeto de las entrevistas realizadas con motivo de la tesis, tanto en el caso de Avilés como en el de Niterói.

ARCHIVOS:

En España:

- Archivo Municipal de Avilés
- Archivo de la Oficina de Turismo de Avilés
- Archivos del Área de Planeamiento y Gestión Urbanística de los Servicios Técnicos del Ayuntamiento de Avilés
- Archivo del Centro Niemeyer de Avilés
- Archivo particular de estudio de arquitectura Juan Enrique de Balbin Behrmann
- Archivo virtual del Instituto Geográfico Nacional
- Archivo virtual del Instituto Nacional de Estadística
- Archivo virtual DOCOMOMO Ibérico

En Brasil:

- Archivo del Museo de Arte Contemporáneo de Niterói
- Archivo del Caminho Niemeyer de Niterói
- Archivo del Laboratorio de Acciones Culturales de la UFF (LABAC)
- Archivo del Niemeyer Institute
- Archivo virtual de la Fundación Oscar Niemeyer
- Archivo virtual del Instituto Brasileño de Geografía y Estadística

BIBLIOTECAS:

En España:

- Biblioteca Pública Municipal de Avilés
- Biblioteca de la Universidad de Oviedo
- Biblioteca de la Universidad Jaime I

En Brasil:

- Biblioteca de la Universidad Estatal Paulista
- Biblioteca de la Universidad Federal Fluminense
- Biblioteca de la División de Teoría e Investigación del Museo de Arte Contemporáneo de Niterói

PUBLICACIONES PERIÓDICAS:

En España:

- La Voz de Asturias
- El Comercio
- La Nueva España
- El Revistín
- El País

En Brasil:

- O Globo
- O Fluminense
- A Tribuna RJ

DOCUMENTACIÓN:

Documentación legal:

- Legislación urbanística
- Legislación patrimonial
- Legislación sectorial turística
- Legislación medioambiental
- Cartas Internacionales

Documentación urbanística:

- Planes Directores
- Planes Generales de Ordenación Urbana
- Planes Parciales
- Planes Especiales
- Catálogos Urbanísticos y de Patrimonio
- Proyectos de Urbanización/Reurbanización
- Proyectos Básicos y de Ejecución de obra

CARTOGRAFÍA:

- Cartografía histórica
- Cartografía urbanística
- Cartografía patrimonial

BIBLIOGRAFÍA:

- Bibliografía general
- Bibliografía de arquitectura y urbanismo
- Bibliografía museística y de equipamientos culturales
- Bibliografía sobre Niemeyer
- Bibliografía histórica brasileña
- Bibliografía específica sobre la ciudad de Niterói
- Bibliografía histórica asturiana
- Bibliografía específica sobre la ciudad de Avilés

5. Estructura y contenidos

La tesis se ha estructurado en la presente introducción, seis capítulos en los que se desarrolla la investigación, y la bibliografía. En estos seis capítulos sucesivos, se expone ordenadamente el trabajo y sus resultados, argumentando la contribución al conocimiento de la historiografía urbana de las ciudades y los equipamientos culturales, tomando como ejemplo los casos de Avilés y Niterói, mediante el hilo conductor que configura la arquitectura de Oscar Niemeyer.

El Capítulo 1 o Estado de la cuestión, versa sobre los inicios de la arquitectura moderna, los conceptos asociados a la ciudad actual y a los procesos de regeneración urbana, para después incidir en la tipología de equipamientos culturales, comentando los antecedentes de la tipología y algunas intervenciones actuales. Para finalizar el capítulo, contextualizaremos la figura de Oscar Niemeyer, realizaremos una introducción a su arquitectura y su manera de proyectar vista por los principales críticos. Se establecerán también las fases de creación del arquitecto, que servirá de base a la evolución creativa en cada momento histórico, para introducir la que será objeto de análisis en la presente disertación.

En el Capítulo 2, se realiza una presentación de los equipamientos culturales proyectados por el autor y se presentarán los casos objeto de estudio, la justificación de su elección y la presentación de la metodología que se ha utilizado en el trabajo de campo. Los dos casos de estudio seleccionados son el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer de Avilés (España), parte de un complejo proceso de reestructuración de la ría de Avilés que se dio en llamar Isla de la Innovación, y el Caminho Niemeyer de Niterói (Brasil), ubicado en la costa en el relleno de Praia Grande, que ha sido a lo largo de casi un siglo un área deprimida y sin apenas uso en el frente de costa. Ambos equipamientos tienen en común el formar parte de la última etapa de creación de Oscar Niemeyer, y que están insertos en ciudades secundarias dentro de sus respectivas regiones. Cabe resaltar que el modelo aportado para el estudio de cada

caso puede servir para su utilización en otras investigaciones, siendo deseable su aplicación para poder realizar un estudio comparativo más amplio.

El Capítulo 3, Avilés: Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer, planteará el origen y desarrollo histórico de la villa medieval de Avilés y el arrabal de pescadores Sabugo, mediante el estudio de la evolución urbana de la ciudad a partir de la documentación urbanística y demográfica, incidiendo en el establecimiento de la factoría ENSIDESA, que marcó irremediamente a la población, y su posterior desarrollo. Se analizarán los planes generales aprobados, desde el inicial, que data de 1956, hasta las aportaciones del Plan Leira de 2002. A ello añadiremos la construcción del equipamiento y el hito que supuso como cambio de paradigma y como revulsivo social. Para finalizar, estudiaremos la aportación fundamental del modelo de indicadores aplicado a la ciudad, en el uso y utilización del equipamiento. Estos resultados serán posteriormente comparados con los obtenidos en el ejemplo brasileño.

El Capítulo 4, Niterói: Caminho Niemeyer, replicará el modelo aplicado en el Capítulo 3, pero centrándose en la ciudad de Niterói. La evolución de la urbe brasileña será estudiada a partir de las propuestas urbanas y de los planes directores realizados. Analizaremos el relleno de Praia Grande, el frente de costa inconcluso que ha sido el marco para el desarrollo del equipamiento cultural, explicando cómo llegaron a la ciudad los equipamientos, a partir de la apuesta personal del alcalde Jorge Roberto Silveira para conseguir el primer museo de arte contemporáneo para el área metropolitana de Río de Janeiro, el MAC (1991-1996), y posteriormente las propuestas para el Caminho Niemeyer, hasta llegar al modelo construido. En el final del capítulo, se aplicará el modelo de indicadores presentado, de manera análoga al de la ciudad de Avilés.

En el Capítulo 5, se establecerán las características comunes del modelo utilizado por Niemeyer para sus equipamientos culturales, estableciendo su manera de componer –en la última etapa de creación del arquitecto– como una evolución histórica de su trabajo. En segundo lugar, se compararán los resultados obtenidos de los capítulos 3 y 4, para comprender y analizar las estrategias que han seguido las dos

ciudades en la consecución de estos equipamientos, en aras de componer una nueva identidad urbana, en cierto modo inconclusa a raíz de las carencias detectadas. Para finalizar, se realizará la validación de las hipótesis de partida.

El Capítulo 6, de conclusiones, servirá para establecer las aportaciones a los principales modelos y teorías urbanas, así como las conclusiones de la tesis. Este capítulo final contiene los límites establecidos para la investigación y la proyección de futuro de la misma, para servir de punto de partida para posteriores investigaciones del objeto de estudio planteado. Tanto la investigación como los resultados obtenidos han servido para realizar un análisis de dos de los equipamientos culturales proyectados por Niemeyer en ciudades con un desarrollo histórico dispar que se muestra fundamental para entender su construcción y las dificultades para completar los procesos asociados a la implantación de tales equipamientos.



Ministerio de Educación y Salud

Fuente: Archivo del autor (2015)

[C A P Í T U L O 1]

ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.1. Arquitectura, ciudad y regeneración urbana

1.1.1. De la llegada del movimiento moderno al *brazilian style*

A finales del siglo XIX, los arquitectos planteaban dos soluciones para superar el estilo imperante neoclasicista: seguir el camino seguro, aceptando el historicismo, o abrir una nueva senda hacia el camino desconocido, intentando encontrar la arquitectura de su siglo. La arquitectura de este fin de siglo se manifestará entonces, por una parte, como *revival* del historicismo y por otra, en el eclecticismo como expresión original y auténtica de la época, que se quedó en una arquitectura de intenciones, puesto que no se atrevió a dar la espalda totalmente a formas y elementos que se habían demostrado históricamente válidos. Como indica Navascués (1971) la verdadera arquitectura moderna surgirá después,

cuando el arquitecto, la crítica y el público pudieron superar ambos intentos y cambiaron de actitud.

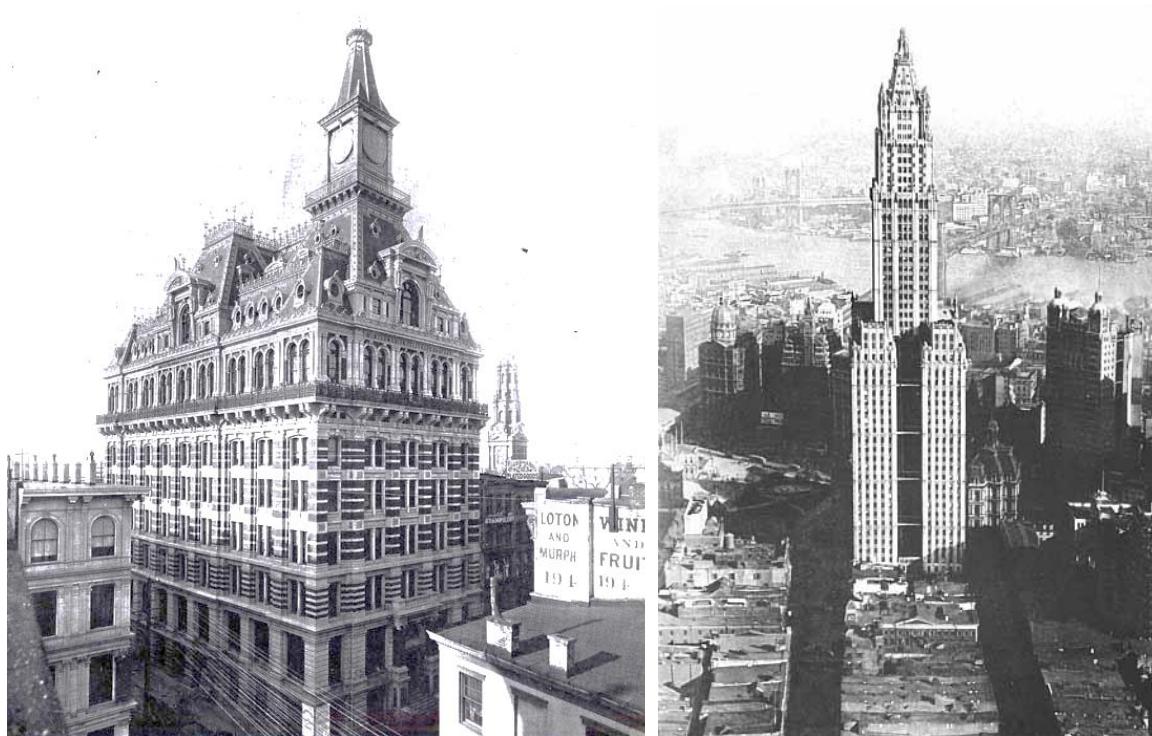
Los comienzos de esta nueva manera de hacer arquitectura fueron propiciados por la aparición en el siglo XIX del hierro fundido, el acero y el hormigón armado como elementos estructurales, dando la posibilidad de separar la estructura y el cerramiento de los edificios. Esto planteaba una libertad compositiva no conocida anteriormente con las estructuras de fábrica, permitiendo además un mayor aprovechamiento del espacio. Innovaciones técnicas de todo tipo, como el teléfono, la bombilla, el ascensor hidráulico, el motor de explosión o la apertura del canal de Suez, todos ellos introducidos entre 1870 y 1895, facilitarán el surgimiento de modelos inéditos, la construcción en altura y la seriación. Hasta que esta conjunción de factores fraguó, la arquitectura permanecía apagada. Como ejemplos de estos avances, en 1875 se erigió el edificio de diez plantas de la Western Union en Nueva York, en 1890 la Torre Eiffel, emblema de la capital francesa, y pasados unos años, los almacenes Woolworth de 1913, también en Nueva York, asombrando a los viandantes con sus 241 metros de altura. Este último fue el rascacielos más alto del mundo hasta la llegada del 40 Wall Street (hoy Trump Building) y el Chrysler Building, en una carrera técnica por rebasar los límites de altura que se ha seguido desarrollando hasta la actualidad. La ingeniería del siglo XIX sirvió de base de los modelos arquitectónicos posteriores, siendo imprescindible para su establecimiento y consolidación. Todos estos avances se pusieron en práctica llegado el siglo XX con el movimiento moderno (Giedion 1955⁵; Pérez-Somarriba 1996).

Segre (2013) afirma que desde el Renacimiento hasta el siglo XIX los cambios en el repertorio arquitectónico estuvieron contenidos en los sistemas formales y compositivos dentro del repertorio clásico. En la arquitectura europea, aunque se añadían avances, complementos e innovaciones, éstos se sustentaban en mayor o menor medida en el orden anterior, de forma que toda nueva creación se valía de la

⁵ Este libro fue publicado por primera vez en 1941 y es un compendio de conferencias recopiladas durante su estancia en la Universidad de Harvard. Referencia completa:
Giedion, Sigfrid. 1955. *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Barcelona: Hoepli.

huella y experiencia del estilo que le precedía. La ingeniería, fue, por el contrario, el motor que propició estos cambios, con una base sólida anclada en la tecnología y el pensamiento científico.

Figura 1.1. *Western Union Building (1875)* y *Woolworth Building (1913)*



Fuente: New York Architecture Images

Entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la necesidad de renovación de la arquitectura era latente, y comienza a ser incontenible:

El esfuerzo por mantener unidas las diversas experiencias arquitectónicas dentro del marco del historicismo, gastado y desgarrado en todos los sentidos, está agotándose, en tanto que los motivos para una renovación de la arquitectura –renovación de orden técnico, como los progresos constructivos o de orden cultural, como los planteamientos del movimiento Arts and Crafts– han crecido lo bastante como para abarcar el problema general del lenguaje y proponer una alternativa coherente a la sumisión a los estilos históricos. (Benevolo 2007, 277)

Ensayos y escritos de la época abogaban por un cambio general en la forma de proyectar y construir, para tener en cuenta nuevos factores como la simplicidad⁶, la abstracción⁷ y la utilidad de la forma⁸, con la ardua tarea de modernizar el lenguaje arquitectónico, cubrir las necesidades propias de la época e imaginar el futuro, dejando atrás los modelos históricos anteriores y conformando arquitecturas distintas y únicas. Esta renovación de la arquitectura se asentó en la evolución de los procesos constructivos, los nuevos tipos de representación plástica en el arte y la eclosión de corrientes teóricas, una renovación que se inicia en los últimos años del siglo XIX y continúa hasta el período entreguerras. Mientras tanto el conjunto de la sociedad, por su parte, sufría un proceso de adaptación paulatino, en paralelo a los cambios estéticos y a la disminución de la decoración en las edificaciones que todos estos cambios propiciaban.

En Europa, formas sinuosas y materiales recargados hacían del modernismo⁹ el estilo dominante. El punto de inflexión y ruptura fue la publicación del artículo *Ornamento y Delito*¹⁰ en 1908, de Adolf Loos. En dicho artículo mantenía que se debía prescindir del ornato, defendido por la *Sezession* vienesa y los movimientos afines, defendiendo una arquitectura limpia y sin ornamento: «dentro de poco las calles de las ciudades brillarán como muros blancos» (Loos 1908, 44).

El modernismo y el inicio de las vanguardias, las verdaderas antecesoras del movimiento moderno, se suceden en un período inferior a treinta años, desde 1890 a

⁶ Se atribuye la frase «Menos es más» a Peter Behrens, que realizó tal aseveración cuando Mies van der Rohe trabajaba bajo los órdenes de Behrens y estaba diseñando la fachada de la fábrica AEG de 1909 (Johnson 1947).

⁷ Tal y como preconizaba Adolf Loos en su artículo *Ornamento y Delito* (1908).

⁸ «La forma sigue a la función» (Sullivan 1896, 408)

⁹ El movimiento tenía distintos nombres según el lugar de procedencia, siendo en Bélgica y Francia Art Nouveau, en Alemania Jugendstil, Sezession en Austria, Nieuwe Kunst en Países Bajos, Liberty en Italia y Modern Style en Inglaterra, aunque la historiografía terminó por utilizar el difuso término de modernismo.

¹⁰ Ornamento y delito (Ornament und Verbrechen) fue el título de una conferencia que se impartió en Viena el 21 de enero de 1910. El texto original data de 1908. Esta conferencia se publica por primera vez en francés en la revista “Cahiers d'aujourd'hui” (1913), manteniendo el título original en alemán. No será publicada en su idioma original hasta 1929. Referencia en español:

Loos, Adolf. 1980. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.

1920. El fundamento inicial de las vanguardias fue definitivamente artístico¹¹, puesto que dichas tendencias provienen, en su estado primigenio, de movimientos pictóricos, con excepción del Futurismo y el Constructivismo. Estos últimos a su vez confluyen en el planteamiento inicial de situar la máquina en el centro de la composición de las nuevas ciudades y en aunar esfuerzos para lograr un cambio drástico en la sociedad (Agudo Martínez 2003).

La ingeniería tendrá un lugar predominante: las naves y los recintos industriales, proyectados para distintos usos fabriles, serán tomados como ejemplo, presentando de manera iniciática novedades que posteriormente se retomarán en el mundo de la arquitectura para sus propuestas tanto residenciales como culturales¹².

En cuanto a la influencia en la arquitectura del cubismo, que se había desarrollado entre 1907 y 1914, era más bien escasa, más allá de la obra del arquitecto checo Pavel Janák, y su ayuda en la configuración de la geometría del movimiento posterior Neoplasticista¹³. Su importancia radica en su réplica, el Purismo, defendido en el ensayo *Après le Cubisme* (1918), de Amadée Ozenfant y el propio Charles-Édouard Jeanneret-Gris, que posteriormente será conocido por su aportación a la teoría arquitectónica bajo el seudónimo Le Corbusier. En el ensayo se argumenta la degradación del Cubismo y lo sitúa como un mero arte decorativo y ornamental. Desde 1926 los dos promotores del Purismo, Ozenfant y Le Corbusier, comienzan a separarse

¹¹ «Entre 1905 y 1914 las búsquedas de los pintores de vanguardia llegan a un punto decisivo y proponen una reforma radical de los principios que ordenan los hábitos visuales; la rapidez de su desarrollo y la analogía entre los resultados obtenidos contemporáneamente por distintos artistas a través de distintos caminos demuestran que se está culminando una operación crucial, preparada desde hace mucho tiempo, y que están en juego los intereses de toda la cultura artística» Benevolo (2007, 410)

¹² A este respecto, un caso singular en el avance del hormigón y que comienza su desarrollo en la década de 1920, son las estructuras logradas por Freyssinet, Nervi, Torroja o Candela, mediante geometrías complejas como el paraboloide hiperbólico. Un ejemplo de su utilización en la actualidad, socavado por la crítica al recinto, es el edificio del *Oceanográfico* de la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia (2002), obra póstuma proyectada por Félix Candela y terminada por Alberto Domingo y Carlos Lázaro. Este proyecto del *Oceanográfico* es la única obra en España de Félix Candela. El hall de entrada es una alegoría a las formas que el propio arquitecto estableció en su exilio a México, materializadas en obras como el restaurante del Casino de la Selva de Cuernavaca (1956) o el restaurante Los Manantiales en Xochimilco (1958). Una revisión actual de estas estructuras la encontramos en:

Ruiz-Funes, Juan Ignacio del Cueto. 2018. "Las Bóvedas Por Arista de Félix Candela: Variaciones Sobre Un Mismo Tema." *Bitácora Arquitectura*. Marzo-Julio (39): 38–47.

¹³ Los colores primarios serán ampliamente utilizados por Oscar Niemeyer en sus obras, haciendo de su uso una constante a partir de la década de 1940, después de la construcción de Pampulha.

de los planteamientos que ellos mismos habían acuñado, de modo que el periodo de vida de este movimiento fue muy corto. El Cubismo viajó a Sudamérica con las obras del pionero arquitecto de origen ruso pero afincado en Brasil, Gregori Warchavchik, que lo adoptó para su arquitectura fusionándolo con el funcionalismo (Bruand 1991).

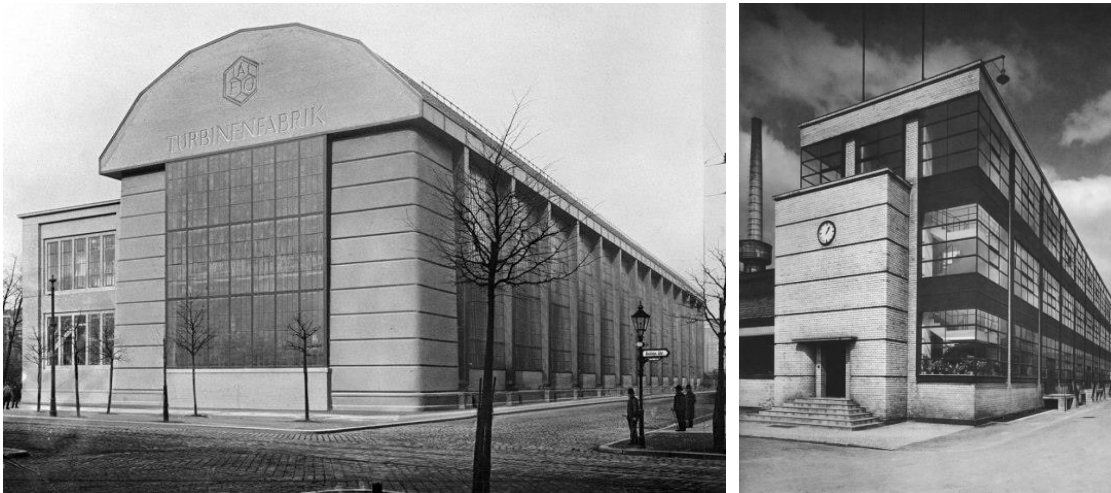
Después de estas manifestaciones artísticas y arquitectónicas, y con la experiencia aprehendida de la construcción en altura americana, todas las tendencias terminaron por confluir en el movimiento moderno o racionalismo:

En varios campos, dentro y fuera de los límites tradicionales, emergen nuevas exigencias materiales y espirituales, nuevas ideas, nuevos instrumentos de intervención que, en un instante dado, convergen en una nueva síntesis arquitectónica, profundamente distinta de la antigua. Solo así es posible explicar el nacimiento de la arquitectura moderna, que, de otro modo, resultaría completamente incomprensible [...]. Existe, a nuestro entender, una directriz fundamental de pensamiento y de acción que se inicia con Owen y los utopistas de la primera mitad del siglo XIX, pasa por Ruskin y Morris, por las experiencias vanguardistas europeas entre 1890 y 1914, recibe la aportación de los constructores americanos y de Wright, logra alcance general en los primeros años de la posguerra de la mano de Gropius y Le Corbusier, y provoca un movimiento unitario, capaz de crecer mucho más allá de sus premisas iniciales. (Benevolo 2007, 10)

Los comienzos del movimiento se asocian indisolublemente a la figura de Peter Behrens, tanto por su obra construida, siendo partícipe de las nuevas tipologías fabriles donde se experimenta con la simplificación de la forma y la adecuación a la función, como por la influencia de las figuras que formaron parte de su estudio, pues en él trabajaron en un período inferior a un lustro Walter Gropius, Mies Van der Rohe y Le Corbusier¹⁴. Los tres se convertirán en maestros de la arquitectura moderna con una vasta obra construida, siendo los dos primeros, además, directores de la Bauhaus, y el tercero creador y divulgador de la teoría arquitectónica de este siglo (Fernández Alba 1969).

¹⁴ Gregotti, Vittorio. 1994. "Peter Behrens 1868-1940." *Cuaderno de Notas 2*: 26-40.

Figura 1.2. Nave de la fábrica de turbinas AEG de Peter Behrens en Berlín (1908-1909) y
Fábrica Fagus de Walter Gropius y Adolf Meyer en Alfred-an-der-Leine (1910-1914)



Fuente: Metalocus

Para Giedion (1955), la nueva arquitectura adquiere, hacia finales de los años 20, el pleno dominio de los medios de expresión propios de su tiempo, y será durante los años siguientes cuando establecerá las bases del movimiento moderno, asentando como modelo.

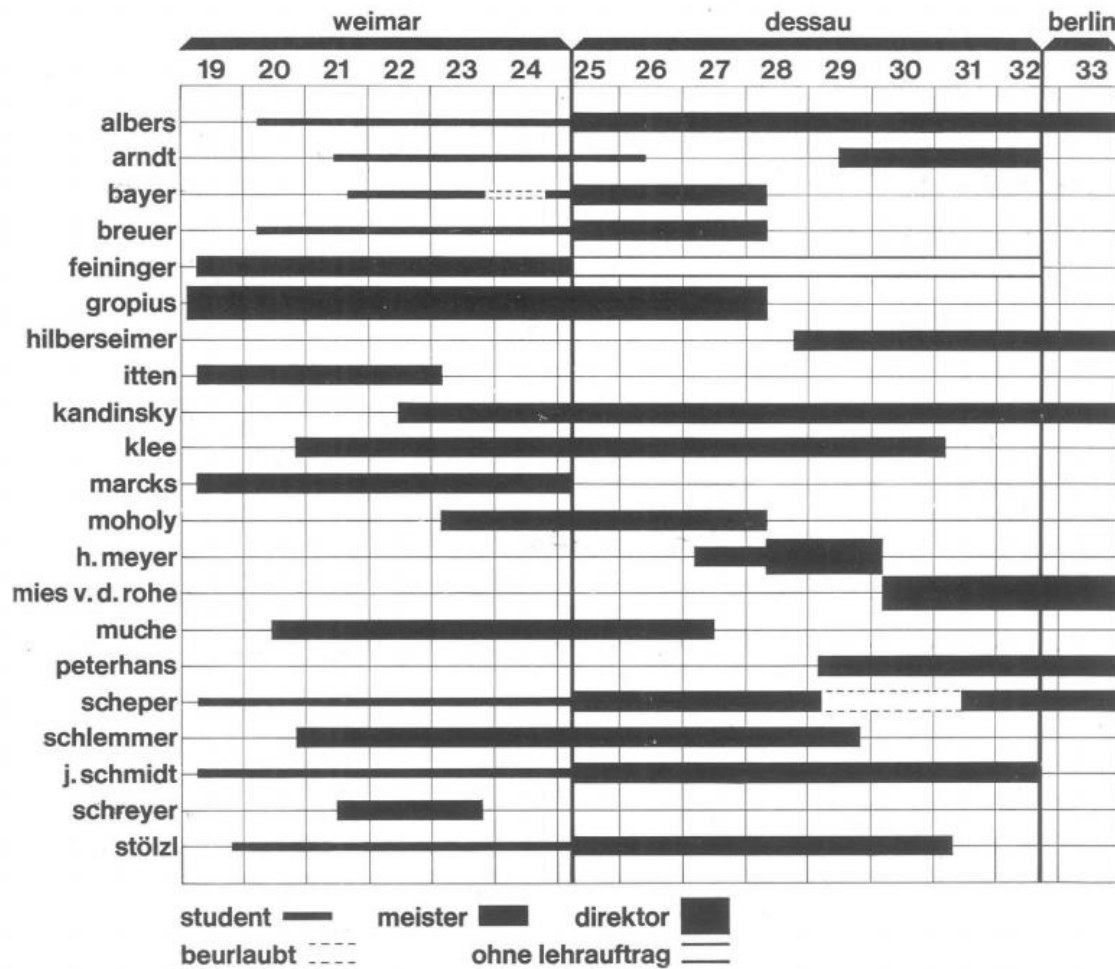
En estos años existía una mezcla y una cierta confusión en el término, puesto que cada autor partía de su propia experiencia para alcanzar nuevos objetivos:

[...] varios ideales y definiciones de “moderno” coexistían en los años 1920, algunas veces coincidiendo, otras veces en conflicto: el funcionalismo y la “nueva objetividad” de Hannes Meyer, el idealismo arrogante de Le Corbusier, el expresionismo controlado de Erich Mendelsohn, o el primitivismo y la adoración de la naturaleza de Wright. (Curtis 2008, 15)

El hito fundamental para comprender el cambio de paradigma es la fábrica Fagus de hormas para zapatos (1910-1914), realizada por los arquitectos Walter Gropius y Adolf Meyer. Gropius y Meyer realizaron una obra que plasma una nueva formulación del lenguaje arquitectónico, mediante esquinas sin pilares, paños de cristal con modulación y ausencia de ornamento, que bebía directamente de la estética de la Fábrica de Turbinas de Peter Behrens, que era el referente de

modernidad¹⁵. A partir de este momento, la arquitectura iniciará su particular revolución, fraguando el estilo que tiene una más dilatada influencia en el siglo XX: el movimiento moderno¹⁶.

Figura 1.3. Cronología de la Bauhaus en sus distintas sedes, bajo la dirección de Walter Gropius, Hans Emil Meyer y Mies van der Rohe.



LEYENDA: (student) estudiante (meister) profesor (direktor) director
 (beurlaubt) de permiso (ohne lehrauftrag) sin docencia

Fuente: Herzogenrath, Wulf y Württembergischer Kunstverein. 1968. *50 Jahre Bauhaus Ausstellung*. Stuttgart: Württembergischer Kunstverein

¹⁵ Pevsner, Nicolaus. 1958. *Pioneros Del Diseño Moderno*. De William Morris a Walter Gropius. Buenos Aires: Infinito. [1ª ed. Eng. 1936]

¹⁶ Los términos racionalismo, funcionalismo y estilo internacional serán intercambiados para la denominación del movimiento moderno, y por tanto son equivalentes y usados indistintamente.

Uno de los modelos más importantes que se asocian al racionalismo en arquitectura se establece en 1927, momento en el que Le Corbusier presenta un documento donde expone en forma sistemática sus ideas arquitectónicas: los cinco puntos de una nueva arquitectura¹⁷.

Estas ideas representan una innovación conceptual única para la época, aprovechando las nuevas tecnologías constructivas derivadas especialmente del uso del hormigón armado. A Le Corbusier, la Villa Savoye¹⁸, construida en Poissy de 1928 a 1931, «es el [ejemplo] que quizá le parecía mejor de todos» (González Capitel 1996, 171) en aplicación de los cinco puntos: edificio sobre pilotes, cubierta plana, planta libre, fachada libre y ventana corrida.

Figura 1.4. *Villa Savoye de Le Corbusier (1931)*



Fuente: Archdaily, imagen de Thomas Nemeskeri

¹⁷ En el manifiesto de Le Corbusier y su primo Pierre Jeanneret: *Les 5 points d'une architecture nouvelle conséquence des techniques modernes*, de 1927.

¹⁸ Bautizada en su inicio con el nombre de *Les heures claires* (Las horas claras)

El movimiento moderno se convierte en la corriente mayoritaria a partir de la década de 1930, lo que conllevará una gran expansión internacional nunca antes conseguida por los movimientos y tendencias que le habían precedido. Debido a la expansión internacional, Le Corbusier terminará por coincidir con Oscar Niemeyer en sendos viajes a Brasil en 1929 y 1936, como parte de sus estancias para realizar congresos y colaboraciones (Klein 2002).

Como relata Mumford (2002), el asentamiento del movimiento moderno llevó aparejado un cambio en formulación de la teoría arquitectónica hacia postulados más cercanos a la ciencia, entendida según Le Corbusier como una ciencia tridimensional. Las bases para lograr este cambio se establecen en una serie de congresos denominados CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne), fundados en 1928 y que se disolvieron en 1959. Según Frampton (1980) los congresos se podrían dividir en tres grupos: del I al III, dominados por arquitectos alemanes, del IV al VI, por Le Corbusier, y el resto con mayor libertad de crítica y pensamiento. Los CIAM actuaban como laboratorio de ideas del movimiento y se realizaban de manera itinerante en distintas ciudades del mundo. Gracias a esta exposición pública, los más influyentes arquitectos participaban del movimiento y se posibilitaba su rápida expansión. En los congresos se formulan distintas teorías y se debate sobre edificaciones ya construidas con un repertorio formal cercano, configurando un estilo de marcado carácter internacional que se alimenta en muchos aspectos de las vanguardias, aunque estableciendo normas específicas. Este núcleo de teorías servirá de guía a arquitectos de todo el mundo: la predilección por las formas geométricas simples, la ortogonalidad como base compositiva y el uso de materiales primarios como el acero, el hormigón o el vidrio, entre ellas. La base de todas, «la forma sigue a la función»¹⁹ (Sullivan 1896, 408), está directamente extraída de la obra escrita del arquitecto de la Escuela de Chicago, pionero en la simplificación de la forma en la edificación en altura en las postrimerías del siglo XIX.

¹⁹ «Whether it be the sweeping eagle in his flight, or the open apple-blossom, the toiling work-horse, the blithe swan, the branching oak, the winding stream at its base, the drifting clouds, over all the coursing sun, form ever follows function, and this is the law. Where function does not change, form does not change.»

Tras la Segunda Guerra Mundial, cuando se celebra el CIAM VI, existe una necesidad imperiosa de reconstrucción en vastas extensiones de ciudades históricas, puesto que a consecuencia de los bombardeos las ciudades habían quedado devastadas. En este momento, el movimiento moderno tiene una oportunidad crucial para llevar a la práctica, a la efectiva construcción, el conjunto de teorías extraídas de sus reuniones. Montaner (1993) argumenta que la atención fundamental y casi única al problema de la vivienda, agudizado de improviso en la postguerra, no daba cabida a las reflexiones necesarias para la evolución que necesitaban las ciudades. Estas dudas respecto del método supuestamente científico del movimiento moderno y su manera de regularizar el paisaje urbano, utilizando reglas iguales y homogéneas para todos los lugares –de forma que la *praxis* se independiza del contexto y la preexistencia– se convertirá en la principal crítica al estilo internacional, siendo una constante en los textos de análisis.

Figura 1.5. *Casa de la Cascada (1936)*



Fuente: Plataforma Arquitectura

En los países escandinavos, por su parte, se seguía una tradición constructiva distinta que atendía a la arquitectura del lugar, donde el *genius loci*²⁰ influía en la arquitectura de manera determinante. Los arquitectos Erik Gunnar Asplund y Alvar Aalto se desmarcaron de esta forma de algunos de los postulados del movimiento moderno, poniendo en valor el estudio psicológico del cliente, la adecuación al entorno y los materiales vernáculos, en una tendencia que se ha dado en llamar organicismo. El propio Alvar Aalto participó activamente en los CIAM defendiendo una postura más humanista en la creación arquitectónica, y criticando el funcionalismo convertido en formalismo. Aalto ponía en duda el funcionalismo por su carencia de humanidad (Domínguez 2003).

Desde Estados Unidos, Frank Lloyd Wright establece principios semejantes, y manifiesta en los años 50 del siglo XX que «un edificio debería agradecer su entorno más que destrozarlo»²¹, en alusión a la importancia del lugar en sus proyectos. Como ejemplo propio, la magistral composición de planos perpendiculares superpuestos en la naturaleza que ofrece la Casa E. Kaufmann, conocida como Casa de la Cascada (1936).

Otras tendencias en boga como el brutalismo maximizaban el uso de los nuevos materiales como el hormigón, plasmando la sinceridad constructiva del material, en un movimiento que tuvo su período de esplendor en los 50 y 70 del siglo XX. La última etapa de Le Corbusier es el referente para un brutalismo que utiliza plásticamente las estrías resultantes del encofrado, como en el estilo directo y masivo de la Unité de Habitación de Marsella (1947-1952). Para potenciar su imagen en bruto, basa su propuesta en las superficies de hormigón vistas, abstrayéndose del entorno circundante y realzando su artificialidad. La estética de esta nueva variante brutalista tiene nexos de unión con el Constructivismo Ruso y el Futurismo, siendo uno de sus iconos el Museo de Arte de São Paulo (1957-1968) de la Avda. Paulista, cuya sede es

²⁰ Espíritu del lugar en la mitología griega. Discurso arquitectónico desarrollado en: Norberg-Schulz, Christian. 1979. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.

²¹ «A building should grace its environment rather than disgrace it.» en: Downs, Hugh. 1953. “A Conversation with Frank Lloyd Wright: Sixty Years of Living Architecture.” NBC.

una de las obras más destacadas de la arquitecta brasileña Lina Bo Bardi, también autora del SESC Pompéia, en el mismo estilo, en la capital paulista.

Figura 1.6. MASP (1957-1968)

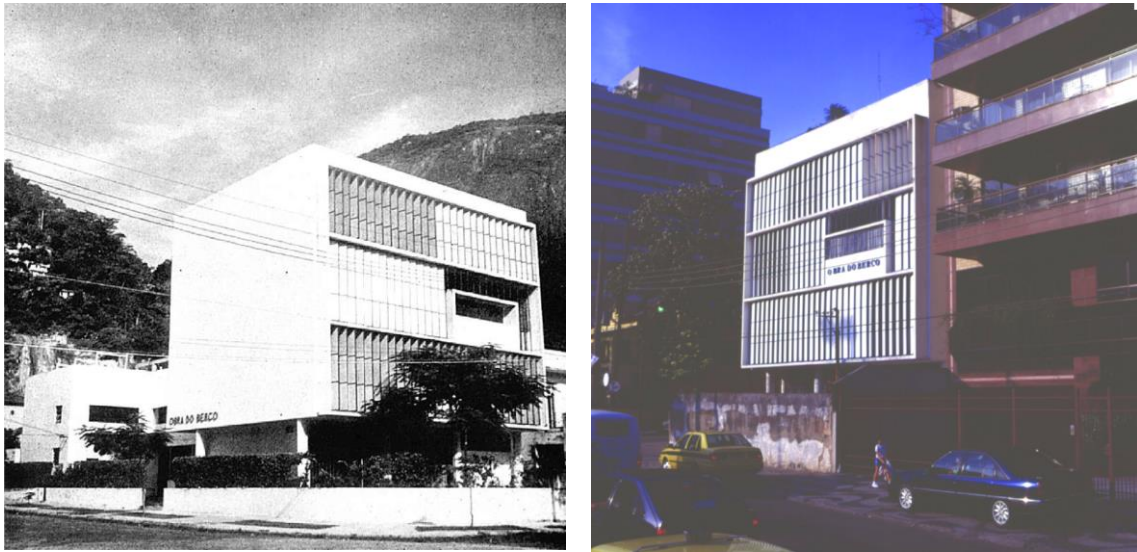


Fuente: Wikimedia Commons

Respecto a este elenco de arquitectos, vanguardias y movimientos que se produjo a inicios del siglo XX y que configuraron el movimiento moderno, Oscar Ribeiro de Almeida de Niemeyer Soares²² se sitúa, por fecha de nacimiento –en 1907– y el posterior desarrollo de su obra, a caballo entre los grandes maestros de la primera época del movimiento moderno, como Walter Gropius, Frank Lloyd Wright, Mies Van der Rohe y Le Corbusier, todos nacidos en el siglo XIX, y la generación que definió la Arquitectura Postmoderna, en su mayoría nacidos entrada ya la década de 1930, como Richard Meier, Renzo Piano, Norman Foster o Frank Gehry. Proyectos tempranos en su trayectoria, bajo la influencia directa de Le Corbusier, como Obra do Berço, sede de una institución de asistencia social ubicada en Río de Janeiro, con sus característicos *brise-soleil* en orientación oeste, hacían presagiar que se trataba de una figura emergente en el panorama de la arquitectura moderna.

²² Su nombre completo, tal y como aparece en Niemeyer (2014, 12) donde él mismo explica que prevaleció el nombre extranjero y acabó conociéndose como Oscar Niemeyer.

Figura 1.7. *Obra do Berço* (1937)



Fuente: Fundación Oscar Niemeyer

Tanto su situación temporal entre ambas generaciones, como su procedencia, lejos de influencias constantes de los grandes maestros, son circunstancias que permitirán que su trayectoria se desarrolle libre entre distintas tendencias. A lo largo de su vasto legado –con pautas definidas desde la década de 1930 y desarrollado mayoritariamente durante el siglo XX– su trayectoria se moverá entre el movimiento moderno, el expresionismo, el brutalismo y la arquitectura *high-tech*, hasta crear una arquitectura definitoria del paisaje urbano de Brasil, que se definirá completamente con la suma de las imprescindibles aportaciones de sus coetáneos: los hermanos Marcelo, Milton y Mauricio Roberto, Correa Lima o Burle Marx, en una tendencia conocida como *brazilian style*²³.

²³ Concepto acuñado en:

Sitwell, Sacheverell. 1944. "The Brazilian Style." *The Architectural Review*, no. March.

Publicada de nuevo en 2010 en formato digital:

<<https://www.architectural-review.com/archive/the-brazilian-style>>

1.1.2. Aproximación a la ciudad actual

Existe el consenso en la denominación metrópolis o metrópoli, palabra que etimológicamente proviene del griego –derivada de mater (madre) y polis (ciudad)– para nombrar a la ciudad principal de un país o región: la propia etimología establece una relación de dependencia filial entre la madre y las restantes comunidades satélites, entendida tanto en términos de arraigo como de poder. Según el diccionario de la RAE, ambos términos son sinónimos y se definen como «ciudad principal, cabeza de provincia o Estado». Autores como García Vázquez (2016) significan varios tipos de ciudad principal según el momento histórico, clasificándolas con tres nomenclaturas distintas: metrópolis (1882-1939), megalópolis (1939-1979) y metápolis (1979-2007).

Respecto de éstas, las ciudades secundarias²⁴ forman parte de un circuito que logra una mayor importancia cada día, participando en los fenómenos de crecimiento propiciados por la globalización, la deslocalización del capital y las nuevas posibilidades en cuanto a la comunicación en red (Roberts 2015, 170).

En la actualidad, debido a la amalgama de significados que contiene, se establecen diversas clasificaciones según su población:

La ciudad es el espacio capaz de recoger la suma de grupos, usos y actividades que logren una diversidad óptima, capaz de ser controlada por los individuos. Su tamaño debe ser tal que no impida su comprensión como objeto ni impida la participación política de los ciudadanos. Quizá su tamaño óptimo se encuentre entre los 100.000 y los 200.000 habitantes. Por encima de la ciudad se encuentra la Metrópolis y el Área Metropolitana, que necesitarían de unas formas de articulación y participación política que garantizaran la calidad y personalidad de las piezas menores, sin caer en la destrucción del carácter de la ciudadanía ni de la participación política actuales. (Hernández-Aja 2000, 87-88)

²⁴ En denominación popularizada por Rondinelli (1983), son asentamientos urbanos con una población de al menos 100.000 habitantes, sin incluir la ciudad más grande del país.

Lo que subyace en estos análisis es que la ciudad de hoy ya no es un ente unitario, desbordando la noción de ciudad en sí misma a raíz de los fenómenos de globalización y expansión actuales (Nancy 2013). Esta amalgama de diversos factores configura y define nuestras urbes, mediante un debate vivo en el que se implican arquitectos, sociólogos o historiadores, con teorías que adoptan y definen nuevas nomenclaturas más allá de la metrópolis: ciudad hojaldre, megápolis (García Vázquez 2004), metápolis (Ascher 1995), posmetrópolis (Soja 2000) o telépolis (Echeverría 1994).

Toda la teoría y terminología abraza un ente común sobre el que caben interpretaciones desde diferentes disciplinas y ámbitos de conocimiento:

[...] que el clásico concepto de ciudad sea inadecuado para describir la realidad urbana del siglo XXI se debe también al carácter inapresable de esta última, pues no se deja cobijar completamente por las categorías de ninguna disciplina científica específica y escapa, por ello, a la función estabilizadora y tranquilizadora del concepto. (Torregroza-Lara 2018, 41)

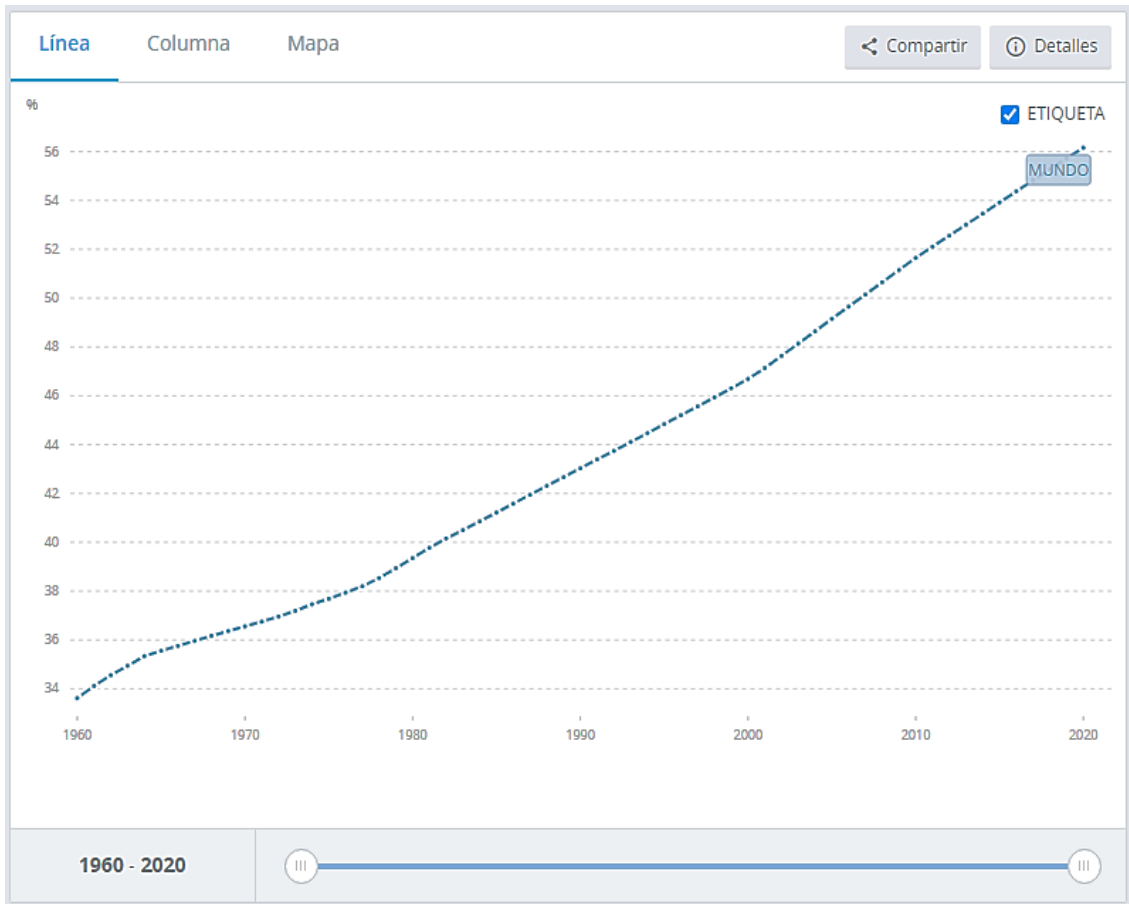
En la actualidad más de la mitad de los pobladores de la tierra reside en ciudades. La existencia de grandes metrópolis con un crecimiento continuado a lo largo del tiempo, propicia la concentración de poder y riqueza. Según los datos del Banco Mundial y de Naciones Unidas²⁵, en 2020 cincuenta urbes cuentan con más de diez millones de habitantes, teniendo más influencia y población que la mayoría de estados del planeta. Desde 1960 hasta 2020 el porcentaje de población urbana se ha incrementado en más de un 20% en progresión lineal, pasando de un porcentaje del 33,62%, a un escenario donde más de la mitad de los habitantes de la tierra viven en ciudades, concretamente el 56,16% en el último año de la serie.

El concepto de ciudad es heterogéneo debido al devenir de las circunstancias históricas, pero también por la imbricación de varios procesos económicos, técnicos, culturales y sociales, poniendo de manifiesto la necesidad de enfoques multidisciplinares que puedan abarcar su comprensión desde diferentes ángulos de las

²⁵ Consultados en: <<https://datos.bancomundial.org/indicador/SP.URB.TOTL.IN.ZS>>

urbes y su crecimiento. Esta comprensión también es obligatoria para establecer nuevas formas de crecimiento y expansión.

Figura 1.8. Porcentaje de población urbana respecto del total, desde 1960 a 2020



Fuente: Banco Mundial, con datos de Naciones Unidas

Respecto de la disciplina encargada de ordenar y mantener nuestras ciudades, varios autores coinciden en el análisis de la urbanística como una materia que aglutina profesionales de distintos ámbitos de conocimiento:

Baigorri (1995) describe que el urbanismo no es una teoría concreta, una metodología o una técnica particular, sino que se observa empíricamente que profesionales de ciencias y técnicas diversas participan del mismo, siendo, por esta razón, urbanistas. Pero esta colaboración o participación, a su vez, puede ser tachada de mito, puesto que cada una de las disciplinas se empeña en demostrar que su

perspectiva es la única base posible para el urbanismo, y que los demás estudios son complementos.

La ciudad no es abarcable desde una única área de conocimiento [...] el hecho de que las disciplinas científicas y humanísticas suelen fragmentarse en subdisciplinas multiplica los escollos, ya que, como indicara Henri Lefebvre, cada una de estas subdisciplinas selecciona los contenidos que le interesan y los enfoca con metodologías propias. (García Vázquez 2016, 7)

Bajo este prisma de los errores del pasado, se enfatiza que tanto las ciencias sociales como la arquitectura deben dialogar, ya que la ciudad se basa en la comprensión de los procesos que en ella suceden y que no deben entenderse como la simple construcción de zonas de expansión o de objetos inertes. Como describe Ferrater Mora (1975) el filósofo Aristóteles en su libro IV de su Física, ya argumentaba que el lugar (*topos*) no es simplemente un algo, sino un algo que ejerce cierta influencia, es decir, que afecta al cuerpo que está en él.

La mayor novedad en los análisis urbanos debiera radicar, por tanto, en tratar de conocer, en términos epistemológicos, tanto la historia como las influencias del lugar construido en sus usuarios y/o habitantes. De esta manera se podría discernir las necesidades de los nuevos lugares que acompañarán el crecimiento de la ciudad en el futuro, aunque dicho análisis nos pudiera llevar a la contradicción de que existen obras que gustan y se utilizan *per se*, poniendo en duda determinados postulados técnicos: aquellos que sostienen profundos dogmas acerca de la integración perfecta de factores o que incitan a conocer fórmulas magistrales que dirimen cómo se deben diseñar y producir los crecimientos urbanos y sus arquitecturas. Este es el verdadero reto al que nos enfrentamos como sociedad para con las ciudades, establecer el cronotopo idóneo, que se produce de manera simultánea a la intervención que se realiza.

En este complicado panorama, a partir de los años 90 del siglo pasado, se realiza una traslación del foco del problema urbano y de las las políticas de desarrollo

hacia el crecimiento de las ciudades secundarias, aquellas que no formaban parte de los circuitos culturales y de inversión primarios.

Estas ciudades menores se convierten en las postrimerías del siglo XX en polos de atracción, configurando nuevas políticas urbanas para regenerar barrios degradados, restaurando sus centros históricos y estableciendo elementos diferenciales para distinguirse en la nueva sociedad de la información y el conocimiento. Los nuevos elementos, ya sean equipamientos culturales, parques, mejoras en vivienda, adecuación de centros históricos o nuevas infraestructuras, pueden actuar como imagen de marca de la ciudad, establecidos en procesos de regeneración urbana o de *city-marketing*, siendo ambos mecanismos de crecimiento ampliamente aceptados por la nueva ciudadanía global.

Las estrategias para la introducción de estas políticas de optimización y expansión podrían componer la nueva identidad de las ciudades, sirviendo como hecho diferencial, por un lado, y como manera de amplificar su propia historia, por otro, de manera que pueda abrazar su anterior legado a la vez que consiguen un nuevo status dentro de esta competencia masiva en el mundo global en que nos encontramos.

1.1.3. Regeneración urbana y conceptos afines

El tipo de actuación que subyace en el concepto de regeneración urbana no es un fenómeno nuevo, sino que se trata de una forma de pensar y producir el espacio urbano que ya se había establecido por la vía de los hechos con anterioridad, aunque sin emplear esta nomenclatura.

Podríamos comenzar con las estructuras enraizadas en Europa, donde la nueva burguesía en ciernes, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, impulsaba actuaciones en dos direcciones opuestas, para lograr nuevos beneficios y también mejoras en el tejido urbano: por un lado, creaba nuevas zonas de expansión en las afueras de las ciudades, y por otro, ejercía presión en las vetustas ordenaciones de los centros históricos. Las operaciones urbanas realizadas tenían diferencias significativas dependiendo del contexto, tanto derivadas de su ubicación como de la propia concepción y configuración de cada ciudad.

[...] en muchas ciudades se dio un proceso de destrucción creativa cuando aquellas tensiones condujeron finalmente a programas sistemáticos de demolición de áreas o entornos seleccionados, para dar paso a los nuevos flujos de mercancías y personas e implantar nuevos regímenes de acumulación inmobiliaria y representación espacial. Con estas transformaciones desapareció también el espacio vivido, el mundo tradicional hasta ese momento asociado a la ciudad histórica. En el siglo XIX y principios del XX, estas experiencias se escriben con letras de oro y sangre en la historia del urbanismo: la pionera Regent's Street y Kingsway en Londres, los bulevares del barón Haussmann en París, los "saneamientos" del trazado medieval en Hamburgo, Frankfurt, Viena, y muchas de las grandes vías y nuevas calles que "modernizaron" las viejas ciudades españolas. En el principio fue, pues, la piqueta. Regenerar la ciudad consistió en destruirla físicamente, en parte con el objetivo de recomponerla social y económicamente en beneficio de la vivienda burguesa y las actividades terciarias. (Castrillo et al. 2014, 131)

Hasta mediados del siglo XX, el centro urbano será denostado, viendo este espacio fundamental de la ciudad únicamente como oportunidad económica. Este hecho conllevó la dilapidación de abundante patrimonio construido. Según Mendes (2013) en las ciudades de América del Norte y de Europa Occidental, desde mediados de la década de los 50 hasta la década de los 70, más de un 25% del área construida fue afectada por demoliciones y reestructuraciones.

A partir de los años 70, se empieza a tratar de forma adecuada la conservación del patrimonio, integrando ciertos aspectos de equilibrio social, aunque a partir de mediados de los 80 se dará un paso atrás debido a las presiones del sistema, centrándose en el patrimonio edificado, sin mencionar importantes cuestiones sociales y residenciales. Esto configuró la conservación patrimonial de los centros históricos como potenciales hitos de recuperación económica al amparo de las actividades turísticas. En contraposición a estas políticas iniciales acerca del patrimonio, la ciudad de Bolonia se convertirá en un caso paradigmático por su apuesta, a finales de los años sesenta, por la articulación de programas de planificación urbanística que amparaban la rehabilitación y la vivienda social, conservando su abundante patrimonio y también a los residentes tradicionales, acaso mezclados con estudiantes (Castrillo et al. 2014).

Desde la década de los noventa se establecerán las pautas actuales que vinculan el urbanismo con la competencia entre núcleos urbanos y también a la sostenibilidad de nuestras ciudades, tanto ambiental como ciudadana:

El discurso europeo sobre la rehabilitación urbana se enmarcará en el paradigma del desarrollo sostenible y la competencia entre ciudades, y se entenderá principalmente como una respuesta a los problemas de degradación urbana. (Castrillo et al. 2014, 134)

Desde finales del siglo XX, y al amparo de los flujos de capital en recientes procesos de globalización, se realizará la necesidad de reestructurar y regenerar fragmentos amplios de muchas ciudades, para adecuar sus usos a necesidades futuras, como previsión de un probable crecimiento. Estas partes de la trama urbana pueden haber quedado obsoletas o ser inadecuadas, debido, entre otros factores, a una falta

de planificación de conjunto, a una mala articulación entre barrios o distritos –que puede ser el resultado de otras mejoras realizadas en la escala metropolitana– y/o a cambios de uso sobrevenidos, como en el caso de las industrias que han caído en desuso.

Estos procesos han venido sucediendo en ámbitos geográficos dispares, sin recibir claramente una metodología aplicada y, menos aún, una terminología. La arquitectura de estos nuevos fragmentos crea lugares que suelen no responder al modelo establecido en la ciudad histórica por todos conocida, sino que se trata de intervenciones modernas que ansían generar nuevos polos de atracción mediante mejoras en infraestructuras, vivienda y/o equipamientos, aspectos esenciales para establecer atractivos paradigmas que puedan servir a las nuevas necesidades de la ciudad en cada momento de la historia.

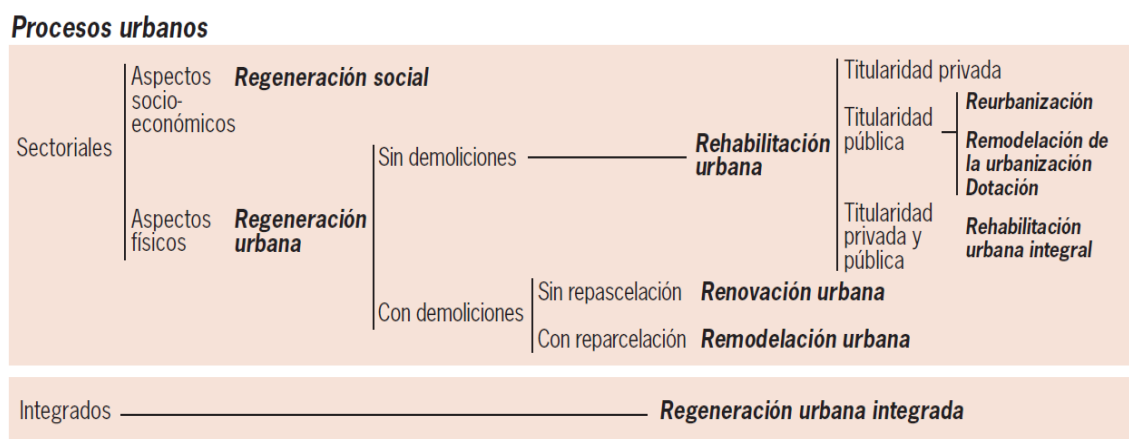
Para nombrar las intervenciones en el espacio urbano se emplearán múltiples acepciones que designan de manera simultánea y a veces ambigua estos complejos procesos, siendo a su vez fiel reflejo de la falta de coordinación entre los diferentes instrumentos: urbanísticos, de conservación del patrimonio y de planificación. La extensa terminología incluye, entre otros términos, los siguientes: regeneración urbana, renovación urbana, rehabilitación urbana, reestructuración urbana o revitalización urbana, y todos ellos tienen una matriz común que estaría fundamentada en la regeneración urbana integrada.

De esta manera, regeneración urbana es un término que a menudo ha sido tratado con una fuerte indeterminación conceptual y metodológica, que determinados autores como Moya González y Díez de Pablo (2012) han tratado de definir, estableciendo distintas escalas y esquemas para una mejor comprensión.

Ante la existencia de estas diferentes nomenclaturas, trataremos de esclarecer los términos, resumiéndolos de manera sucinta. Comenzando por la acepción más amplia, la regeneración urbana integrada se definiría como un proceso global en el que se estudian los aspectos socio-económicos y físicos en su conjunto, para efectuar un proceso de regeneración urbana que atienda a los condicionantes del lugar, a la

ciudadanía y a la mejora del tejido social en zonas especialmente degradadas. Castrillo et al. (2014) establecen la regeneración urbana integrada como una vía para la recuperación económica, integrando también aspectos sociales y ambientales, puesto que conllevan profundos cambios, además de los exclusivamente ligados a la transformación física. Apuntan que la regeneración urbana integrada está siendo impulsada desde la Unión Europea desde hace décadas, realizando de facto estas actuaciones, practicándolas de una manera efectiva; en la actualidad, sin embargo, son el epicentro de las políticas urbanísticas.

Figura 1.9. Esquema de procesos urbanos



Fuente: Moya González y Díez de Pablo (2012, 115)

Dentro de este proceso de regeneración urbana integrada, la regeneración urbana sería la parte ligada a la transformación estética y funcional del lugar, sin incluir de inicio otros aspectos relacionados con la mejora social, la economía o el medio ambiente.

Proceso orientado a mejorar aspectos físicos y espaciales de un área urbana considerada como degradada. El término de regeneración urbana no implica, a priori, una estrategia de intervención determinada, más allá del carácter físico de la misma, y engloba los procesos de rehabilitación urbana, renovación urbana y remodelación urbana, así como la reurbanización y la remodelación de la urbanización de áreas urbanas. (Moya González y Díez de Pablo 2012, 118)

Las formas en que este proceso de regeneración urbana se puede llevar a cabo, dependiendo del tipo de actuación son: rehabilitación urbana, renovación urbana o remodelación urbana.

La rehabilitación urbana buscaría la mejora de los aspectos físicos y espaciales de un área concreta degradada, manteniendo su carácter y estructura –por tanto sin demoliciones– aunque pudiendo tener una notable transformación. Este concepto de rehabilitación en entornos urbanos se había establecido en la década de 1950 en los CIAM, a partir de las críticas de los urbanistas italianos hacia el modelo preexistente de crecimiento urbano constante, indefinido y poco respetuoso con la ciudad, siendo desde entonces una de las acciones más demandadas en centros urbanos de todo el mundo.

En segundo lugar, la renovación urbana sería un proceso caracterizado por la demolición de los inmuebles existentes y la construcción de nuevos, con reurbanización del espacio público (adaptado a las nuevas condiciones socioeconómicas y de uso). La renovación urbana es una de las formas más utilizadas de intervención en los centros de las ciudades europeas de los años 50, 60 y 70, posibilitando una transformación física que puede conllevar una transformación socioeconómica de sectores concretos de estas ciudades.

Por su parte, la remodelación urbana de un área que se considera obsoleta (en conjunto con procesos de reestructuración), implica un cambio radical en los usos de la zona, un ajuste de la vialidad y una mejora de la actividad, adaptados a las nuevas necesidades definidas para la actuación. Este proceso puede ser también de reconversión, en sentido equivalente, cuando lo que se pretende transformar son áreas industriales. La remodelación urbana es, en esencia, la transformación de un área de la ciudad eliminando la mayor parte de las construcciones existentes y del trazado viario. Esta actuación va ligada a procesos de reparcelación y reurbanización.

Es importante destacar que tampoco en la actualidad existe consenso alrededor del término general de regeneración urbana, aunque es el defendido por instituciones como la Unión Europea. Por poner un ejemplo, Tiesdell et al (1996)

utilizan otra nomenclatura, adoptando el concepto de revitalización urbana, con lo que la confusión terminológica es notable. Su concepto de revitalización opera en los centros históricos reconciliando las exigencias de conservación y regeneración, haciendo un balance entre desarrollo económico y respeto al entorno. En su opinión, las políticas de revitalización actuales pueden llegar a ser el nuevo futuro para el pasado de nuestras ciudades.

Por tratarse de un tema candente en Europa, en España se desarrolló la Ley 8/2013, de 26 de junio, de rehabilitación, regeneración y renovación urbanas²⁶, en la que se hace hincapié en la importancia del turismo en este tipo de actuaciones, aunque abundando –como en los casos anteriores descritos– en la terminología múltiple:

[...] el camino de la recuperación económica, mediante la reconversión del sector inmobiliario y de la construcción y también la garantía de un modelo sostenible e integrador, tanto ambiental, como social y económico, requieren volcar todos los esfuerzos en aquellas actuaciones, es decir, las de rehabilitación y de regeneración y renovación urbanas [...]. La rehabilitación y la regeneración y renovación urbanas tienen, además, otro relevante papel que jugar en la recuperación económica, coadyuvando a la reconversión de otros sectores, entre ellos, fundamentalmente el turístico. La actividad turística es clave para la economía de nuestro país y supone más de un 10,2 % del PIB. (Ley 8/2013, preámbulo)

En su apuesta por la regeneración urbana integrada, la Unión Europea –a partir de la Declaración de Toledo de 2010– consolidará su apoyo a estas iniciativas, para ampliar su relevancia, poniendo el énfasis en las áreas degradadas. Estas actuaciones se verán refrendadas en la Declaración de Riga de 2015, y con más determinación, en la Agenda 2030 de la Unión Europea.

²⁶ BOE núm. 153, de 27 de junio de 2013

1.2. Los equipamientos culturales

1.2.1. Percepción y estética en el espacio colectivo

La arquitectura es esencial para el desarrollo de los sentimientos que albergamos hacia las ciudades, configurando y modelando la percepción sensorial que tenemos de ellas. Este significado emocional se aprecia en mayor medida en las grandes obras que conforman el tejido urbano de nuestras ciudades, representando sentimientos –a veces contradictorios– que refuerzan su significado.

Kevin Lynch, precursor del diseño urbano en los 60, en su libro de referencia *The Image of the City*, estudió en profundidad la percepción que tenemos de la imagen de la ciudad, diseccionando la forma urbana en distintos componentes –identidad, estructura y significado– que definían las propiedades básicas de los elementos de la ciudad, aún hoy perfectamente vigentes. Respecto del significado –el valor emotivo o práctico de un elemento para el observador–, afirmaba:

Las imágenes ambientales son el resultado de un proceso bilateral entre el observador y su medio ambiente. El medio ambiente sugiere distinciones y relaciones, y el observador –con gran adaptabilidad y a la luz de sus propios objetivos– escoge, organiza y dota de significado lo que ve. La imagen desarrollada en esta forma limita y acentúa ahora lo que se ve, en tanto que la imagen en si misma es contrastada con la percepción filtrada, mediante un constante proceso de interacción. De este modo, la imagen de una realidad determinada puede variar en forma considerable entre diversos observadores. (Lynch 1998, 15)²⁷

Helio Piñón analiza el proceso de emoción personal, y establece que la noción de belleza se relaciona de manera íntima con este proceso, considerando que el juicio estético se produce sin ninguna ley de referencia:

²⁷ Lynch, Kevin. 1960. *The Image of the City*. London: Harvard University Press. [1ª ed]

La naturaleza apriorística del juicio estético no se refiere ni al objeto ni a un principio objetivo del gusto: los juicios estéticos expresan una manera de sentir las cosas, no una manera de ser de las cosas. El apriorismo estético no será, pues, ni de la intuición, ni de los principios sintéticos, sino de la idea, de la finalidad. Una finalidad que, como se verá, no es la finalidad de la naturaleza, ya que la estética no conoce los objetos como objetos, sino que su objeto de estudio es el estado del espíritu: la finalidad estética es, pues, una finalidad subjetiva [...] la belleza, aunque sea de un modo subjetivo, nos parece una verdad que, si no es reconocida por todos, es porque no son capaces de sentirla. El juicio estético tiene, pues, una objetividad subjetiva. (Piñón 2010, 38-39)

Sobre la naturaleza de las emociones, en la actualidad se abren nuevos campos como la neurociencia, que está investigando el vínculo primordial de nuestras experiencias con la realidad, e incluso como elemento clave de nuestra identidad como seres humanos (Lamúa 2015, 20). Sirva como ejemplo cercano la reacción colectiva por la pérdida de la Catedral de Notre-Dame de París en el incendio de ocurrido en Abril de 2019. En palabras del arquitecto francés autor de uno de los más notables proyectos de reconversión de la catedral, Notre-Dame:

Nos prueba de manera trágica que la preservación de la riqueza construida, huella tangible de saberes milenarios, donde quiera que se encuentre, resulta indispensable. Esta herida incandescente revela también la dimensión emocional que puede aportar la arquitectura, su valor cultural universal, su fuerza simbólica única, su mito alimentado por las artes, la literatura, la íntima geografía de cada uno [...]. (Perrault 2019, párr.2)²⁸

A propósito del concepto de identidad urbana, aún con las controversias que pueden generar este término, se puede afirmar que existe un conjunto de urbes que buscan la creación de una identidad propia –o una mejora de la misma– mediante obras realizadas por arquitectos de renombre, para destacar entre sus competidoras

²⁸ Perrault, Dominique. 2019. "El Corazón Del Corazón."
<http://www.perraultarchitecture.com/es/news/3539-notre-dame_de_paris_-_el_corazon_del_corazon.html>

naturales, consiguiendo así generar notoriedad en los medios, atraer inversiones y captar turismo. Esta concepción es objeto de crítica cuando es llevada al extremo.

Entrados en el siglo XXI, las teorías sobre la ciudad y el territorio necesitan una profunda revisión. Parte de la teoría urbanística desarrollada en el siglo XX está obsoleta y ha sido superada por la complejidad de la realidad. La práctica urbanística tecnocrática está desacreditada, su dimensión pública ha quedado marcada por el predominio de la especulación inmobiliaria y el objetivo del bien común se ha contaminado por las exigencias del mercantilismo. Esta disolución del urbanismo ha sido potenciada por el predominio de las obras para la *global class*, basadas en objetos autónomos y aislados proyectados por arquitectos estrella, de ética cuestionable. (Montaner y Muxí 2011, 211)

En lo relativo al espacio colectivo, se define como un sistema unitario de lugares y de edificios englobados en el territorio urbanizado que tienen una incidencia en la experiencia y la vida colectiva, definitorios de un uso común para amplios extractos de la población (Cerasi 1990).

Aunque la aceptación de estas definiciones positivas del espacio colectivo es casi unánime, también es necesario recordar algunas reflexiones teóricas extremas, como las del influyente arquitecto Robert Venturi, que preconizaba en los años 60 un modelo de ciudad dispersa, con una cierta fascinación por el consumo, el automóvil y la publicidad, situando el centro de la vida social en el interior de las casas, alrededor de la televisión y comiendo pizzas, de acuerdo con el estilo de vida americano, afirmando que los ciudadanos americanos no necesitan plazas (Venturi 1966). Este sistema podría atribuirse, con algunas particularidades, a países como Brasil, debido a la extensión y expansión de sus núcleos urbanos y a fenómenos relacionados con la verticalización, los condominios y la inseguridad en las calles.

Volviendo a un sentir ortodoxo, los espacios colectivos y los edificios de uso público se convierten en articuladores de nuestras experiencias urbanas, ya sea en construcciones de nueva planta o en edificaciones preexistentes rehabilitadas, algunas veces disociados de sus funciones originales.

El espacio colectivo es mucho más y mucho menos que el espacio público, si este lo limitamos a la propiedad administrativa. La riqueza civil y arquitectónica, urbanística y morfológica de una ciudad es la de sus espacios colectivos, la de todos los lugares donde la vida cotidiana se desarrolla, se representa y se recuerda. Y quizás estos son, cada vez más, espacios que no son ni públicos ni privados, sino ambas cosas a la vez. (Solà-Morales 2010, 24)

Por otra parte, Jordi Borja (1995), protagonista del cambio de la ciudad de Barcelona en los 90, pone el énfasis en esta cualidad estética y la belleza de los equipamientos públicos para posibilitar la transformación urbana, puesto que asume tres funciones: la integración de la ciudadanía a nivel global y local, siendo la estética una referencia cultural para la apropiación simbólica de la ciudad; la prueba fehaciente de que la administración está trabajando de manera óptima; y la manera de aumentar el atractivo de la ciudad para atraer sectores de inversión.

Los monumentos y las esculturas, la belleza plástica y la originalidad del diseño de infraestructuras y equipamientos o el cuidado perfil de plazas y jardines proporcionan dignidad a la ciudadanía, hacen la ciudad más visible y refuerza la identidad, incluso el patriotismo cívico de sus gentes. La estética urbana construye referencias culturales indispensables a los ciudadanos para apropiarse de la ciudad. (Borja 1995, 14)

Otros autores, como Evans (2001), establecen una influencia de los lugares donde concurre la actividad cultural tanto estética, como social, económica y simbólica. Los fenómenos de regeneración urbana que incorporan cultura como consumo, son evidentes en pueblos y regiones de todo tipo, donde numerosas ciudades buscan sostener su futuro en la era post-industrial. Las economías simbólicas y políticas de la cultura nunca han estado tan relacionadas como en nuestros tiempos. Esto no sorprende en el actual contexto de globalización, donde el capitalismo se fija en los bienes simbólicos y en los mercados de nicho. Así, las artes y la cultura se transforman en un gran mercado en el eje local o doméstico, pero también pueden lograr una apertura a los mercados internacionales y conseguir turismo, siempre que se desarrollen los equipamientos y mecanismos adecuados.

En la actualidad, la configuración de las ciudades y su competencia ha propiciado la necesidad de nuevos equipamientos, tanto para lograr el bienestar de los ciudadanos como para competir en el mundo globalizado, donde es necesario optimizar y ampliar el atractivo de su oferta para atraer turismo, inversiones y población (Vergara 1999).

En el mismo sentido, la socióloga Zukin (1995) afirma que las estrategias culturales se han convertido en una de las claves para la supervivencia de las ciudades, con un fuerte componente estético, como parte de fenómenos de revitalización urbana. La forma en que estas estrategias concretas alcanzan su definición y cómo la ciudadanía las percibe, sin embargo, es motivo de discusión explícita.

Una discusión de la que vamos a participar en esta tesis.

1.2.2. Los inicios del modelo

Fue hace más de dos mil años cuando Vitruvio, en el tratado más antiguo sobre la disciplina que se conserva, *De Architectura*, sentó las bases sobre los que la arquitectura descansa: la Firmeza (Firmitas), la Utilidad (Utilitas) y la Belleza (Venustas)²⁹. Con la visión que da el transcurso del tiempo, el arquitecto italiano Aldo Rossi (1971) afirmó que la arquitectura es connatural a la formación de la civilización y un hecho permanente, universal y necesario. Sus principales características son la posibilidad de creación de un ambiente más propicio para el desarrollo de la vida y una marcada intencionalidad estética³⁰. En un sentido estricto, el Diccionario de la Real Academia Española define arquitectura –en su primera acepción del término– como «Arte de proyectar y construir edificios»³¹.

En cuanto a la tipología de equipamientos a nivel urbano, el arquetipo de planeamiento cultural, donde el trabajo, el hogar y el ocio forman parte de la naturaleza de la ciudadanía, nació en la Atenas de los períodos Arcaico y Clásico (Pomeroy et al. 2019). La organización funcional de la tipología de equipamientos tiene como referente remoto el Ágora griega, que es, en síntesis, un espacio abierto a todos los habitantes atravesado por una vía peatonal que brindaba equipamientos a la ciudadanía. Aunque el fin primero era la reunión de la asamblea o *ekklesia*, el Ágora se utilizó para albergar edificios de todo uso, como teatros, bibliotecas, mercados o tribunales.

Esta interpretación de la evolución del modelo y de nuestras ciudades, aunque pueda tacharse de eurocéntrica, es defendida debido a las similitudes que tienen las ciudades antiguas en buena parte del mundo, en términos de estructura social, funcionamiento económico, orden político y monumentalidad arquitectónica (LeGates y Stout 1996).

²⁹ Vitruvio Polión, Marco. 88 a.C.-26 a.C. [Copia manuscrita encontrada en 1414]

³⁰ La primera edición de *La arquitectura de la ciudad* fue publicada en Italia por la editorial Marsilio de Padua, en 1966. En 1971, la Editorial Gustavo Gili publicó la traducción en castellano.

³¹ Diccionario de la Lengua Española. RAE. 21a Edición. 1992. Madrid. Espasa-Calpe.

Figura 1.10. *Ágora de Atenas en el siglo IV a.C.*



Fuente: Travlos (1971)

Con una configuración distinta, el Acrópolis era un lugar aislado con una doble función, defensiva y de culto. Esta parte alta de la ciudad es donde tenían sede los lugares más representativos, que en Grecia eran lugares sagrados.

La ciudad de Atenas, sus monumentos y sus relaciones espaciales, han provisto de un modelo perenne donde las demás urbes a lo largo de la historia se han inspirado para localizar equipamientos, centros cívicos, espacios culturales y museos. Modernos

planificadores y arquitectos, como Le Corbusier o Alvar Aalto, han apreciado este modelo (Evans 2001, 22).

Por otra parte, el estudio del programa de necesidades y los usos edificatorios ha sido –desde que la primera necesidad de cobijo bastó para construir una cabaña, como describía el abad francés Marc-Antoine Laugier en su obra clásica *Essai sur L'Architecture* (1753)– el punto inicial del que parte cualquier realización arquitectónica. Se debe remarcar que, como norma general y hasta bien entrado el siglo XIX, los edificios debían responder a una única función, perteneciendo a una sola tipología. Estos iniciáticos modelos y su configuración formal subsiguiente, fueron estudiados con profusión por Jean-Nicolas-Louis Durand en *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes* (1799). En esta obra, Durand anula totalmente la relación tradicional entre arquitectura y naturaleza en favor de la abstracción, y lo basa en un método científico de clasificación por tipos, poniendo el énfasis en la utilidad de la arquitectura, comparando edificios y composiciones con gran detalle, configurando un gran atlas de arquitectura.

Durante el siglo XIX, la constante evolución de las ciudades, unido a un súbito descenso de la mortalidad debido a mejores niveles en nutrición y técnicas médicas, originó concentraciones urbanas nunca antes vistas, primero en Inglaterra y posteriormente en el resto del mundo. Para poder contentar las necesidades de la población, los primeros planes y estudios de la ciudad tuvieron por objeto erradicar los efectos y las consecuencias de la industrialización, entre otros, las fábricas ubicadas en el casco urbano, la aparición de fenómenos migratorios y las nuevas variantes económicas y sociales que acarreaban. Las dos primeras cuestiones propiciaron una degradación paulatina en la manera de habitar, por la creciente contaminación y el hacinamiento, de forma que las ciudades se mostraron incapaces de absorber el crecimiento. Entre 1800 y 1880 se produjo un éxodo masivo del campo a la ciudad provocado por la revolución industrial: Berlín aumentó su población en un 765%, pasando de 170.000 a 1.300.000 habitantes, y la recién creada Nueva York, un 2.000%, creciendo de 60.000 a 1.200.000 personas, haciendo insoportable tal aumento de densidad (García Vázquez 2016, 14). En Londres se pasó de un millón a más de seis

millones de habitantes en el transcurso del siglo XIX; todo ello necesitaba de estudios específicos para calibrar y ordenar el crecimiento (Frampton 1980).

En Francia se establecerá el proyecto pionero –uno de los más referenciados en la historiografía en cuanto a organización urbana–, que convertirá el París medieval en una gran ciudad moderna y que fue desarrollado en el período comprendido entre 1853 y 1869. Georges Eugène Haussmann construirá enormes avenidas ajardinadas que sustituirán a las antiguas calles, pequeñas y angostas, características del tejido parisino a inicios del siglo XIX. Su actuación más emblemática fueron doce calles radiales que comunican los puntos neurálgicos de la ciudad con el Arco del Triunfo, a modo de punto de fuga. A partir de este momento los barrios empiezan a ordenarse en base a un plano ortogonal y los edificios son construidos con un mismo estilo, estableciendo un modelo de reordenación para ciudades en todo el mundo. Esta actuación se acompañó de la ejecución de infraestructuras urbanas, como desagües en los edificios, alcantarillado y alumbrado de calles (Frampton 1980; Benevolo 2007).

En este contexto de ebullición técnica y de cambios estructurales, es también en Francia –inmediatamente después a la Revolución Francesa– donde se inicia la creación tanto de la organización municipal moderna como de las primeras instituciones encargadas de velar por el patrimonio, al amparo de la nueva burguesía. Asimismo, se construirá un conjunto de equipamientos básicos, que acompañarán a las escuelas con una red de bibliotecas y museos. Esta apuesta por la cultura no era nueva en el país, puesto que ya en 1801, el estado francés había decidido la creación de un museo en cada una de las quince mayores ciudades del país, iniciando un modelo de descentralización que ha tenido continuidad en la mayor parte de países industrializados y también en los que están en vías de desarrollo. Como afirman Duncan y Wallach (1980), desde su temprana concepción, los museos actuaron como una potente casa de los tesoros de los bienes materiales y de la salud espiritual.

A partir de 1870, con el establecimiento de la Tercera República, se produce una mutación para otorgar el arte a la ciudadanía:

Los inicios de la Tercera República registraron un primer gran cambio: adhiriéndose al modelo republicano, el discurso adquirió una textura pedagógica arraigada en las realidades sociales. La mayoría radical del consejo municipal de París, por ejemplo, construyó entre 1874 y 1884 un discurso coherente basado en el deseo de “dar arte al pueblo”³². (Poirrier 1997, 136)

En París y otras capitales, mayoritariamente europeas, empezaban a aparecer edificios públicos con carácter de centros sociales y de arte –los equipamientos– palabra que proviene del francés *équipement*, por ser en el país galo donde se desarrolla la teoría necesaria para lograr las construcciones comunes para cada desarrollo urbanístico de barrio. Los equipamientos se definirán como contenedores programáticos de muy variada índole, con formas y funciones diversas, que contendrán los usos necesarios para responder a las nuevas demandas de la sociedad. En el país galo se pasará de una treintena de museos en 1815, a alrededor de 200 equipamientos en 1870 (Yon 2010).

Las edificaciones públicas comienzan a presentarse con una gran variedad de tipologías edificatorias, variedad que sobreviene posteriormente a la revolución industrial y que amplía de manera notable el abanico de usos que se confiere a estos espacios para contribuir a las nuevas demandas de la sociedad. Esta arquitectura tiene sus orígenes en los cambios provocados en la revolución industrial, teniendo que adaptarse a los nuevos conceptos ideológicos y comportamientos humanos que se derivan de este momento de cambio (Galván 2009).

En el mismo sentido, las migraciones del campo a la ciudad presionan la estructura organizativa de la urbe, incrementando los proyectos y edificaciones públicas. Las ciudades, masificadas por el incremento de la población, presentan nuevas necesidades de servicios y comunicaciones, así como de confort e higiene (Aguilar 1991).

³² «Les débuts de la Troisième République enregistrent une première mutation d'envergure: partie prenante du modèle républicain, le discours se colore d'une texture pédagogique ancrée dans les réalités sociales. La majorité radicale du conseil municipal de Paris, par exemple, construit de 1874 à 1884 un discours cohérent fondé sur la volonté de “donner l'art au peuple”».

Hacia finales del siglo XIX en América, donde la técnica constructiva estaba más avanzada, la complejidad de los proyectos aumentaba ostensiblemente, posibilitando la mezcla de usos en un mismo edificio. El precursor de este modelo –que actualmente recibe la nomenclatura de edificio multifuncional– es el *Auditorium Building* de Chicago (1886-1889), obra de Dankmar Adler y Henry Louis Sullivan. En este proyecto la plaza y lugar público es el propio edificio, siendo el primer ejemplo donde los usos se agrupan en un único e inmenso contenedor, que sirve a la ciudad como equipamiento cultural. Esta edificación servirá de ejemplo para establecer soluciones a programas mixtos, cada vez más complejos, en numerosos proyectos posteriores tanto residenciales como de ocio, que se desarrollarán durante el siglo XX.

1.2.3. Propuestas actuales: arquitectos y marcas globales

Los equipamientos culturales, más allá de los museos, empiezan a tomar manifiesta importancia a partir de las controversias lanzadas en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, produciéndose un replanteamiento de los usos que albergan estas grandes edificaciones. Llegada la década de 1950 comienza un cambio en la práctica arquitectónica que continuará fraguándose hasta nuestros días, iniciándose la conformación de un nuevo legado de arquitectura como espectáculo: cada ciudad quiere tener su obra imponente, imán de visitantes e imagen de la misma, al estilo de la Ópera de Sídney, que comenzó su construcción en 1959.

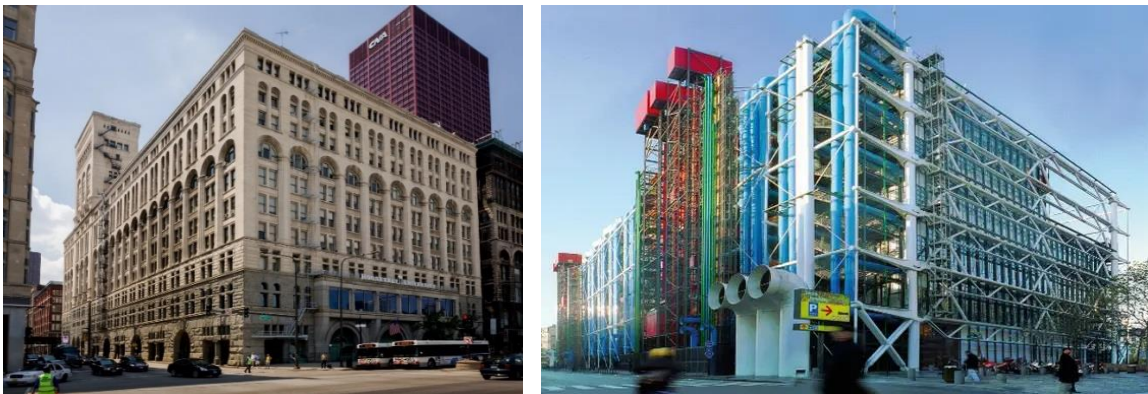
A una escala menor, el aumento progresivo tanto de la población debido a migraciones, como de sus necesidades ciudadanas, serán los motivos principales de la construcción de estos nuevos equipamientos en nuestras ciudades. Esto producirá un cambio paulatino en las políticas de inclusión social de los gobiernos, afectando a las políticas urbanas y su definición. Francia, como pionero de estas políticas de equipamientos culturales, realizará un programa aprobado en la Asamblea Nacional el 17 de noviembre de 1959, cuya medida estrella fue que algunos teatros asumieron una serie de características específicas de las casas de cultura, en particular la pluralidad de funciones, recuperando el fruto de las reflexiones y experiencias del teatro de la tercera república francesa (Dubouilh 2013).

A partir de entonces, nuevos equipamientos culturales, tales como centros de artes escénicas, de producción audiovisual, museos, auditorios, bibliotecas, centros de documentación, espacios multifuncionales, y en general, obras arquitectónicas de cualquier escala encargada de aglutinar tendencias, ya sean artísticas, literarias, de conocimiento, de ocio o de culto, optarán en este nuevo paradigma a convertirse en un motor de integración social, haciendo al ciudadano partícipe de su utilidad, por una parte, y una referencia del propio lugar en que se ubican, por otra. Estos lugares de reunión emblemáticos representarán a las sociedades donde enraízan, reemplazando

en cierta medida la función primigenia que desempeñaban las iglesias en la antigüedad.

Después de esta relativa expansión, y casi un siglo después del modelo establecido por el *Auditorium Building* de Adler y Sullivan, en París se terminará otro de los hitos de este nuevo paradigma, el Centro Georges Pompidou (1977), obra de los arquitectos Richard Rogers y Renzo Piano. En este proyecto se establece una redefinición completa del estándar mediante un edificio *high-tech* con usos variados al que da frente una plaza que sirve de entrada, invitando tanto a disfrutar del interior como del exterior. Los equipamientos enfocados a la cultura y el ocio se configurarán como nuevos objetos de expansión de la tipología museística, estableciéndose una tipología híbrida entre el museo, el teatro/auditorio y el concepto anterior de *maison de la culture* francesa³³.

Figura 1.11. *Auditorium Building* (1886-1889) / *Centro Pompidou* (1977)



Fuente: Revista AD, imagen de Alamy / Oficina de Turismo de París

Aun advirtiendo la gran variedad morfológica que existe en la tipología de equipamientos culturales, la nueva eclosión de estos equipamientos se iniciará a raíz del éxito obtenido por el Centro Pompidou. El notorio beneficio que esta obra brindó al barrio –entonces deprimido– de Les Halles, y su posterior reconocimiento como hito urbano global, hicieron que sirviera de modelo para las políticas europeas del

³³ *Maison de la culture* fue el término acuñado en Francia para una serie de equipamientos culturales que se implantaron en el país en la década de los 60 a iniciativa del ministro de cultura, André Malraux. Entre otras, destaca la de Firminy en estilo brutalista, obra de Le Corbusier, y la construida en Le Havre, que lleva por nombre Le Volcan (El Volcán), obra de Oscar Niemeyer.

momento, siendo la referencia en las actuaciones urbanas venideras. Su novedoso programa abarcaba exposiciones, conciertos, debates y cine, entre otras actividades, e incluía la creación de una plaza de acceso frente al mismo, de suma importancia para la vida de barrio, y que ha sido uno de los símbolos de su apropiación ciudadana.

En un capítulo de una de las escasas obras monográficas que analiza los diferentes modelos de equipamientos, llamada *Los Espacios de Intervención Cultural*, se describe tanto la función simbólica como la representación ideológica de estos:

Los equipamientos pueden generar representaciones simbólicas de una sociedad de diferente índole; ser portadores de mensajes que actúan desde la cultura a la construcción de identidades, ciudadanía o cohesión social; erigirse como el reflejo de una acción de respuesta a una necesidad social detectada; ser la consecuencia de un tipo de ideología dominante o de la concreción de una política social, educativa o cultural; o representar la reacción de un colectivo ante la insuficiencia de medios para la consecución de sus objetivos culturales, entre otros. Visto de esta forma, los equipamientos culturales son tanto lugares para la vida cultural como monumentos de representación de un símbolo o ideología. [...] Asimismo, resulta útil para entender el equipamiento como monumento o estandarte de una ideología, en este caso política, la reflexión de Dijan a propósito de Mitterrand³⁴, cuando afirmaba que “*la arquitectura será el instrumento necesario para que se recuerde su paso por las más altas instancias de la República*”. (Carbó Ribugent et al. 2015, 8-9)

En estos años, el vínculo entre cultura y regeneración urbana tomará un impulso notable, sobre todo a partir de los años 80 con los ejemplos de Barcelona, Baltimore o Glasgow, hasta sublimar con el modelo Bilbao, en la inauguración de la sede ibérica del Guggenheim, el 19 de octubre de 1997. La construcción del museo Guggenheim –junto al cambio producido en la ciudad, que incluye la regeneración de Abandoibarra en el entorno de la ría, y el metro de Norman Foster, entre otras muchas actuaciones urbanas– se tomará como paradigma actual de regeneración urbana integral, siendo un referente a nivel mundial por el cambio de imagen producido en la

³⁴ Presidente de la República de Francia desde 1981 a 1995.

ciudad y los beneficios en la ciudadanía. Con la marca de Solomon R. Guggenheim, cuyo edificio principal de Nueva York es una obra icónica de Frank Ll. Wright de 1937, el Guggenheim de Bilbao supuso una especie de *modelo siglo XXI* para muchas ciudades de la red secundaria, un espejo donde mirarse en un final de siglo convulso y con pocos referentes de consenso.

Figura 1.12. Sede del Museo Guggenheim en Bilbao (1997)



Fuente: Guggenheim Bilbao

Este hito impactó en el mundo de la arquitectura de manera global, y supuso la ruptura definitiva con las configuraciones rectilíneas. Segre y Barki (2011) afirman que el museo que diseñó Frank Gehry se puede tomar como símbolo del cambio radical en la estética arquitectónica de nuestra época.

En el mismo sentido, otros arquitecto e investigadores han alabado este modelo; entre otros, el arquitecto Philip Johnson, que declaró, en su visita a Bilbao, que el Guggenheim era el edificio más importante del siglo XX.

Desde sus orígenes en el siglo XVII y, especialmente, desde la apertura del museo Solomon R. Guggenheim y el célebre “efecto Bilbao”, arquitectos

famosos han diseñado museos para ser la primera pieza de la colección. A lo largo de la historia se ha observado que, con ciertas condiciones sociales, culturales y urbanas, una construcción original puede actuar como un detonante urbano, un atrayente de público y generador de recursos. (Meraz 2012, 135)

Sin embargo, se plantean ciertas dudas acerca de los beneficios de las futuras propuestas que se basen en este modelo:

El primer Museo Guggenheim en Nueva York fue una maravilla de la innovación moderna, como lo ha sido el de Bilbao. Es probablemente demasiado optimista asumir que cada nuevo museo del estilo del Guggenheim diseñado por Gerhy, o por otro arquitecto destacado e internacionalmente reconocido, generará tanto beneficio para la ciudad en el que se localice. (Massam y Hracz 2005, 111)

Las tendencias y modas a las que atienden las ciudades y sus equipamientos culturales, han sido objeto de cambios a lo largo del siglo XX. En la opinión de Curson et al. (2007), para establecer un equipamiento se deben dar factores de financiación suficiente y de regeneración de su emplazamiento, que en son necesarios para llenar un vacío urbano preexistente. Estos complicados procesos tienen elevados riesgos, puesto que se puede producir el «tipo erróneo de equipamiento cultural en el lugar equivocado» (Evans, Foord and Shaw 2007, 18). La compleja planificación se posibilita cuando existe una confluencia en el tiempo de los recursos y las oportunidades de crecimiento necesarias. Señalan los autores a este respecto que el teatro abierto en Milton Keynes (Reino Unido) en 1999 tuvo a una larguísima gestación que prueba las complejidades de estos grandes equipamientos, puesto que se demoró más de 25 años desde su concepción hasta la finalización de la actuación urbana. El teatro se pudo terminar cuando el capital externo necesario –en este caso, de fondos de la lotería del estado– estuvo disponible.

En un extenso monográfico dedicado a museos de la revista *Arquitectura Viva*, se reflexiona sobre la doble vertiente cultural y urbana de estos equipamientos:

Los museos son tan protagonistas del paisaje cultural como del paisaje urbano [...] Se discute con frecuencia el rumbo expositivo de los museos, la naturaleza de sus colecciones y hasta la personalidad de sus directores, cuestiones todas vinculadas a su impacto en la geografía simbólica; pero se subraya menos su diálogo con la edificación existente o su conexión con los trazados de comunicaciones y transportes, asuntos que atañen a su influencia en la geografía física. Sin embargo, tanto su perfil inmaterial como su presencia material determinan por igual el éxito o fracaso del empeño. (Fernández-Galiano 2008, 3)

En el inicio del siglo XXI se inaugura otro de los hitos de arquitectura de autor del momento, el Jewish Museum de Berlín (2001) obra de Daniel Libeskind. Aunque con un alcance y repercusión menor al manido paradigma Bilbao, fue aclamado por romper con el esquema clásico de museo, con una estética impactante que relacionaba continente y contenido. La obra de Libeskind aportaba frescura a las cercanas edificaciones históricas de la *Museumsinsel* de Berlín, completando la periferia de museos adyacentes a la isla³⁵. Su exterior simulaba las heridas producidas en la guerra mediante grietas de vidrio sobre la fachada. Esta obra le permitió conseguir encargos similares de todo el mundo, convirtiéndose en un nuevo símbolo de la manida globalización: Tanto en la extensión del Denver Art Museum (2006) como en la tercera ampliación del Royal Ontario Museum, conocido como Renaissance ROM (2007), Libeskind trasladó a otras ubicaciones los cánones establecidos en el Jewish Museum. Como marcan los cánones de la arquitectura de autor, replicó su modelo de éxito para satisfacer a nuevas audiencias, en una tendencia que comenzará a finales del siglo XX pero se afianzará definitivamente a inicios de este siglo.

En paralelo a estas similitudes entre proyectos de un mismo arquitecto, como en el caso de algunas de las obras de Libeskind o Niemeyer –también de Zaha Hadid o Jean Nouvel– se produce una globalización de la marca de los museos. Claros ejemplos de esta globalización de los emblemas museísticos son tanto la primera sede

³⁵ Los museos de la isla son: Altes Museum (1823-1830), Neues Museum (1855), Alte Nationalgalerie (1861), Bode-Museum (1904) y Pergamon Museum (1930)

internacional del Pompidou, en la ciudad española de Málaga (2015) como el Louvre de Abu-Dhabi, de Jean Nouvel (2017).

Figura 1.13. *Jewish Museum (2001) [Arriba] y Renaissance ROM (2007) [Abajo]*



Fuente: 1. Plataforma Arquitectura / 2. Archdaily / 3 y 4. Archello, imagen de DAPH

En el caso de Abu-Dhabi, además del Louvre, el Distrito Cultural Saadiyat acogerá el Zayed National Museum del estudio Foster+Partners y el Guggenheim de Abu Dhabi de Frank O. Gehry –autor, a su vez, de la primera sucursal Guggenheim fuera de Estados Unidos, la famosa sede Bilbao– además de un Museo Marítimo y un Centro de Artes Escénicas, estando todavía algunos de ellos en fase de proyecto.

[...] los museos han sucumbido a la tentación del espectáculo sustituyendo la conservación y el estudio por una programación de atracciones que los ha hecho a la vez más numerosos y más intrascendentes, más poderosos y más frágiles, más visibles y más vacíos. Son templos de una nueva religión, pero esa religión es la del consumo compulsivo de experiencias. (Luis Fernández-Galiano 2001, 3)

En términos de marca, algunos de los museos y equipamientos culturales adolecen de soluciones específicamente adoptadas para esta expansión global. En la actualidad, este problema se está intentando solucionar mediante la creación de un organismo que vele por la calidad de las exposiciones y de sus actividades culturales, para que se pueda expandir una marca con ciertas garantías de calidad. En el caso del trato entre Francia y Abu-Dhabi sobre el uso de la denominación Louvre, Henri Loyrette, su presidente, afirmaba en un artículo de *The New York Times*³⁶ que el rol de tutela tiene una fuerte recompensa. En el caso francés, esta tutela se realizará con la Agencia Internacional de Museos Franceses, que se ha creado, entre otras tareas, para realizar las labores de vigilancia. Esta agencia aglutina sus marcas más importantes: el Musée d'Orsay, el Georges Pompidou Center, el Musée Guimet, el Château de Versailles, el Musée Rodin o el Louvre, entre otros. Los esfuerzos de la misma van encaminados a encontrar nuevos socios internacionales en los años venideros para establecer alianzas con sus marcas de prestigio. El coste que pagará Abu-Dhabi solo por la utilización del nombre del museo más visitado del mundo es de 520 millones de dólares.

Otro de los casos que ha tenido una fuerte expansión en los últimos años es el idolatrado Centro Pompidou. El referente parisino cuenta con sedes ya establecidas en Metz (Alemania) desde 2010, en Málaga (España) desde 2015, en Bruselas (Bélgica) desde 2018, siendo la más reciente la que abrió sus puertas en 2019 en Shanghái (China). En 2024 tiene previsto su primera apertura en Estados Unidos, concretamente en Jersey City.

Estas actividades de carácter globalizador están desembocando en una nueva lógica, donde museos y equipamientos culturales son considerados como un negocio, y las colecciones y exposiciones se tratan como objetos que pueden ser fraccionados y utilizados para obtener un retorno financiero inmediato que llene las arcas de la casa matriz.

³⁶ Riding, Alan. 7 de marzo de 2007. *The Louvre's Art: Priceless. The Louvre's Name: Expensive. The New York Times*.

1.3. Oscar Niemeyer

1.3.1. El contexto

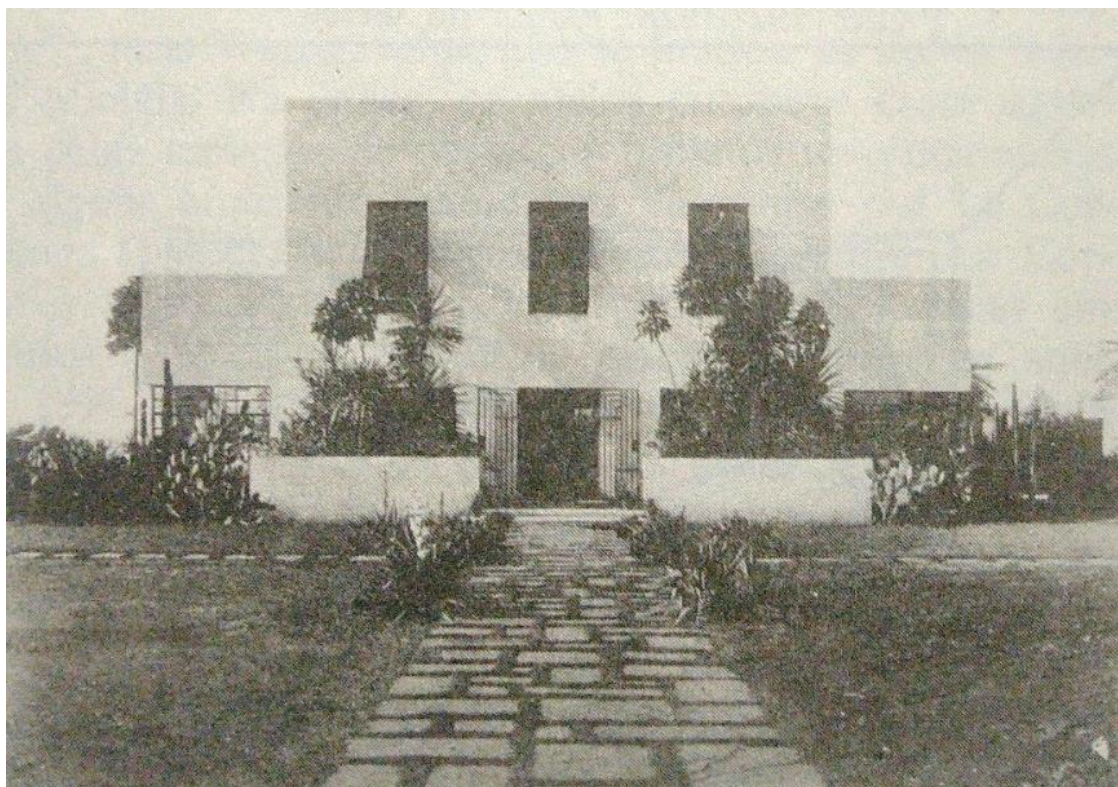
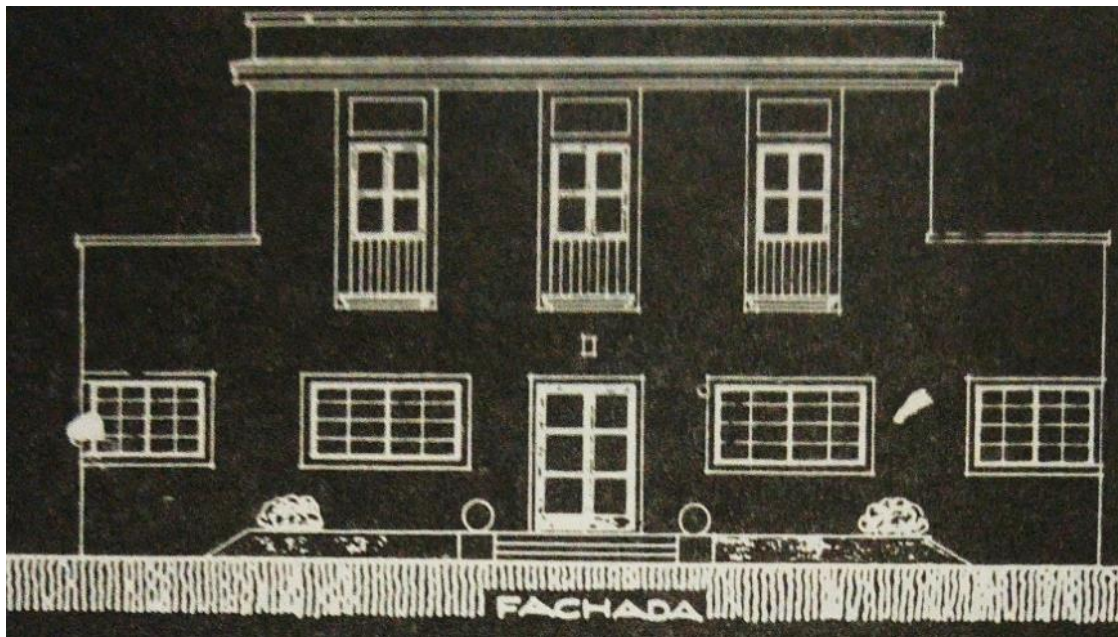
Desde comienzos del siglo XX, la República Federativa de Brasil implementa paulatinamente políticas de impulso a la industrialización, concentrando sus actividades en la región de São Paulo. Aunque la república tuvo su inicio en el año 1889 –después de mucho esfuerzo para superar el colonialismo– no será hasta la Revolución de 1930 cuando comienza la transformación definitiva del país y surge un nuevo estado volcado en la industria en aras de lograr una mayor diversificación económica, dejando atrás el carácter rural, sobre todo basado en las haciendas de café y sus exportaciones. En 1964 se produjo un golpe de estado militar que se prolongó hasta 1985, en los años más aciagos de la historia reciente. Llegado 1993 se produce un plebiscito que dilucida el régimen político a favor del gobierno republicano; en las elecciones presidenciales del año siguiente se inicia un amplio movimiento de concertación nacional que consolidó la democracia, que continúa hasta nuestros días (Mendible Zurita 2011).

La modernización económica, en mayor medida desde la década de los años 30, supuso una modificación en los patrones de asentamiento, aunque la urbanización de las ciudades fue un fenómeno que se desarrolló de manera más lenta en Brasil que en el resto de América Latina. En 1920, cuando comienza un éxodo masivo hacia la ciudad, solo un 25% de la población vivía en zonas urbanas; en 1992 el porcentaje era del 75%, sobre todo en los dos focos urbanos más importantes, São Paulo y Río de Janeiro (Prieto y Guerra 1991).

La arquitectura moderna no asentó en Brasil únicamente al amparo de la innovación propiciada por la revolución industrial, sino que se aprovechó de dos momentos puntuales, que se producirán en la década de 1920, en plena ebullición artística de la sociedad brasileña: la Semana de Arte Moderno de 1922 de São Paulo, y

las visitas de Le Corbusier al país en la misma década, como parte del proceso de internacionalización del movimiento moderno que había iniciado el arquitecto y que le llevó también a otros países como Argentina (Bruand 1991).

Figura 1.14. *Gregori Warchavchik. Casa del arquitecto. São Paulo (1927-1928). Proyecto de fachada que se presentó al servicio de censura (1927) y casa construida (1928)*



Fuente: Bruand (1991, 66)

En los años 20 del siglo pasado, São Paulo se convierte en la capital del arte, el punto de ebullición cultural en Brasil, auspiciada por los poderes públicos. La Semana de Arte Moderno servirá de modelo para las exposiciones posteriores, como la Bienal de Arte de São Paulo³⁷, una de las más importantes del mundo y la segunda más antigua, solo por detrás de Venecia. Esta cita se celebra desde 1957 en el Pabellón Ciccillo Matarazzo, uno de los edificios lineales proyectados por Niemeyer en el parque de Ibirapuera en São Paulo.

Bruand (1991) considera la llegada de Gregori Warchavchik a São Paulo como el punto de entrada de las ideas del movimiento moderno en Brasil. Su primera obra fue su propia casa, en la Calle Santa Cruz de Vila Mariana (1927-28), una construcción con claras reminiscencias a la Villa Steiner de Adolf Loos. La casa, sin ornamento en la fachada, tuvo dificultades para obtener la preceptiva licencia, presentando un proyecto distinto, más clásico, para su obtención.

Warchavchik, nacido en Rusia pero educado en Italia, era conocedor de las propuestas de los maestros del movimiento moderno, y publicó artículos de relevancia internacional desde su llegada a Brasil (Coelho 2015). El reconocido poeta Oswald de Andrade, uno de los más importantes promotores de la Semana de Arte Moderna de São Paulo –llamada, en referencia al año que se realizó, Semana de 22–, apoyó al arquitecto, afirmando que la casa que diseñó en la calle Itápolis había servido para romper con el pasado.³⁸

³⁷ Traducción del prefacio del Catálogo de la 1ª Bienal de 1951, escrito por Simões Filho, Ministro de Educación y Salud, donde se describía la predominancia de São Paulo como capital cultural de Brasil: «El Arte Moderno, en peligro por su audacia, tendría un clima favorable en este panorama, en que un brote de progreso industrial es un frenético estímulo a todas las osadías. No sin razón pues, fue que en esta capital, en 1922, irrumpió el ataque de los bandeirantes de la Semana de Arte Moderno. En este momento, que el paso vertiginoso del tiempo hace parecer remoto, siendo que ayer aquí ya predominaban los elementos de acción y dinamismo que hicieron de São Paulo el centro natural de la modernidad brasileña» (*Museu de Arte Moderna de São Paulo* 1951, 7).

³⁸ De Andrade, Oswald. Julio de 1930. A Casa Modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações. *Diário da Noite*.

Traducción del texto: «Gregori Warchavchik ha sido comprendido por el público curioso que acude en masa a su casa estraña y sobria [...] De la Semana de Arte Moderno a la casa victoriosa de Warchavchik van ocho años de griterío para convencer de que Brecheret no era ninguna bromista, que Anita Malfatti era la cosa más seria de este mundo, que la literatura de la Academia Brasileña de Letras era una vergüenza nacional, etc,etc.!»

Se puede afirmar que hasta 1930, la arquitectura moderna no tenía adeptos en Río de Janeiro. El primer signo de cambio se había producido solo unos años antes, por un acontecimiento fortuito: La primera conferencia que realizó Le Corbusier en diciembre de 1925 en la *Escola Nacional de Belas Artes* (ENBA), organizada por Paulo Prado y Warchavchik³⁹. Le Corbusier fue invitado posteriormente, en 1929, para dar unas conferencias en Buenos Aires, y durante su viaje de regreso a Europa visitó São Paulo y Río de Janeiro, en su segundo contacto con el país. Esta estancia fue propuesta por el poeta Blaise Cendrars, que fue el encargado de poner en contacto al maestro con los intelectuales brasileños. A su llegada, Le Corbusier se mostró tan sorprendido al conocer la obra de Warchavchik, que escribió al secretario general de los CIAM, el historiador Sigfried Giedion, para proponerlo como delegado para América del Sur (Bruand 1991).

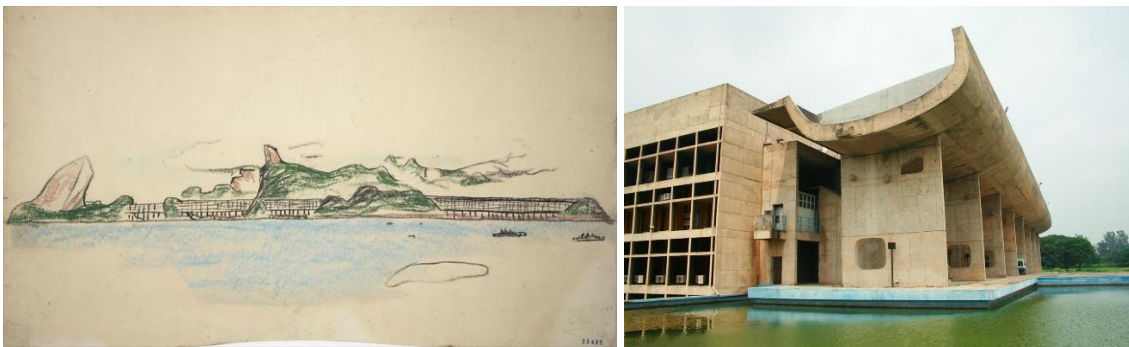
En su visita, las conversaciones que mantuvieron Le Corbusier y Lúcio Costa se materializaría años más tarde en la construcción del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro, en el que participó activamente Oscar Niemeyer. Por los contactos que Le Corbusier tenía con los intelectuales brasileños que visitaban París, había realizado un proyecto de villa para Paulo Prado (1929) que no se llegó a construir. Estos encuentros habían servido para informar a Le Corbusier sobre la construcción de Brasilia, idea que desde el centenario de la independencia de Brasil (1922), llevaba barruntándose en la política brasileña, siendo presidente Epitácio Pessoa. La fundación de la futura capital del país en el Distrito de Planalto seducía enormemente al maestro puesto que era un lienzo en blanco sobre el que escribir sus ideas (Coelho 2015).

En el viaje de vuelta de Le Corbusier, en 1930, escribiría *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, libro en el que dedicará un capítulo entero a Brasil. Desde su visita al país, las curvas sinuosas, las montañas y los ríos habían llamado poderosamente su atención, y acabó por concretar estas ideas en la Ley del

³⁹ En esta época, Lúcio Costa era alumno de la ENBA. La escuela, bajo la dirección de José Mariano Filho, estaba dominada por el estilo neocolonial. Costa explicó a Yves Bruand cómo fue ese momento: Asistió por casualidad, puesto que estaba paseando por la escuela y, escuchando que Le Corbusier hacía una conferencia, se acercó por curiosidad. Como no había sitio en la sala, escuchó la conferencia desde fuera. (Bruand 1991, 72)

Meandro⁴⁰. Resulta relevante, visto en perspectiva, que el gran maestro de la línea recta se dejara conquistar por las ondulaciones del paisaje de Brasil; aun así, sus propuestas en esta época seguían siendo rotundas, como demuestran sus dibujos para el nuevo urbanismo de Río de Janeiro o el plan para descongestionar São Paulo. Años más tarde se suavizarían sus formas, en obras como la Capilla Notre Dame du Haut de Ronchamp (1950-1955) o Chandigarh (1951-1965).

Figura 1.15. *Le Corbusier. Croquis de la propuesta para Río de Janeiro (1929) y Palacio de la Asamblea de Chandigarh (1951-1965)*



Fuente: Fundación Le Corbusier / Flickr

Según Jodidio (2012, 10), «Costa lo describió perfectamente de este modo: “El mayor legado de Le Corbusier fue el propio Niemeyer”». Las referencias, sin embargo, fueron continuas y bidireccionales en el corto período de tiempo que coincidieron ambos maestros. El arquitecto Oscar Niemeyer escribe respecto de sus conversaciones con Le Corbusier y el cambio en la percepción que tuvo respecto de su propia obra construida:

Lo recuerdo [a Le Corbusier] diciéndome, cierta vez: «Oscar, usted hace el barroco, pero lo hace muy bien». Y varios años después: «Me dicen que hago el barroco. Mire aquella fotografía de la marquesina del Congreso de Chandigarh, cualquiera no puede hacerla». (Niemeyer 2014, 96)

⁴⁰ «Aquí está “la ley del meandro”: dibujo un río. El objetivo es preciso: ir de un punto a otro: río o idea. Ocurre un pequeño accidente, las implicaciones de la mente: inmediatamente, un pequeño codo de nada en absoluto, un dolor sensible [...] la sinuosidad es caracterizada, el meandro toma forma; la idea se ramifica [...]» (Le Corbusier 1930, 142-143).

Posteriormente, y en referencia al Pabellón de Brasil para la Exposición Universal de 1939 en Nueva York, Underwood (1994) atribuirá la expresión curvilínea característica de Niemeyer, en contraste directo con la rigidez de Le Corbusier, con el deseo de expresar el ritmo del agua y del *jeito* brasileño⁴¹.

Figura 1.16. *Casa William Nordschild (1931)*



Fuente: Urbipedia

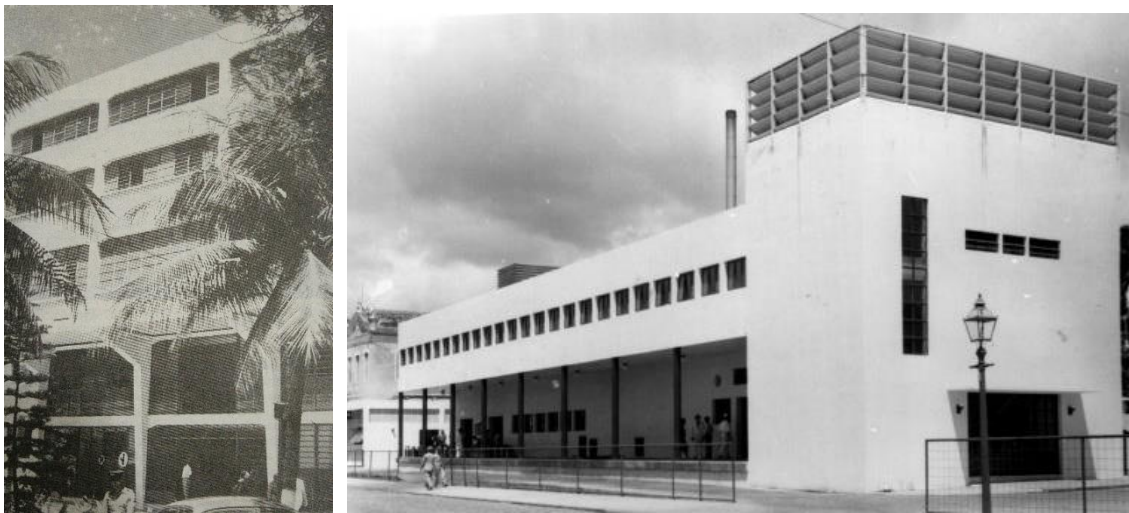
En esta misma época, Lúcio Costa se asocia con Gregori Warchavchik, cuando este, viendo que no podía compaginar el trabajo a caballo entre São Paulo y Río de Janeiro, empezó a trabajar en la capital federal. La empresa por ambos fundada estuvo en marcha desde 1931 hasta 1933. De esta época destaca la Casa Nordchild (1931), claro exponente de las ideas del movimiento moderno. La predominancia de Warchavchik en esta aventura era manifiesta: no cabe duda de que preparó el camino para forjar una nueva mentalidad en los jóvenes arquitectos de Río de Janeiro (Bruand 1991).

⁴¹ *Jeito*: La forma o manera propia de hacer las cosas.

En la década de 1930, la llegada de Getúlio Vargas al poder supuso el impulso definitivo para que pudiese asentar la modernidad en el país, encargando a Lúcio Costa la dirección de la Escuela de Bellas Artes de Río de Janeiro. Con su dedicación plena a la enseñanza de arquitectura, la ciudad tomó la iniciativa para plasmar las tesis del movimiento moderno.

En la Región Nordeste, concretamente en Recife, se realizará un movimiento autónomo de Río de Janeiro y São Paulo, más avanzado incluso con Luiz Nunes a la cabeza. Su gran referencia la tomará del exterior, siendo Walter Gropius quien más le sirvió de modelo.

Figura 1.17. Luiz Nunes. *Hospital de la Brigada Militar (1935) y Planta higienizadora de leche (1934), ambas en Recife.*



Fuente: Bruand (1991, 78) / Museu da Cidade do Recife, Tombo 0749. Foto AB.

Luiz Nunes atesora proyectos como el Hospital de la Brigada Militar (1935-37), la Planta procesadora de Leche (1934), o la Escuela Rural Alberto Torres (1935), todas ellas ubicadas en Recife (Marques y Naslavsky 2011). El arquitecto muestra una gran preocupación por el orden en la composición, utilizando en sus obras materiales sencillos y seriación de elementos. En la Escuela Rural Alberto Torres explora un juego de rampas suspendidas por dos arcos parabólicos que estaba inspirado en el proyecto de Le Corbusier para el Palacio de los Soviets (1931), aunque la solución sea sustancialmente diferente. El calculista de la obra fue el ingeniero –también poeta y

dramaturgo de reconocido prestigio— Joaquim Maria Moreira Cardozo, un colaborador habitual de las obras de Oscar Niemeyer en esta etapa de creación, que el propio Niemeyer describió como el brasileño más culto que existía (Niemeyer 1961). Una solución similar a la que se realizó en la Escuela fue posteriormente utilizada por Niemeyer para la fachada de la capilla que forma parte del Hospital Sul América de Río de Janeiro, cuyo proyecto data de 1952, aunque su construcción finalizó en 1959.

Figura 1.18. *Escuela Rural Alberto Torres (1935) de Luiz Nunes y Capilla del Hospital Sul América (1952-1959) de Oscar Niemeyer*



Fuente: Marques y Naslavsky (2011) / Botey (2008), imagen de Eduardo Aguiar

Mientras tanto, en Río de Janeiro, Gustavo Capanema, Ministro de Educación, convoca en 1935 el famoso concurso para el Ministerio de Educación y Salud. Aunque el ganador fue un proyecto de estilo marajoara –inspirado en un arte precolombino– por una serie de impedimentos el concurso fue anulado. El encargo fue a parar a manos de Lúcio Costa, que contaba con prestigio suficiente para llevar las obras a buen término. Para su realización, Lúcio Costa reunirá en su equipo a Affonso Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos y un joven Oscar Niemeyer (Coelho 2015).

En 1936, Le Corbusier se desplaza a Brasil para realizar la consultoría de la obra, y entra en contacto con un joven Niemeyer. Después de varias propuestas, tanto de Lúcio Costa como del propio Le Corbusier, Oscar Niemeyer cambió la organización del edificio en un día inspirado, haciendo un croquis con su versión del proyecto, que tenía cambios sustanciales, como una mayor altura de pilotis en planta baja. La propuesta de Niemeyer fue finalmente la escogida, empezando así el camino ascendente del arquitecto.

Figura 1.19. Sede del Ministerio de Educación y Salud (1936-1943) de Oscar Niemeyer



Fuente: Archivo del autor (2015)

El propio Niemeyer relataba este suceso:

El proyecto estaba siendo diseñado con el bloque principal paralelo al edificio del Ministerio de Trabajo. Para pasar el tiempo hice un croquis situándolo en el medio del solar, aumentando la altura de los pilotis de cuatro a diez metros, con el bloque de exposiciones y el auditorio cruzados en el entresuelo entre ellos y no saliendo del primer piso como estaba proyectado. A Carlos Leão le encantó mi idea, habló con Lúcio y el croquis que yo tiré por la ventana fue recuperado y usado en el proyecto definitivo. Hoy, quien para delante de aquel edificio y lo imagina con las columnas de cuatro metros previstas sentirá sin duda que no fue despreciable la colaboración de aquel joven arquitecto. (Niemeyer y Penteado 1985, 30)⁴²

El Ministerio se concluyó en 1943, y aunque es tomado como el inicio de la transformación de la arquitectura en Brasil, durante este tiempo se produjeron de forma paralela otras manifestaciones significativas, como las obras de los hermanos Roberto y Atílio Correa Lima, o la propia Pampulha de Niemeyer (1940-1943), donde el arquitecto afirmó su propia vía y una gran virtud creativa (Bruand 1991).

Para comprender y poner en contexto la creación de Niemeyer, en 1950 se publica el primer libro monográfico sobre su obra, cuyo autor fue Stamo Papadaki. En su prólogo, Lúcio Costa explica como nadie el excepcional talento de Oscar Niemeyer, con palabras que prueban su actualidad y vigencia:

Niemeyer, habiendo asimilado los principios fundamentales y las técnicas de planificación formuladas por Le Corbusier, fue capaz de enriquecer esta experiencia adquirida en una vía nunca antes vista. Imprimiendo a las formas básicas un nuevo y sorprendente significado, él creó variaciones y nuevas soluciones con patrones locales que tenían una gracia y sutileza que hasta entonces eran desconocidas para la arquitectura moderna [...] La habilidad y

⁴² «O projeto estava sendo desenhado com o bloco principal paralelo ao edifício do Ministério do Trabalho. Para passar o tempo fiz um croqui situando-o no meio do terreno, aumentando a altura dos pilotis de quatro metros para dez metros, com o bloco de exposições e auditório passando em sobreloja entre eles e não saindo do 1º andar como fora projetado. Carlos Leão gostou da minha idéia, falou com o Lúcio e o croqui que eu jogara pela janela foi recuperado e usado no projeto definitivo. Hoje, quem parar diante daquele edifício e imaginá-lo com as colunas de quatro metros, antes previstas, sentirá sem dúvida que não foi desprezível a colaboração daquele jovem arquiteto.»

claridad con la que organiza las líneas generales de la composición, sea en planta, sección o alzado, y la seguridad con la que selecciona, refina y llega a la forma final de cada parte del edificio o del conjunto de edificios, es el secreto del arte de Niemeyer [...] Su trabajo puede parecer individualista en el sentido de que no corresponde estrictamente a las condiciones particulares del lugar [...] Este es, sin embargo, el tipo de individualismo que se debe considerar productivo y fecundo; representa un salto hacia adelante en el tiempo porque es una revelación profética de lo que la arquitectura puede significar para la sociedad del futuro. (Papadaki 1950, 6)

La finalización del Ministerio de Educación –cuya obra discurrió en paralelo a la de Pampulha– y los reconocimientos internacionales marcarán la primera fase de la arquitectura de Niemeyer. La concepción de la arquitectura brasileña cambiará para siempre, potenciando tanto la estética como la calidad de sus propuestas, en una huella que perdura hasta nuestros días.

1.3.2. El arquitecto

Oscar Niemeyer ha sido fuente de inspiración en el campo de la arquitectura y las artes por ser uno de los arquitectos más destacados y prolíficos del siglo XX. Su figura ha sido estudiada en numerosas ocasiones en extensos textos monográficos, y sus obras más representativas han sido objeto de revisión⁴³. El legado de Niemeyer es alabado por la mayor parte de sus colegas de profesión tanto por representar la evolución de los avances técnicos de la humanidad, como por su plasticidad. Aunque en Pampulha se había mostrado el inicio de su verdadera armonía, el conocimiento de su figura se consolida en el mundo a partir de la finalización de Brasilia⁴⁴, una de las escasas capitales de nueva planta que se erigieron durante la segunda mitad del siglo XX⁴⁵.

Figura 1.20. *Iglesia de Pampulha (1940-1943) y Congreso Nacional de Brasil (1958-1960)*



Fuente: Archivo del autor (2020) / Wikimedia Commons

⁴³ Referencias básicas para conocer su obra construida:

Underwood, David. 1994. *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*. New York: Rizzoli

Botey, Josep Maria. 1996. *Oscar Niemeyer*. Barcelona: Gustavo Gili.

Philippou, Styliane. 2008. *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven; London: Yale University Press.

⁴⁴ En palabras de Le Corbusier en el nº8 de la Revista *Arquitetura* (Costa 1963, 17): «Esta ciudad fue creada por un hombre de inteligencia, Lucio Costa, que pensó en todas las diversidades de la vida. Es una ciudad humana. Brasilia es resultado exclusivo de la amistad entre dos hombres, Lucio Costa y Niemeyer y de la existencia de un verdadero mandatario, JK» [en expresa referencia a Juscelino Kubitschek]

⁴⁵ De acuerdo con Gordon (2006, 13) las nuevas capitales en África, Asia y Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XX fueron, por orden de creación: Brasilia (1956), Nouakchott (1957), Islamabad (1959), Gaborone (1961), Beida* (1963), Lilongwe (1965), Belmopan (1970), Dodoma (1973), Abuja (1975), TBA* (1982), Yamoussoukro (1983), Viedma-Carmen de Patagones* (1987). Las nuevas capitales de Libia, Liberia y Argentina, marcadas con un asterisco, no prosperaron.

La nueva capital de Brasil comparte con Chandigarh la característica de ser planificadas como ejemplo y herencia del movimiento moderno, con un marcado sello de autor⁴⁶. Coelho (2015) define la capital de Brasil, al mismo tiempo, como el símbolo y el agotamiento de los principios racionalistas del urbanismo moderno. Con estos precedentes, la arquitectura de Niemeyer se desarrollará libre en sus planteamientos formales, aunque ciñéndose a ciertas reglas tanto funcionales como compositivas que estableceremos en la presente tesis.

Niemeyer es representante del movimiento moderno, según la historiografía y a raíz de su relación temprana con Le Corbusier. Con el tiempo, sus grandes cualidades como creador, su tenacidad y sus fuertes convicciones políticas y sociales, le llevaron a crear una nueva y personal tendencia, adaptando su arquitectura inicial basada en el ángulo recto y el rigor formal, a otra que introducía la curva como seña de identidad inequívoca.

Su arquitectura se plasmaba con una cierta espontaneidad, bajo la que subyacía un análisis de la forma y una técnica impecables, si bien es cierto que continuó abrazando algunos de los principios funcionales y programáticos que habían sentado las bases del movimiento moderno (Segre y Barki 2011).

En sus propias palabras Niemeyer define su concepto de arquitectura en una extensa entrevista que concedió al artista puertorriqueño Luis Berrios-Negrón:

Yo creo que el arquitecto, dentro de sus posibilidades, debe buscar su trabajo. Yo creo en la intuición. Yo hago mi trabajo, yo busco una arquitectura más ligera, cuando el tema lo permite, basada en la técnica más precisa. Yo no critico a mis colegas, creo que cada uno debe hacer su trabajo. Ahora sigo mi intuición con total libertad. Tiene mucho libro escrito sobre mi trabajo. Yo no leí nada, no quiero tener influencias. Yo no tuve ninguna influencia. Yo trabajé con Le Corbusier, pero mi primer trabajo, Pampulha, era tan diferente de lo que se hacía, que prueba que yo no estaba interesado [en lo que hacían los demás]. Yo quiero hacer mi trabajo a mi manera. Esa es mi posición en la

⁴⁶ Proyectada por Le Corbusier en 1951

Arquitectura. Creo que tiene que haber ese entendimiento y cada uno aceptar lo que el otro hace con simplicidad. (Berríos-Negrón 2002, 5:53-6:46)⁴⁷

La configuración espacial y la belleza de su obra, a través de sus formas puras, paralelepípedos interminables y ondas sinuosas, han sido un referente continuo para el mundo de la arquitectura. Afianzó el espectáculo, la belleza y la sensualidad como fines legítimos de la propia arquitectura, como una manera de transgredir el modernismo y subvertir modelos culturales hegemónicos (Philippou 2013).

Frampton (1983) definirá la diversidad alcanzada con el movimiento moderno con el término Regionalismo Crítico para comprender la realidad de la producción arquitectónica en el globo. Este concepto permite integrar elementos característicos de cada lugar en el proyecto, como el clima, la topografía y la luz, poniendo en valor los rasgos locales en el diseño de las edificaciones. Frampton destaca la figura de Niemeyer en su definición del regionalismo a través del ámbito internacional, junto a otros autores como Jørn Utzon en Dinamarca, Álvaro Siza en Portugal, Carlo Scarpa en Italia, Tadao Ando en Japón o Dimitris Pikionis en Grecia, autores con una apreciación distinta de la cualidad arquitectónica según sea su lugar de actuación.

Otras definiciones resumen de manera similar la concepción del sentido del lugar y sus representantes:

Esta modernidad que podríamos denominar superada, aclimatada, sostenible, específica, enraizada, crítica, asumida o apropiada, se manifiesta de manera completa en las obras de Luis Barragán en México, Carlos Raúl Villanueva en Venezuela, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi y Paulo Mendes da Rocha en Brasil, Rogelio Salmona en Colombia, Alvar Aalto en Finlandia, José Antonio Coderch en España o Álvaro Siza en Portugal, arquitectos todos ellos que han entendido sus obras como auténticos microcosmos. Se trata de autores pretendidamente periféricos que se han convertido en referentes para la arquitectura contemporánea internacional. (Montaner 2011, 8-9)

⁴⁷ Berríos-Negrón, Luís. 2002. *Entrevista con Oscar Niemeyer*. Atelier Niemeyer, Copacabana, Río de Janeiro, Brasil. <<http://www.luisberriosnegron.org/videos.html>>

La postura que una parte de la comunidad arquitectónica internacional ha mantenido respecto de su obra ha sido negativa, como crítica al excesivo formalismo de su arquitectura. Sin embargo, la otra parte le ha reconocido con los más prestigiosos galardones internacionales –como el Premio Pritzker de Arquitectura en 1988, el Premio Príncipe de Asturias de las Artes en 1989, y el Premio UNESCO 2001 en la categoría Cultura, entre otros muchos– por lo que estamos ante una figura controvertida que provoca sentimientos enfrentados.

A pesar de que Niemeyer es una figura de culto en Brasil y de que ha recibido los más prestigiosos honores internacionales, sus obras tardías han sufrido un rechazo rotundo y sus primeras obras han sido condenadas a la marginación; esto se debe a diversas razones, entre las cuales podemos mencionar su actitud polémica, su inconformismo formal e ideológico, su posición periférica en relación con la historiografía europea, y también la recepción negativa, por parte de la comunidad arquitectónica internacional, de la monumentalidad de Brasilia. Todo ello sin olvidar el período turbulento posterior a la creación de la nueva capital, durante el cual se instauró en Brasil una dictadura militar. (Philippou 2013, 6)

La arquitectura de Niemeyer no tuvo complejos para competir con las otras creaciones de equipamientos urbanos en todo el mundo, entendiendo el poder comunicativo de su obra y su sencillo discurso arquitectónico.

Brasilia constituye el clímax de la creatividad de Niemeyer. Allí se concretan todas las formas posibles de su repertorio en el centenar de edificios proyectados y construidos en la ciudad, desde su fundación hasta el presente. (Segre y Barki 2011, 13)

Desde una actitud renovadora y progresista, Niemeyer es uno de los primeros arquitectos que pone en duda los principios del estricto funcionalismo en arquitectura (Montaner 1993). Su obra, en opinión de Tafuri y Dal Co (1978), es ante todo poética, escenográfica y expresiva. Por ello es reconocido como uno de los pocos arquitectos que lograron capturar la esencia de su cultura en la forma, consiguiendo representar a la vez las normas de la arquitectura internacional y el carácter autóctono.

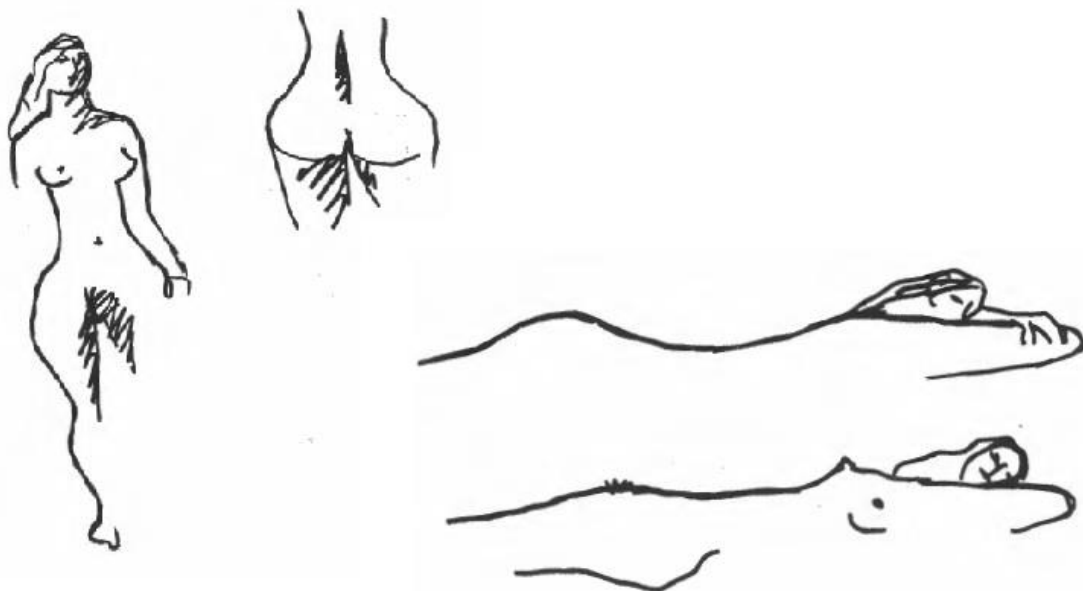
El propio arquitecto relataba su actitud frente al movimiento moderno o funcionalismo:

Empezaré recordando la situación de la forma en la arquitectura, allá por el año 36, cuando inicié mi vida de arquitecto y la arquitectura contemporánea se fijaba en nosotros, con el funcionalismo pontificando, rechazando la libertad de creación y la invención arquitectónica siempre presente en los grandes períodos de la arquitectura.

Fue el tiempo de la planta de dentro hacia fuera, del ángulo recto, de la máquina de habitar, de la imposición de los sistemas constructivos, limitaciones funcionalistas que no me convencían al ver las obras del pasado, tan llenas de invención y lirismo [...]

Durante los primeros tiempos, procuré aceptar todo eso como una limitación provisional y necesaria, pero después, con la arquitectura contemporánea victoriosa, me revolví enteramente contra el funcionalismo, deseoso de verla integrada con la técnica que surgirá y juntas caminando por el campo de la belleza y de la poesía. (Niemeyer 1978, 19-22)

Figura 1.21. Croquis de Niemeyer



Fuente: Niemeyer (1978, 23)

Superado el funcionalismo, describía con un poema la pasión que sentía por las curvas y su país:

No es el ángulo recto el que me atrae,
ni la línea recta, dura, inflexible,
creada por el hombre.
Lo que me atrae es la curva libre y sensual,
la curva que encuentro en las montañas
de mi país,
en el curso sinuoso de sus ríos,
en las ondas del mar,
en el cuerpo de la mujer amada.
De curvas está hecho todo el universo,
el universo curvo de Einstein.
Niemeyer (2014, 7)

De forma análoga Erich Mendelsohn evidenciaba su arquitectura como una escultura, un todo continuo que se expresa mediante la gestualidad y el sentimiento del autor. No solo le ocurrirá a Oscar Niemeyer, sino también a otros arquitectos coetáneos como el finlandés Eero Saarinen o el danés Jørn Utzon. Comas (2002, 143) admite la relación entre las formas sinuosas y los trazos de Erich Mendelsohn y Oscar Niemeyer.

Así relata Mendelsohn su experiencia, haciendo del croquis la herramienta de fijación de la escena arquitectónica:

Mis dibujos no son más que apuntes, contornos de súbitas visiones, aunque en su naturaleza de edificios aparezcan pronto como entidades. Es muy importante fijar estas visiones y detenerlas en el papel tal como han aparecido.
(Roggero 1952, 63-64)

De manera similar describía su punto de vista el arquitecto brasileño:

De un trazo nace la arquitectura. Y cuando es bonita y crea sorpresa, puede manifestar, siendo bien interpretada, el nivel superior de una obra de arte.

Algunas veces la idea surge de repente [...] Otras veces, una simple perspectiva del conjunto es suficiente. (Niemeyer 1997a, 9)

Respecto de la estética y libertad de su obra:

Estoy a favor de una libertad plástica ilimitada, libertad que no se subordine servilmente a las razones de determinadas técnicas o del funcionalismo, pero que constituya en primer lugar, una invitación a la imaginación, a las cosas nuevas y bellas, capaces de sorprender y emocionar por lo que representan de nuevo y creador; libertad que posibilite –cuando sea deseable–, las atmósferas de éxtasis, de sueño y poesía. (Niemeyer 1959, 58)

En lo concerniente a la técnica, Niemeyer siempre recordaba las aportaciones de los ingenieros a su trabajo, como Ricardo Moranzi, Bruno Contarini, Fernando Souza, Jose Carlos Sussekind, Emilio Baumgart o Joaquim Cardozo, convencido de que sus imaginativos croquis ayudaban a expresar al máximo tanto la sabiduría de éstos como la tecnología de cada momento (Salvaing 2002).

Tafari y Dal Co (1978) concuerdan al afirmar que la arquitectura de Niemeyer es expresionista y escenográfica, pero en este caso su crítica toma un sentido peyorativo, demostrando los límites de su poética en Brasilia, con un plano de la ciudad infantil y formas repitiéndose hasta la náusea. Tacha a Niemeyer de gratuito por sus formas, definiendo la nueva capital como una obra con tintes de sofisticación vacía.

En palabras de Zevi (1976), un gran admirador de las ideas de Niemeyer, la línea seguida por el arquitecto tiende a configurar espacios a partir de códigos visuales inéditos. Lo que en Le Corbusier parece inanimado, asume el papel de creación sustantiva en las invenciones de su discípulo Niemeyer.

El mismo Niemeyer (1997a; 2000), a raíz de esta trayectoria de crítica positiva hacia su arquitectura, parecía halagado, explicando en más de una ocasión que en el

Congreso de El Cairo, Zevi colocó la obra francesa Le Volcan de Le Havre entre las 10 mejores obras de arquitectura contemporánea.

Figura 1.22. *Le Volcan en Le Havre (1972-1982)*



Fuente: Linternaute, imagen de Alexandre Rety Lhent

Bullaro (2019; 2020) aprecia en Oscar Niemeyer la reinterpretación de la morfología tropical, a partir de intuiciones y de los estudios sobre las posibilidades plásticas del hormigón, proponiendo nuevos códigos espaciales y geometrías, que evolucionaron las formas propias del movimiento moderno.

Respecto de sus innumerables textos escritos, no se debe caer en la banalidad de pensar que la pretendida y patente levedad de estos tenga una relación directa con sus proyectos, que tienen un proceso proyectual más complejo. Es conveniente evitar el ensalzamiento de su figura como arquitecto inmediato, aquel que sueña, dibuja y levanta un edificio con una facilidad pasmosa:

Ante las características de Niemeyer, tal vez la que más impresiona – especialmente a aquellos que actúan en el campo arquitectónico– sea su

manera de proyectar. La supuesta facilidad en la elaboración de proyectos complejos, relatada principalmente por autores consagrados que convivieron o trabajaron con él, hace que la actividad de proyectar parezca un ejercicio trivial, que demande poco o prácticamente ningún esfuerzo. (Hiroki y Rozestraten 2019, 10)

Como figura preeminente del siglo XX, las opiniones enfrentadas –añadidas a la vasta obra construida– no hacen sino acrecentar su fama, y la construcción de Brasilia, debido a su magnitud y la ingente obra construida, arrojó al arquitecto a la vanguardia de la creación de su época, vanguardia que no abandonó en sus trabajos posteriores. Sus obras finales, de las cuáles esta tesis se encarga de analizar en profundidad dos conjuntos, se caracterizan por una vuelta al volumen rotundo y directo, a la simplicidad –veremos en qué sentido–, y a la representación pura; objetos que se enfrentan a planos rectilíneos generadores del espacio público, en un modelo compositivo que ya había utilizado anteriormente en obras como el Memorial de América Latina de São Paulo o, con otra escala, en las inmensas explanadas de Brasilia.

1.3.3. Biografía profesional y fases de creación

Oscar Niemeyer se diploma en arquitectura por la Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) de Río de Janeiro en 1934, y solo un año después comienza su carrera en el despacho de Lúcio Costa y Carlos Leão, que tenía su sede en la misma ciudad. Era el momento de apogeo de la Escuela de Río de Janeiro o Escuela Carioca, nombre por el que se identificará posteriormente la producción de arquitectura moderna en la que fuera capital del país. Nombres como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Attílio Corrêa o Affonso Reidy serán los encargados de realizar la adaptación del movimiento moderno a la tradición local.

Su capacidad innata para el diseño y una imaginación desbordante le permitió diseñar más de quinientas obras a lo largo de su carrera (Zubaran 2002). Por su extensión y riqueza, cada autor desarrolla de manera distinta el análisis de su trayectoria dividiéndola en estadios o etapas, definitorias de los procesos mentales del arquitecto y de la evolución de su arquitectura.

En opinión de Corrêa do Lago (2007) existen tres fases proyectuales en su obra: la fase inicial, la que supuso la construcción de Brasilia y la de consolidación de su arquitectura.

En cambio, en la exposición La Poética de la Forma de 2008⁴⁸, la trayectoria arquitectónica de Niemeyer es disgregada en cinco fases fundamentales:

1. Pampulha: La cuna de la Arquitectura Moderna Brasileña – 1940 a 1943
2. Forma Libre y Organicidad – 1943 a 1953
3. Brasilia: Modernidad, Magia y Eternidad – 1953 a 1965
4. Viviendo los “Años de plomo” en el Exterior y a Camino de una Arquitectura Social – 1965 a 1989
5. El Museo Personal y los Museos del Hombre – 1989 hasta hoy.

⁴⁸ Esta exposición se realizó en el Espacio Arte Abierto de la Fundación Itaú, bajo el auspicio del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, del 20 de junio al 17 de agosto de 2008.

Con motivo del centenario del nacimiento de Oscar Niemeyer, se publica un monográfico en el que se subdivide su creación en cuatro intervalos (Fernández-Galiano 2007, 1):

1. Otra modernidad (1936-1955)
2. Los símbolos urbanos (1956-1964)
3. Una obra universal (1965-1979)
4. Reiteración creadora (1980-2007)

De manera similar desarrolla la cronología Comas (2012, 61):

Establecer períodos siempre es complicado, pero cabe distinguir cuatro fases en su obra, a partir de las apreciaciones de sus contemporáneos: expectativa y ascensión (1930/1950), consagración y refutación (1950/1970), marginalización y defensiva (1970/1990), rescate y reevaluación (1990/2012).

Pero quizás quien esté más autorizado para establecer sus procesos mentales y evolutivos sea el propio arquitecto, que divide su obra en cinco fases –que coinciden, en parte, con los autores nombrados–. En esta clasificación, las obras anteriores a Pampulha se descartan, estableciendo etapas en base a sus hitos (Niemeyer 2014, 266)⁴⁹:

1. Pampulha
2. De Pampulha a Brasilia
3. Brasilia
4. Actuación en el exterior
5. Últimos proyectos

En la presente disertación, el horizonte temporal de las dos obras objeto de estudio se enmarcan en la última fase. Estableceremos el inicio de esta etapa en 1982, cuando el arquitecto volvió de su exilio personal a su país natal, siendo la obra más característica del período el Memorial de América Latina (1987-1991)⁵⁰. Cualquiera

⁴⁹ «Em cinco momentos divido a minha arquitetura: primeiro, Pampulha; depois, de Pampulha a Brasília; depois, Brasília; depois ainda, minha atuação no exterior; e, finalmente, os últimos projetos que realizei.»

⁵⁰ Este proyecto se estudia de manera pormenorizada en la tesis dirigida por Josep Muntañola :

que sea el autor al que nos refiramos, las obras que analizaremos no tendrían cabida en ninguna otra fase o etapa que no sea la final.

Esta fase abarca casi tres décadas y se prolonga hasta el final de sus días, momento en que coincide con otros arquitectos de reconocido prestigio iniciando su carrera, actuando en diferentes ciudades de todo el mundo. Se iniciaba en esta época la consolidación de la figura del arquitecto estrella al amparo de la globalización, figura que los gobernantes encumbrarán en la década de los 90.

Como resumen de sus etapas, establecemos un horizonte temporal basado en la apreciación del propio autor, sumando las obras iniciáticas como basamento de su arquitectura, aunque él mismo recalcó que su manera de hacer arquitectura comenzó en el lago Pampulha, quitándole importancia a las obras anteriores. Niemeyer manifestó sobre *Obra do Berço* que era «un pequeño espacio de caridad dirigido por mi prima Lísia Sodré, quien me pidió que realizará el proyecto. Una obra modesta, casi insignificante dentro de mi carrera arquitectónica. Para mí, la arquitectura comenzó en Pampulha, Minas Gerais»⁵¹.

Añadiendo estas pequeñas obras, a la manera de Comas (2012) o Fernández-Galiano (2007), y partiendo de la cronología adoptada por el autor (Niemeyer 2014), definimos para el mejor análisis de la obra y la presente disertación las siguientes fases:

1. Obras anteriores a Pampulha
2. Pampulha y coetáneas
3. De Pampulha a Brasilia
4. Brasilia
5. Exilio
6. Últimos proyectos

Lepori, Ana Paula de Oliveira. 2006. "El Taller de Proyectos Como Laboratorio: Memoria y Lugar." UPC.

⁵¹ Entrevista de Fritz Utzeri a Oscar Niemeyer, en: Salvaing, Matthieu. 2002. *Oscar Niemeyer*. Madrid: H. Kliczkowski.

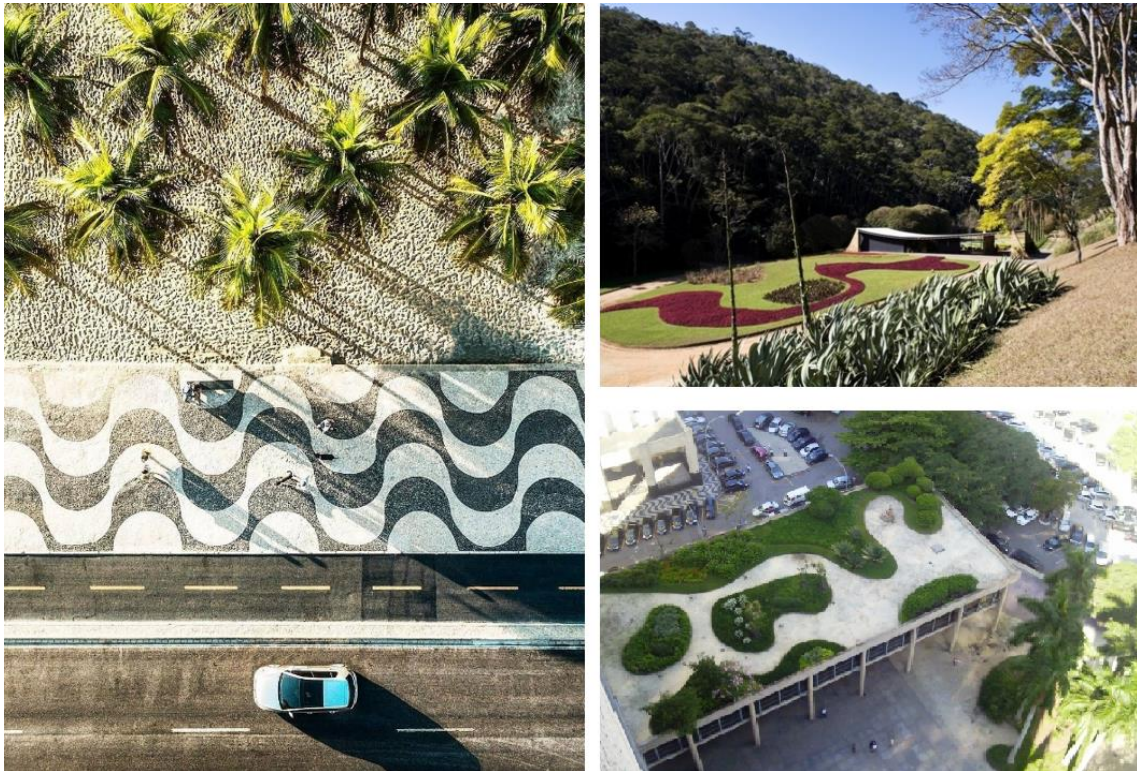
En la primera fase, destacaremos la contribución de Niemeyer para el Ministerio de Educación y Salud en 1936, momento en el que el joven arquitecto consigue destacar entre sus compañeros de estudio debido a sus imaginativas soluciones y su conocimiento de la técnica de la época, aumentando la altura de los pilotis. Según Segre (2007, 6) «superando al maestro en la solución final alcanzada, más liviana y aérea que los proyectos dejados por Le Corbusier». A partir de entonces empezará a realizar encargos en solitario, como Obra do Berço (1937) en Río de Janeiro. De esta primera fase es importante destacar que se trataba de un momento de integración de las artes, teniendo un amplio equipo de colaboradores, que configuraban trabajos corales; este tipo de trabajos los seguirá realizando de esta manera hasta la cuarta fase, Brasilia, donde el arquitecto toma las riendas de su creación, materializando las obras en solitario o con un escaso número de colaboradores, algunos de los cuales han permanecido a la sombra del maestro brasileño.

Uno de sus más destacados colaboradores desde esta primera fase, que realizará constantes aportaciones y mejoras a la estética de los proyectos de Oscar Niemeyer, es el botánico y paisajista Burle Marx. El trabajo conjunto de Niemeyer y Burle Marx⁵² se inició en la obra coral del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro, continuando en posteriores proyectos durante más de tres décadas. Ejemplos notables de esta colaboración son la Casa Cavanelas (1954) o las explanadas de Brasilia, durante los años 60 y 70. En la capital del altiplano, Burle Marx no participó en el diseño de inicio, pero su impronta quedó patente en los jardines para los ministerios de Asuntos Exteriores (1965), de Justicia (1970) y de la Armada (1970). Se puede destacar en estas actuaciones el juego de escalas, texturas y colores, unido a las ondas sinuosas de la vegetación, que realizaban la arquitectura de Oscar Niemeyer en una conjunción mimética que enaltecía tanto la naturaleza como las propias construcciones. Burle Marx prosiguió su trabajo en los años 70 ya en solitario con su

⁵²Más allá de sus colaboraciones con grandes arquitectos como Affonso Eduardo Reidy o el propio Oscar Niemeyer, Burle Marx realizó numerosos trabajos en solitario, destacando el paseo de Copacabana, una de las obras más emblemáticas del movimiento moderno brasileño.

propio estudio, cuya obra más reconocida y reconocible es el Paseo de Copacabana en Río de Janeiro (1970-1971).

Figura 1.23: *Paseo de Copacabana (1970-1971), Casa Cavanelas (1954) y Cubierta del Ministerio de Educación y Salud (1936-1943)*



Fuente: Arquine / Leonardo Finotti / Plataforma Arquitectura

Figura 1.24. *Pabellón de Brasil (1939) y Ministerio de Educación y Salud (1936-1943)*



Fuente: Arquitectura Viva / Acervo URFJ

Tanto el Ministerio de Educación y Salud como el Pabellón de Brasil, fueron proyectos de marcado carácter moderno, que contenían gestos que aproximaban polos opuestos y adelantaban la manera de edificar que seguirá en su trayectoria Niemeyer, combinando la rigidez de la edificación rectilínea con la calidez de los sinuosos recorridos de las rampas o las marquesinas. Así lo define el premio Pritzker Christian de Portzamparc:

[...] hay casi siempre en Oscar dos elementos que dialogan y generan el espacio, que en él crean esa emoción del movimiento. Tal vez sea el baile entre una cúpula invertida regular y la rampa sinuosa que sube hasta ella como en el Museo de Niterói, o una bóveda sinusoidal y su campanario rectilíneo dinámico en Pampulha, o quizás un paralelepípedo vertical y un cuerpo horizontal largamente abombado en Nueva York. (Petrina et al. 2009, 10)

Las marquesinas y los recorridos de acceso actuaban como un prelude necesario, siendo ya en los primeros diseños sobre maqueta un corolario sobre el conjunto, que formaba junto con el edificio una dicotomía armónica, que no había sido explorada por las obras coetáneas, siendo inédita en la creación de los maestros del movimiento moderno. Como describe Philippou (2008), Niemeyer realiza una interpretación irreverente, lo que le habilita para expandir los límites formales y también los conceptos de la arquitectura moderna, realizando una arquitectura que transgrede la doctrina estética que predominaba en la época.

En la segunda fase, llegada la década de 1940, comenzará a realizar obras de la mano de Juscelino Kubitschek, que en esta época había sido elegido alcalde de Belo Horizonte, capital del estado de Minas Gerais⁵³. El ministro Gustavo Capanema, que tenía en su haber el reciente el éxito que había supuesto el edificio del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro, fue la persona encargada de presentar personalmente a Kubitschek y Niemeyer con motivo de la construcción del conjunto Pampulha, en 1940. Este conjunto, Patrimonio Cultural de la Humanidad por la

⁵³ Juscelino Kubitschek continuó su carrera política con éxito, y llegó a ser el 21º presidente de la República Federativa de Brasil en 1956. Esta relación temprana con Niemeyer fraguará en futuras colaboraciones.

UNESCO desde 2016, es reconocido como la obra inicial de la consolidación de la modernidad en Brasil.

Figura 1.25. Fotomontaje [Vivienda de Le Corbusier en la Weissenhofsiedlung (1927) / Museo de Arte de Niemeyer en Pampulha (1940)]



Fuente: Spanish Architects, imagen de FLC-ADAGP / Archivo del autor (2020)

Gustavo Penna afirma que en Pampulha los edificios «surgieron de la fuerza inventiva de Niemeyer, de su trazo modernista cargado de *brasilidad [sic]*» (Petrina et al. 2009, 13).

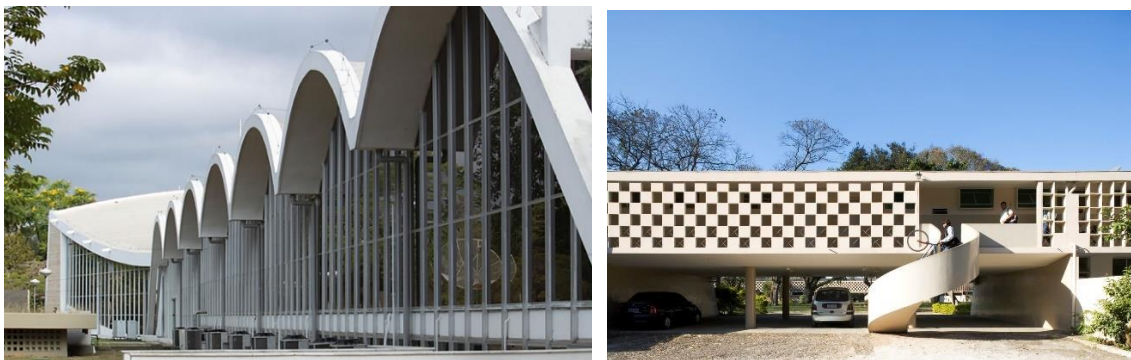
El arquitecto gustaba de experimentar con los volúmenes, en agrupaciones heterogéneas en las que se pudiese apreciar la plasticidad de cada obra por separado, pero formando parte de un mismo lenguaje. Para entender la importancia del complejo Pampulha y su modelo, se debería realizar una reflexión sobre el rápido aprendizaje de Oscar Niemeyer: la Weissenhofsiedlung de Stuttgart (Alemania), el gran expositor de arquitectura moderna al que fueron invitados los más prestigiosos arquitectos del mundo⁵⁴, se había producido solo unos años antes, en 1927, y los dos

⁵⁴ Los participantes fueron Peter Behrens, Walter Gropius, Le Corbusier y Pierre Jeanneret, Victor Bourgeois, Richard Döcker, Josef Frank, J.J.P Oud, Hans Poelzig, Adolf Rading, Ferdinand Kramer, Hans Scharoun, Adolf Gustav Schneck, Ludwig Hilberseimer, Mart Stam, Bruno Taut y Max Taut.

viajes de Le Corbusier a Brasil, en 1929 y 1936. En el lago Pampulha, durante la década de 1940, Niemeyer constata la nueva aportación a los principios del movimiento moderno, con una interpretación personal de los mismos.

En su tercera fase, finalizada la concepción de Pampulha, Niemeyer prosiguió su prolífica actividad, realizando cuatro edificaciones más, que corroboraban su particular estilo: La Sede del Banco Boavista en Río de Janeiro (1946), el Colegio Cataguases en Minas Gerais (1946), el Centro Técnico Aeroespacial en São José dos Campos (1947), y la Sede de la ONU en Nueva York (1947). Este último proyecto le dará el respaldo definitivo de la comunidad internacional, al imponerse al presentado por Le Corbusier, en otro momento clave para su trayectoria, con el discípulo imponiéndose al maestro.

Figura 1.26. *Centro Técnico Aeroespacial (1947)*



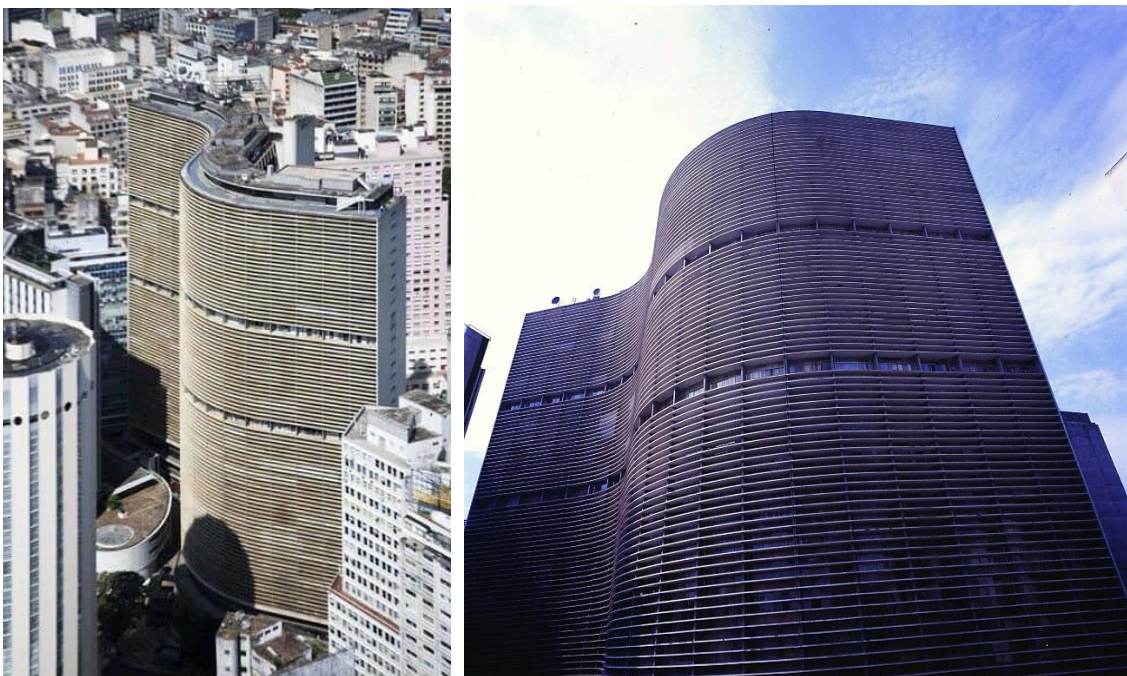
Fuente: ITA / Archdaily, imagen de Leonardo Finotti

En esta década las obras de Niemeyer comprenden dos formatos distintos y bien diferenciados: el definido por la concepción ligada al movimiento moderno con edificios que parecen seguir los cinco puntos de la arquitectura de Le Corbusier, como los edificios de la Sede de la ONU, el Banco Boavista y el Colegio Cataguases, y los que tienen una gran libertad formal, como el Centro Técnico Aeroespacial São José dos Campos (hoy Instituto Tecnológico de Aeronáutica) un proyecto que fue el primer premio del concurso que se organizó para su construcción. En el Centro Técnico Aeroespacial el diseño está inspirado en las cáscaras con las que había compuesto los volúmenes de la Iglesia de Pampulha –en una seriación mayor para albergar el cambio

de uso— aunque el conjunto de soluciones crea una arquitectura específica y rica en detalles.

En los años 50, Oscar Niemeyer se había establecido como el arquitecto de referencia en Brasil. En este período creará más de veinte proyectos concentrados en su mayor parte en la ciudad de São Paulo y la nueva capital, Brasilia. Justo al inicio de esta década realiza algunas viviendas unifamiliares, el edificio Copan y el Parque de Ibirapuera, ambas obras consideradas como el cénit de su arquitectura en este período.

Figura 1.27. *Edificio Copan (1951/1957-1966)*

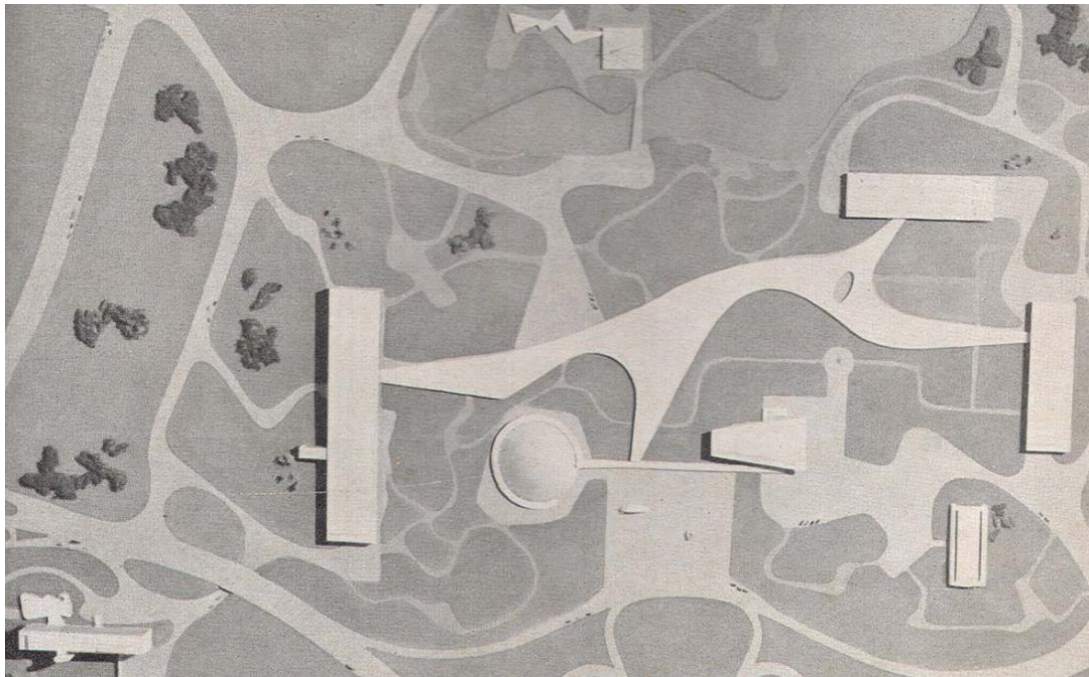


Fuente: Arquitectura Pura / Fundación Oscar Niemeyer

El edificio Copan fue diseñado en 1951 para celebrar el IV Centenario de la ciudad de São Paulo. En su construcción colaboró el también arquitecto Carlos Alberto Cerqueira Lemos, siendo aún hoy en día uno de los edificios residenciales más grandes del mundo. El complejo volumen curvo contiene viviendas de varias tipologías que dan cabida a cinco mil residentes. Estas viviendas conviven yuxtapuestas a un bloque para hotel de tres mil camas. En el exterior, sus características lamas horizontales y la

curvatura sinuosa de sus fachadas son las señas de identidad del proyecto, en la que es una de las imágenes más recordadas de São Paulo (Philippou 2013, 12).

Figura 1.28. *Maqueta de la segunda versión del conjunto de Ibirapuera de Niemeyer*



Fuente: Revista Módulo, ano 1, nº1, 1955

El parque de Ibirapuera (1951), también en São Paulo, fue el paradigma de inicio de su estrategia compositiva de varios volúmenes enlazados con una marquesina que actuaba de nexo entre las partes. Resuelto el programa del lago Pampulha con inusitada excelencia, se enfrenta ahora a un reto descomunal, con edificaciones de un tamaño muy superior, y un programa de necesidades complejo. Esta configuración espacial dispersa –cohesionada por la inmensa marquesina–, tanto por lo que supuso en el momento de su construcción como por lo que supone hoy en día para el conjunto de su obra, es clave para entender su arquitectura, siendo una tipología que seguirá desarrollando con variaciones a lo largo de toda su vida, hasta llegar a los modelos analizados en esta tesis.

Ibirapuera se construyó para conmemorar los 400 años de la fundación de la ciudad de São Paulo, y plantea muchas novedades respecto de los proyectos tradicionales, siendo la más importante la efectiva integración de variadas identidades culturales dentro de un mismo espacio público, actuando en cierta medida como anticipo de la sociedad actual (Lacalle 2009).

El cuarto período comienza en 1956, con el inicio de la construcción de Brasilia. Uno de los primeros edificios que se construyó –antes incluso de que la propuesta urbanística de Lúcio Costa estuviese totalmente terminada– fue el Palacio de la Alvorada. La residencia del presidente se inició el 3 de abril de 1957, finalizando un año después, a la que siguieron, en el eje monumental, el Palacio de Planalto (1958-1960) o la Sede del Congreso Nacional (1958-1960). Obras maestras como la Catedral de Brasilia –cuya construcción se prolongó doce años– serían inauguradas más tarde, en 1970.

Figura 1.29. *Palacio de la Alvorada y Palacio de Planalto*



Fuente: Fundación Oscar Niemeyer / Wikimedia Commons, imagen de Michel Tremer

Respecto de las controversias lanzadas acerca de la nueva capital del altiplano, la más reseñable es que Lúcio Costa no estaba conforme con el tratamiento que se daba a la ciudad, ni en cuanto a autoría, ni en cuanto a las analogías asociadas a su forma de pájaro o avión:

Aparentemente irritado por la frecuencia con que se adscribe a Oscar Niemeyer la paternidad de Brasilia, Costa declaró: «Yo creé Brasilia, el proyecto es mío. Todo en Brasilia fue pura creación, salió de mi cabeza. No se

basaba en nada, salvo en mi propia experiencia como arquitecto y urbanista». (Jodidio 2012, 14)

Niemeyer quitaba hierro al asunto, argumentando esta bicefalia:

Me importa poco que se diga que soy el arquitecto de Brasilia siempre que se diga también que Lúcio Costa es su urbanista. Fue a él al que se le encomendó la tarea principal: proyectar la ciudad, las calles, las plazas, los volúmenes y los espacios libres. Mi colaboración fue más modesta y se limitó a los palacios de Gobierno. (Botey 2008, 121)

Además de la capital –al abrigo de su éxito– aparecían otras oportunidades para generar nuevas ciudades, como Marina, en la Colônia Agropecuária do Menino. El proyecto de Niemeyer fue publicitado en la revista Manchete (Bloch et al. 1960), pero nunca se llegó a salir del papel.

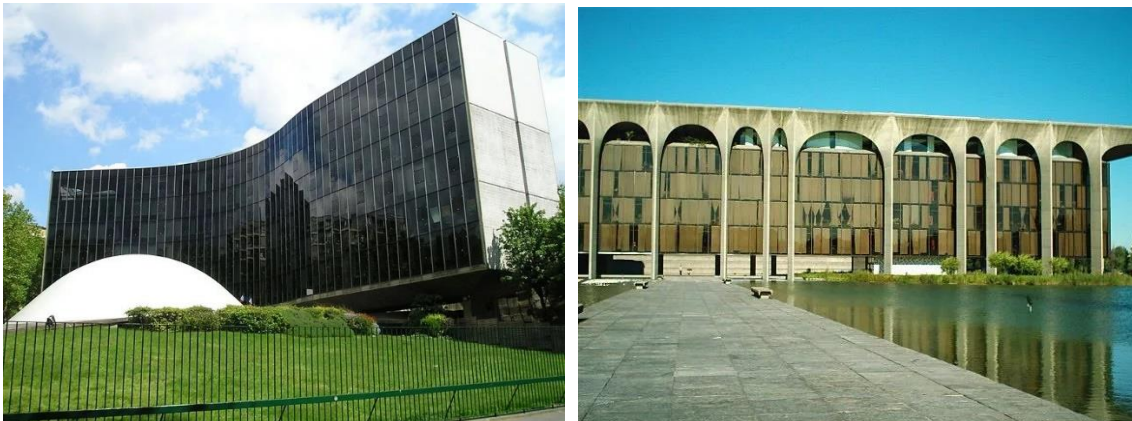
Figura 1.30. Publicidad de Marina, Colônia Agropecuaria do Menino



Fuente: Bloch et al. (1960)

A partir de los años 60 –en la quinta fase de su arquitectura– después de la inauguración de la nueva capital, comienzan a llegar los reconocimientos y premios a su trayectoria vital. En 1963, Niemeyer es galardonado con el Premio Lenin de la Paz de la Unión Soviética, y se convierte al mismo tiempo en miembro honorario del *American Institute of Architects* (Philippou 2008). En el exilio desde 1964 hasta 1982 y con un merecido prestigio internacional, el arquitecto ampliará sus proyectos en todo el mundo, realizando encargos en Europa y Oriente Medio. En esta época se erigen la Feira Internacional de Trípoli, en el Líbano (1963-1975), la Universidad de Haifa en Israel (1964), la Sede del Partido Comunista Francés en París (1967-1980), la Sede de la Editorial Mondadori en Italia (1968-1975), la Universidad de Constantine en Argelia (1969-1972), el Casino de Madeira en Portugal (1976) o la nunca construida Isla del Ocio en Abu Dhabi (1981).

Figura 1.31. *Sede del Partido Comunista Francés / Sede de la Editorial Mondadori*



Fuente: Wikiarquitectura

En la sexta y última fase de su arquitectura, al abrigo de la globalización, Niemeyer obtuvo un reconocimiento aún mayor, recibiendo los más distinguidos reconocimientos a su carrera y a su trayectoria vital, como la Medalla de Oro de la Academia de Arquitectura de París (1982), el Premio Pritzker (1988), el Premio Príncipe de Asturias (1989), el León de Oro en la VI Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia (1996), la *Royal Gold Medal* del *Royal Institute of British Architects* (1998), o el Premio UNESCO de Cultura (2001). Además, su obra se dio a conocer en varias exposiciones retrospectivas: en el Centro Pompidou de París (1978), el Museo

de Arte Moderno de Río de Janeiro (1983), en el Pabellón de Portugal del Parque de las Naciones de Lisboa (2001) o en la *Galerie Nationale du Jeu de Paume* de París (2001), por citar algunas.

De la misma forma que existe un reconocimiento en las condecoraciones obtenidas, afamados historiadores del arte aprecian la gran contribución a la arquitectura del maestro brasileño:

Hoy en día, Niemeyer es admirado por arquitectos contemporáneos de la talla de Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Norman Foster, Future Systems, Christian de Portzamparc o Santiago Calatrava. Hasta su reciente fallecimiento, el 5 de diciembre de 2012, estuvo al frente de importantes proyectos en el viejo continente. (Philippou 2013, 6)

El manejo brillante de las curvas terminó por ser la característica más genuina de su arquitectura. El éxito popular de sus obras generó seguidores en Brasil y en el exterior. Nadie consiguió, mientras tanto, pasar de la condición de mero imitador. La ausencia de discípulos de talento contribuyó a que Niemeyer fuese clasificado, en los años 1970 y 1980, como un arquitecto “superado”. El tiempo se encargaría de transformar esa percepción: se puede identificar su influencia en algunos de los grandes arquitectos en activo alrededor del mundo, como el americano Richard Meier, el francés Christian de Portzamparc, la británica iraquí Zaha Hadid y el japonés Shigeru Ban. (Corrêa do Lago 2007, 33)

También Corrêa do Lago, a propósito de la exposición en el MON de Curitiba en honor a la obra de Niemeyer, comentaba:

[...] la arquitectura contemporánea, fortalecida por la variedad de tendencias que abriga –del rigor del minimalismo a la explosión de formas del deconstructivismo–, ha recibido una creciente atención del gran público. Pero son los arquitectos que saben explorar la libertad plástica, casi escultural – como Frank Gehry y Zaha Hadid–, los que reciben mayor divulgación de sus obras por la prensa no especializada. Es de lógica, por tanto, la renovación del

interés de la crítica internacional y de la nueva generación de arquitectos por Niemeyer. (Cavalcanti 2008, 89)

En esta época –de vuelta en Brasil– que abarca desde 1982 a 2012, erigirá el Memorial de América Latina en São Paulo, el Museo de Arte Contemporáneo –su obra cumbre de este período– y también el Caminho Niemeyer en Niterói. Asimismo, propondrá la finalización del conjunto del parque Ibirapuera en São Paulo con el controvertido auditorio⁵⁵ y el Museo Oscar Niemeyer en Curitiba. Además, retomará las construcciones de Brasilia, realizando, entre otras obras, el Museo Museo Nacional Honestino Guimarães (1999-2006). En España, construirá el Centro Cultural Internacional Niemeyer en Avilés (2006), al mismo tiempo que diseña un proyecto similar para Valparaíso (Chile), que no salió del papel.

Después de los numerosos reconocimientos en esta segunda fase de internacionalización, cuando quedan lejanas sus aportaciones francesas (Le Volcan, Sede del Partido Comunista Francés, Oficina de Empleo de Bobigny) o italianas (Sede de Editorial Mondadori, Oficinas FATA), su prestigio será utilizado por gobiernos de varias naciones para establecer una relación de complicidad, en relaciones auspiciadas por la globalización y los nuevos procesos de regeneración y expansión urbana en ciudades secundarias. Esto no apeará al arquitecto de sus convicciones y su manera de hacer arquitectura.

En uno de sus proyectos finales, el Pabellón de Verano de la Serpentine Gallery en Regent's Park de 2003, permanecía el vigor de su arquitectura:

Sesenta años después de Pampulha, Niemeyer mostraba que podía continuar coherente con los principios que le habían convertido en famoso y al mismo tiempo conquistar un público nuevo. (Corrêa do Lago 2007, 14)

⁵⁵ El auditorio no seguirá el diseño inicial planteado por Niemeyer en 1954, realizándose más de once proyectos hasta llegar a su versión definitiva de proyecto en 2002, que se terminó de construir en 2005 (Fernández-Galiano 2007). El continuo cambio de versiones y las revisiones de los diseños iniciales serán una constante en la arquitectura de Niemeyer, una característica que es definitoria en otros conjuntos como el Caminho Niemeyer de Niterói, estudiado en la presente tesis.

Incluso rebasada la edad de cien años, Niemeyer mantenía un alto nivel de actividad, posibilitado por sus socios, los arquitectos Carlos Magalhães y Jair Valera, y el ingeniero José Carlos Sussekind, autor de los prodigios estructurales de esta época.

Aun con todo, se vislumbra en el final de su trayectoria una simplificación de sus propios modelos arquitectónicos. Los cambios de la sociedad, de la profesión y de los modelos de planificación de las ciudades, contrastarán fuertemente con su manera de proyectar, de ejecución brillante, pero con marcada autocomplacencia. En este nuevo paradigma, gran parte de sus edificios tomarán prestado su propio nombre en la denominación, en un caso de metonimia que caracteriza a gran parte de sus centros culturales, que se etiquetarán bajo la denominación *Niemeyer*. Según nuestra investigación, existen al menos seis equipamientos culturales que tienen su nombre en la actualidad, estos son: el Museu Oscar Niemeyer en Curitiba (Brasil), el Caminho Niemeyer en Niterói (Brasil), el Centro Cultural Oscar Niemeyer de Goiânia (Brasil), el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer en Avilés (España), el Centro Cultural Oscar Niemeyer en Duque de Caxias (Brasil) y el Auditorium Oscar Niemeyer en Ravello (Italia). Esta tendencia se inició con el pionero Espace Oscar Niemeyer en Le Havre⁵⁶ (Francia), de inicios de los años 70.

⁵⁶ La denominación que ha perdurado en el tiempo para este equipamiento es Le Volcan, debido a la semejanza de formas.



Iglesia de San Francisco de Asís

Fuente: Archivo del autor (2020)

[C A P Í T U L O 2]

EQUIPAMIENTOS CULTURALES DE NIEMEYER

2.1. Introducción

El modelo objeto de estudio es el adoptado por Oscar Niemeyer para la ejecución de sus equipamientos culturales en ciudades preexistentes. Una selección de dos casos de su última fase de creación será desarrollada en profundidad, analizando lo que ocurrió en la ciudad antes de su construcción, en la etapa de proyecto y de ejecución, y finalmente, en la fase de utilización.

Desde Pampulha en Belo Horizonte, hasta el Centro Cultural Niemeyer en Avilés, existe un recorrido a través de 70 años de características artísticas, sociales y urbanas dispares, que coinciden sin embargo en la trayectoria conceptual del arquitecto, que tuvo la oportunidad de repetir esquemas similares de una misma tipología edificatoria, a lo largo de décadas, en distintos continentes y con una sociedad cambiante, lo que posibilita su análisis y la extracción de conclusiones a posteriori. Esta excepcionalidad fue posible debido a que obtuvo el beneplácito de los

gobernantes para diseñar con plena libertad, y a su longevidad, que le permitió convivir con su legado y expresarse con los avances de la técnica constructiva en cada momento.

[...] en los setenta años de trabajo profesional, Niemeyer ha mantenido principios estéticos coherentes que han logrado subsistir a los embates de corrientes y estilos, con los que ha sabido dialogar sin perder la identidad específica que hacen reconocibles sus formas y espacios. (Segre 2007, 6)

Oscar Niemeyer realizó toda una serie de conjuntos culturales icónicos por sus características. Estos conjuntos están definidos por dos aspectos fundamentales, definitorios de su arquitectura: su ruptura con el entorno circundante y el establecimiento de nuevos límites en las posibilidades plásticas del hormigón armado. Sus equipamientos utilizan un modelo espacialmente disperso, con varias edificaciones que se ubican o bien en una trama preestablecida, en recorridos urbanos o parques públicos, o bien en topografías planas artificiales, en este caso creadas ex profeso a modo de plaza para contemplación de su arquitectura.

El inicio de la tipología de equipamientos culturales en Brasil fue debido a la inquietud del propio Niemeyer que, con referencias diversas –algunas desde el mundo de la ingeniería– y gran aptitud para el diseño, abordó, con manifiesta libertad compositiva, el complejo Pampulha en Belo Horizonte (1940-1943), un escaparate de su manera de hacer arquitectura y resolver programas. Según Comas (2002) fue Niemeyer el que habría sugerido al Gobernador de la región, la implantación de un conjunto de reposo y placer a orillas de la laguna Pampulha, siendo el primero de los equipamientos culturales del autor en Brasil. La aportación estética era nueva, con una mirada distinta a la de sus coetáneos, haciendo un guiño a los avances de la ingeniería y a las posibilidades de construcción con hormigón, sin por ello menospreciar el programa de necesidades del cliente.

La novedad en su planteamiento formal y expresivo asombró a sus coetáneos, puesto que la arquitectura seguía sumida en la línea recta, con la excepción de determinados ingenieros –que habituados a otro tipo de programas como hangares o

puentes— habían comenzado a experimentar nuevas aplicaciones del hormigón armado. Niemeyer incluyó estos avances en la construcción de sus modelos, tomando posiciones para generar un nuevo comienzo y consolidar Brasil en la modernidad. En su larga carrera posterior tendrá tiempo suficiente para desarrollar su único lenguaje, el potencial expresivo de su obra y llevar al límite las posibilidades de la creación técnica.

Su obra más destacada es la iglesia de San Francisco de Asís, de 1940. En este proyecto se muestra la utilización del hormigón como material expresivo, una cáscara que reformula la aportación de la estructura en el conjunto, con un resultado estético brillante. Puede analizarse en los croquis su afición al boceto que traslada con maestría al objeto construido, al estilo de Erich Mendelsohn, pero también la formalidad de la planta *lecorbuseriana* y la perfección formal de la ejecución de las superficies de hormigón, con una dirección de obra a la altura de las circunstancias. El ingeniero de estructuras, poeta y ensayista Joaquim Maria Moreira Cardozo (1878-1978) empieza aquí su estrecha colaboración con Niemeyer. Esta colaboración continuará en distintos proyectos de Brasilia. Cardozo era un gran conocedor de las estructuras que habían marcado el inicio del siglo XX, como los hangares de Eugène Freyssinet (1924), los puentes de Robert Maillart y la arquitectura de Mendelsohn, apreciándose en la definición estructural del conjunto. Niemeyer, con ayuda de Cardozo, diseñó con gran libertad compositiva, un derecho que se había ganado debido a su gran trayectoria.⁵⁷

Todos sus edificios eran diseñados según su propia manera de entender el lugar, intuitivamente, ocupándose de forma simultánea tanto de la forma como del programa de necesidades y de la distribución interior de los espacios, de manera que «Niemeyer siempre afirmó que es misión del arquitecto la completa definición del programa»⁵⁸ (Ohtake 2007, 92).

⁵⁷ Posteriormente –en la construcción de Brasilia– se enfrentó a programas más complejos y un tiempo de ejecución limitado: Trabajando con la presión de plazos de ejecución muy exíguos, conseguía elaborar en quince días proyectos que normalmente exigirían dos o tres meses de trabajo. (Niemeyer 1961, 41)

⁵⁸ «Niemeyer sempre afirmou que cabe ao arquiteto a total definição do programa»

En la mayoría de sus equipamientos culturales, Oscar Niemeyer incluía un programa de museo para dar relevancia al conjunto. Estos museos eran diseñados en su totalidad por él mismo, como arquitecto total, siendo parte de su manera de entender la arquitectura. El impacto de Niemeyer en la conformación de este legado de arquitectura singular de equipamientos urbanos y culturales en ciudades de porte intermedio ha sido poco estudiado, más si cabe en comparación a su gran relevancia internacional desde la construcción de Brasilia.

2.2. Presentación de modelos

2.1. Cronología y consideraciones previas

Los equipamientos culturales son la tipología principal sobre la que asientan las etapas creativas en la obra de Oscar Niemeyer⁵⁹, comprendiendo un legado que contiene todas las características sobre las que fluye su arquitectura y su forma de entender la ciudad y el urbanismo a lo largo del tiempo, con la entidad suficiente para establecerse como referencia y objeto de estudio, debido a sus edificaciones abstractas y su composición, modelos con características sorprendidas que establecen marcos de arquitectura de autor sobre los que cimentar relaciones urbanas, en su mayor parte de ruptura con el entorno.

En aras de realizar un análisis ordenado y coherente se establece como condición esencial excluir las obras de Brasilia –por otra parte, las más estudiadas por la historiografía–, debido a la conjunción, en dichos proyectos, de la arquitectura de Oscar Niemeyer y el propio urbanismo de la ciudad, realizado por Lúcio Costa. Esta exclusión posibilita una reducción del elenco construido, confeccionando una relación cronológica que abarca los modelos de equipamientos que se ubican en ciudades preexistentes.

Con esta premisa, los equipamientos culturales que fueron proyectados por Niemeyer y llevados a su efectiva construcción son⁶⁰:

1940-1943	Complejo Pampulha, Belo Horizonte, Brasil
1951-2005	Parque de Ibirapuera, São Paulo, Brasil
1972-1982	Centro Cultural Le Volcan, Le Havre, Francia

⁵⁹ Según los datos que obran en la base de datos de la Fundación Oscar Niemeyer, realizó más de cien proyectos y versiones dentro de la tipología de equipamientos culturales.

⁶⁰ Se establece un orden cronológico. La fecha inicial es la entrega del proyecto y es tomada como referencia; mientras la segunda fecha se refiere a la finalización de la construcción del complejo con dirección de obra de Niemeyer, aunque la obra completa esté inconclusa, como en el caso del Caminho Niemeyer.

1987-1991	Memorial de América Latina, São Paulo, Brasil
1991-2012 ⁶¹	Caminho Niemeyer, Niterói, Brasil
2000-2010	Auditorium Oscar Niemeyer, Ravello, Italia
2001	Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Brasil
2002-2006	Centro Cultural Oscar Niemeyer, Duque de Caxias, Brasil
2003-2006	Centro Cultural Oscar Niemeyer, Goiânia, Brasil
2008-2011	Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer, Avilés, España

Para realizar el presente capítulo acerca de las características de su arquitectura de equipamientos culturales, realizaremos una presentación inicial de éstos, que nos servirá para conocer el estilo de los proyectos y las formas de implantación en la ciudad, ahondando en sus rasgos comunes.

⁶¹ El Caminho Niemeyer sigue construyéndose en la actualidad, con proyectos y modelos que se basan en las versiones que el propio arquitecto dejó para la finalización del mismo. Aunque aquí se plasma cronológicamente el año de su muerte; en el capítulo dedicado se establece la cronología exacta.

2.2.2. Complejo Pampulha, Belo Horizonte, Brasil (1940-1943)

La arquitectura moderna brasileña estaba intentando desde la década de 1930 fraguar un nuevo lenguaje arquitectónico unido a nuevas formas de representación de su propia idiosincrasia, basado en preceptos internacionales pero con un marcado localismo. El sentido simbólico de su arquitectura se trazaría a partir de aquí con tres ejes principales: monumentalidad, definición plástica y voluntad integradora de las artes decorativas. Esta última característica –la más novedosa– se inoculaba mediante la integración en la arquitectura de diferentes disciplinas artísticas, como la escultura, la pintura o la decoración cerámica, utilizando los materiales locales para su realización.

Brasil atravesaba, en la década de 1930, un momento de cierta pujanza económica, notándose un esfuerzo gubernamental en el sentido de su ‘modernización’. El gobierno de Getúlio Vargas deseaba imprimir su marca en las formas de Río de Janeiro [...] La conquista de un mercado estatal era absolutamente fundamental. (Cavalcanti 2001, 13-14)

Después del ensayo general que supuso el Ministerio de Educación y Salud como primera piedra de este sentido simbólico coral, la figura de Niemeyer fraguará a orillas del lago Pampulha de la mano de Juscelino Kubitschek, en esta época alcalde de Belo Horizonte (1940-1945)⁶². El ministro Gustavo Capanema, que tenía en su haber el reciente éxito que había supuesto el edificio del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro, fue la persona encargada de presentar personalmente a Kubitschek y Niemeyer.

El alcalde, que había quedado impresionado con el Grande Hotel de Ouro Preto (1938-1940) de Niemeyer⁶³, quería relanzar la ciudad con la construcción de un lago en

⁶² La relación entre Niemeyer y Kubitschek fue tan estrecha que el mandatario le encargó construir su propia casa a orillas del lago Pampulha (1943-1945).

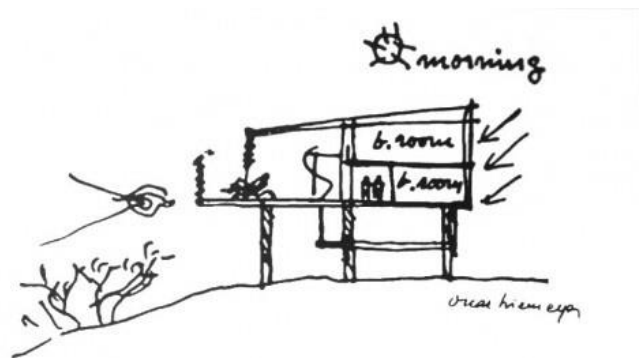
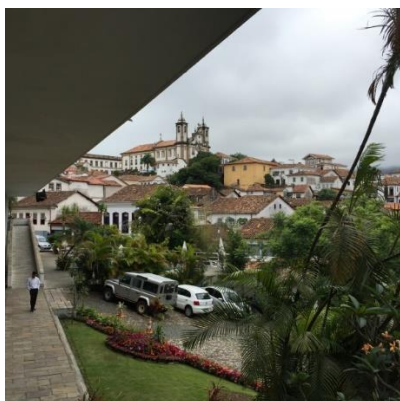
⁶³ El jardín fue realizado por Burle Marx, en una colaboración que continuó en posteriores proyectos.

su extremo norte, con idea de realizar una serie de equipamientos a lo largo de su recorrido (Jodidio 2012).

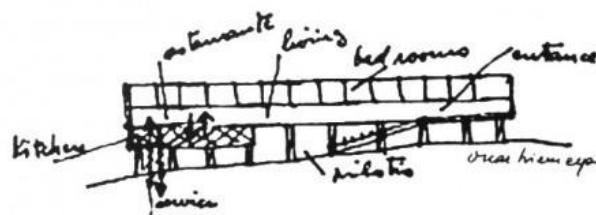
El conjunto de ocio y turismo en Pampulha –declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en 2016– es reconocido como la obra inicial de la consolidación de la modernidad en Brasil, siendo este extremo confirmado por el propio autor en algunos de sus textos, donde se desprende de la autoría del Ministerio de Educación y Salud, un tema controvertido que continúa hasta nuestros días:

Pero si el edificio del ministerio, proyectado por Le Corbusier, constituyó la base del movimiento moderno en Brasil, es a Pampulha –permítanme decirlo–, a la que debemos el inicio de nuestra arquitectura, convertida en la forma libre y creadora que hasta hoy la caracteriza. (Niemeyer 1978, 54)⁶⁴

Figura 2.1. Grande Hotel de Ouro Preto (1938-1940)



"Sempre imaginei Ouro Preto sem automóveis, contidos estes na periferia, em estacionamentos especiais. Sabia, é claro, dos problemas que ocorreriam, da dificuldade que alguns encontrariam para nela transitar confortavelmente, mas, se fosse, pensava, todos com certeza a sentiriam melhor".



Fuente: Arquitectura LoCAU UFC / Grande Hotel de Ouro Preto
Croquis de Oscar Niemeyer. Vitruvius. Imagen de Sergio Jatobá.

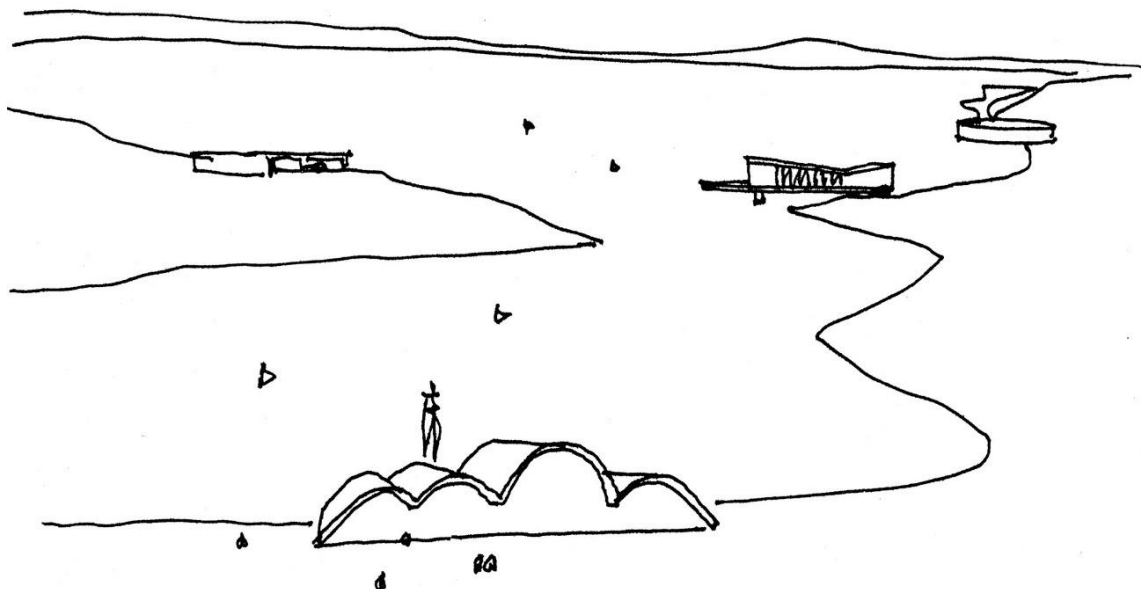
⁶⁴ «Mas se o prédio do Ministério, projetado por Le Corbusier, constituiu a base do movimento moderno no Brasil, é a Pampulha –permitam-me dizê-lo– que devemos o início da nossa arquitetura, voltada para a forma livre e criadora que até hoje a caracteriza.»

Para lograr su cometido, el arquitecto se rodeó de varias figuras preeminentes de distintos campos artísticos: el artista y arquitecto paisajista Roberto Burle Marx, el pintor Cândido Portinari y un escultor, Alfredo Ceschiatti, encargado de los bajo-relieves en bronce. Este tipo de colaboraciones, que ya habían dado un óptimo resultado en el Hotel de Ouro Preto o en el Ministerio de Educación y Salud, se prolongaron hasta la realización del parque de Ibirapuera en São Paulo una década después, donde terminaron de manera abrupta debido a desavenencias en el proyecto.

El programa de Pampulha está formado por los siguientes hitos, en nomenclatura original:

- Igreja de São Francisco de Assis
- Casa do Baile
- Iate Clube
- Casino

Figura 2.2. Croquis de Pampulha realizado por Niemeyer



Fuente: Conselho de Arquitectura e Urbanismo do Brasil, CAU/BR

La iglesia de San Francisco de Asís es un icono fundamental de la arquitectura brasileña. Su estética bebía de las estructuras de cáscaras que en este momento

estaban configurándose desde la ingeniería, utilizadas para realizar hangares. Eran tan modernas y rupturistas sus curvas, que fue consagrada por la Archidiócesis de Belo Horizonte pasados quince años de su construcción, por no considerarse ortodoxa en el canon formal eclesiástico. Para tal propósito, tuvo que mediar el Papa Juan XXIII, que normalizó la situación cuando manifestó el interés en exponer Vía Sacra –la obra compuesta de 14 paneles que había realizado Cândido Portinari para la iglesia de Pampulha– en la sede del Vaticano.

Figura 2.3. Lago Pampulha: late Clube, Casa do Baile, Casino (ahora Museo) e Iglesia



Fuente: Archivo del autor (2020)

La Casa do Baile (1942) es la segunda obra en importancia de Pampulha, puesto que en ella se manifiesta la plasticidad del hormigón en otra de sus vertientes, la cubierta plana ondulante, que más tarde utilizó en la Casa das Canoas. En el esquema compositivo de la isla artificial, una marquesina ondulante sujeta por únicos pilares que se convierte en una edificación circular, el paisajismo de Burle Marx, y los azulejos de Portinari rematando el conjunto. La estructura fue calculada por el ingeniero Albino Foufe. El programa inicial era un pequeño restaurante, un salón con mesas, pista de baile, cocina y baños.

Por su parte, el late Clube (1942) es un gran equipamiento que está formado por dos bloques de planta rectangular con cubierta en V invertida, más adecuada para el clima tropical del lugar que la plana, en una solución similar a la empleada en la Casa Juscelino Kubitschek. Los grandes paramentos de vidrio que facilitan la permeabilidad interior-exterior, se protegen con *brise-soleil* de la incidencia del sol, conformando una fachada cercana al lenguaje del movimiento moderno. La gran rampa focaliza las visuales y comunica la planta superior por el exterior, formando un recorrido visual hacia la laguna.

En el Casino, reconvertido en Museo de Arte⁶⁵, se aprecia que sus obras iniciáticas sirven de basamento de su propuesta, aplicando la composición en dos volúmenes contrapuestos. El edificio nos recibe con su marquesina de forma libre que transmite sensación de ligereza, que da acceso a su enorme sala principal con columnas regulares y paños de vidrio, recorrida interiormente por una rampa. La planta del Casino fue concebida por dos bloques comunicados, combinando volúmenes curvos y planos, equilibrando el juego de vacío-lleño y con una óptima utilización de materiales.

Respecto de las obras de Pampulha, Niemeyer afirmó en su visita a la Casa do Baile en 2003⁶⁶: «Pampulha fue el inicio de Brasilia. Los mismos problemas, la misma

⁶⁵ El Casino cerró sus puertas en 1946 debido a la prohibición del juego en el país

⁶⁶ En su reapertura como museo, dejó un panel con la reflexión escrita en el pequeño auditorio, recogida en la visita a este espacio en 2020, que se transcribe para la tesis.

prisa, el mismo entusiasmo. Su éxito influyó, con seguridad, en la determinación con que JK construyó la nueva capital.»

Además de estas edificaciones, se inscribe en el recorrido del conjunto la propia Casa de Juscelino Kubitschek (1943-1945), que fue su residencia de fin de semana, una residencia visitable en la actualidad como casa-museo. Como en la mayoría de las obras de esta década, se trata de una obra coral: El proyecto es de Oscar Niemeyer, la propuesta paisajística de Burle Marx, la estructura de Joaquim Cardozo, el mural de azulejos en la terraza frontal de Alfredo Volpi, y el mosaico de la fachada posterior de Paulo Werneck⁶⁷.

Figura 2.4. Casa-Museo Juscelino Kubitschek



Fuente: Archivo del autor (2020)

La casa JK está construida sobre un amplio terreno de 2.800 m² en situación elevada, lo que permite vistas panorámicas de las edificaciones del lago Pampulha, disponiendo de grandes jardines frontal y trasero de formas orgánicas, con muchas plantas autóctonas, como quaresmeiras y jabuticabeiras. La forma, definida por la cubierta de ala de mariposa –en forma de V a dos aguas– se proyecta de manera inversa al tejado tradicional, creando una cierta semejanza estética con el cercano late Clube. Esta solución formal se expandirá en las viviendas de la época. El conjunto se muestra a la altura de las edificaciones de estilo internacional de la época, como la Villa Mairea (1937-1940) del arquitecto finlandés Alvar Aalto.

⁶⁷ Paulo Werneck introdujo la técnica del mosaico en Brasil, volviéndose una de las señas de identidad del modernismo brasileño.

Pampulha no escapó a las críticas de sus coetáneos, como las del influyente arquitecto Max Bill:

La arquitectura moderna brasileña padece un poco de este amor a lo inútil, a lo simplemente decorativo. Al proyectarse, por ejemplo, un conjunto como Pampulha no se tuvo en cuenta su función social. El sentimiento de colectividad humana es ahí sustituido por el individualismo exagerado. Niemeyer, a pesar de su evidente talento, lo proyectó por instinto, por simple amor a la forma por la forma; construyó en torno a curvas caprichosas y gratuitas. El resultado de eso es un barroquismo excesivo que no pertenece ni a la arquitectura ni a la escultura. Afirmo, una vez más, que en arquitectura todo debe tener su lógica, su función inmediata. (Aquino 1953, 38-39)

Algunos colegas de profesión, sin embargo, reconocían su aportación y respaldaban el camino tomado por Niemeyer, como el maestro finlandés Alvar Aalto, que escribió una carta de apoyo al arquitecto brasileño, a raíz de esta airada crítica (Niemeyer 1997a).

En su revisión actual, pasado más de medio siglo, el texto de Max Bill se tacha de violento:

Una de las más violentas críticas viene de los años 1950, principalmente por los famosos comentarios del arquitecto y escultor suizo Max Bill, que visitó Brasil en 1954 durante la II Bienal de São Paulo y para quien nuestra arquitectura –y él se refería, evidentemente, al arquitecto más eminente del país– parecía confusa, decorativa, caprichosa, efímera, carente de sentido, propósito o decencia. (Corrêa do Lago 2007, 18)

Esta polémica no ha empañado el legado de Pampulha, que hoy se reconoce en su historiografía como anticipador de las tendencias que usará Oscar Niemeyer en el desarrollo formal de su obra, y en un ámbito más general, como iniciador de una mayor libertad formal y compositiva para el conjunto de la profesión, siendo un avance de lo que ofrecerán los arquitectos de la posterior generación.

2.2.3. Parque de Ibirapuera, São Paulo, Brasil (1951-2005)

El Parque de Ibirapuera es un encargo del empresario Francisco Matrazzo en 1951, para conmemorar el cuarto centenario de la ciudad de São Paulo que tendría lugar en 1954. El conjunto se proyecta con una planta de reminiscencias pictóricas, sinuosa, que invita al ocio y el esparcimiento, con una serie de edificaciones en situaciones periféricas unidas por una marquesina que imita las formas de lagos y caminos, que tiene una función múltiple. En el parque se consolidarán dos rasgos fundamentales de la arquitectura de Niemeyer: la curva continua y la paleta de colores primaria. En Ibirapuera, igual que en la mayoría de sus equipamientos, Niemeyer solía incluir un programa de museo, que diseñaba en su conjunto.

Esta es la obra cumbre de la fase de creación que abarca de 1943 a 1953, desde que finaliza Pampulha hasta que comienza Brasilia. Aunque en los análisis de varios expertos se advierte que esta obra se hizo en colaboración con Burle Marx, como en Lacalle (2009) o Twardowsky (2017), en realidad este proyecto supone el declive en la relación que mantuvieron los dos genios brasileños, realizándose por un equipo bajo las órdenes de Niemeyer, que no desarrolló la propuesta paisajística que inicialmente había planteado Burle Marx.

Es importante resaltar que existían numerosas versiones anteriores del parque, estudiadas por autores como Andrade (2004) o Curi (2017), que son imprescindibles para entender el avance que el proyecto del parque de Ibirapuera supuso respecto de la arquitectura en general y del desarrollo de la ciudad de São Paulo en particular. Estas propuestas partían de la ejecución de recorridos en base a ejes preestablecidos, algunos lineales y otros radiales, al estilo de los jardines clásicos, composiciones que se proyectaron hasta bien entrado 1951.

El equipo que ejecutó finalmente la propuesta para el parque, según Curi (2017), estuvo formado por Oscar Niemeyer, Zenon Lotufo, Eduardo Kneese de Mello y Hélio Cavalcanti, con la colaboración de Gauss Estelita y Carlos Lemos. El primer

anteproyecto data de mayo de 1952, recayendo el trabajo de jardinería en el arquitecto, paisajista e ingeniero agrónomo Otávio Augusto Teixeira Mendes. Este proyecto se basaba en la propuesta realizada por el equipo conformado por el propio ayuntamiento en 1951, donde primaba un conjunto de edificios longitudinales en orientaciones contrapuestas, una utilización del espacio más racional y elementos primarios como el agua que articulaban el conjunto.

Figura 2.5. *Proyectos anteriores para Ibirapuera (1929, 1933, 1948 y 1951)*



Fuente: Andrade (2004)

El conjunto que había idealizado Burle Marx se desechó debido a dos factores principales: por una parte, motivos presupuestarios, y por otra, divergencias con Oscar Niemeyer, autor de la propuesta arquitectónica. El parque de Ibirapuera era, en esta época, el escenario de las «diversas modernidades pretendidas» (Oliveira 2003, 1).

De estas diferencias conceptuales, Oliveira (2003) señala que habría un veto de Niemeyer, que estaba inquieto debido a la rivalidad que suponía para sus edificaciones la realización de estos jardines. La hipótesis más probable es que Niemeyer querría

evitar tal competencia, buscando una concepción más homogénea para establecer perspectiva y foco visual con sus edificios.

Figura 2.6. Plano del equipo del ayuntamiento, 1951 y propuesta de Burle Marx, 1952

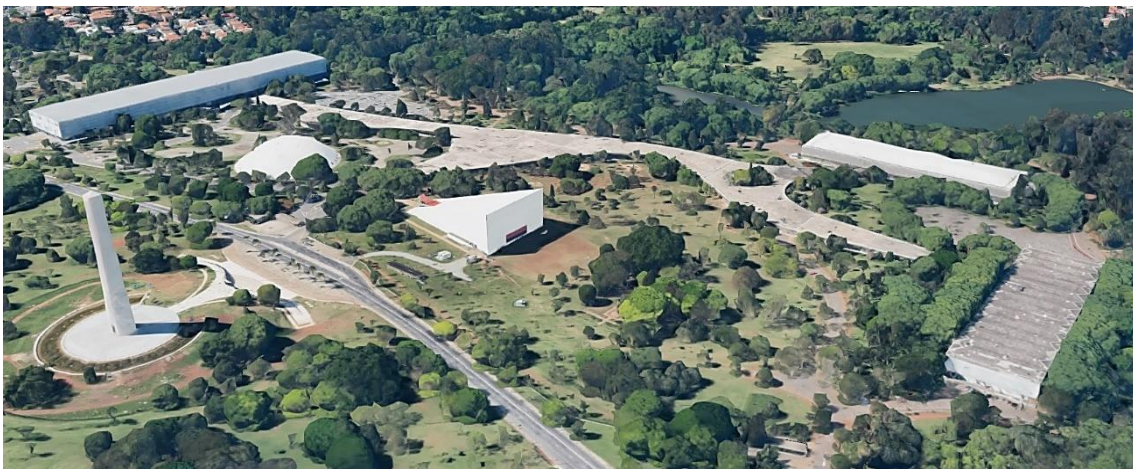


Fuente: Andrade (2004) / Archivo del MOMA (2017)

La propuesta de Burle Marx tenía una composición más parecida a una pintura de trazo continuo y musical:

El continuo espacial, y su musicalidad se enmarcan en un equilibrio semejante a las constelaciones de Kandinsky, y donde la agresividad de lo que supone la irrupción de un “artificio” se funde en la suavidad, donde la continuidad que viene a ser una auténtica alfombra donde se asientan las arquitecturas. (Lacalle 2009, 149)

Figura 2.7. Vista de conjunto del parque de Ibirapuera, con el auditorio terminado



Fuente: Google Maps, vista 3D (2022)

Cuando Niemeyer quedó al frente del parque, cambió la percepción del jardín, aumentando la idea de espontaneidad, bajo la premisa de dejar crecer a la vegetación libremente, sin ejes determinados, como si no hubiera intervenido la mano del hombre.

En el diseño realizado, la marquesina es el elemento que cose las edificaciones al paisaje, actuando como una cubierta sinuosa que ensalza el carácter unitario del conjunto de edificaciones, una solución distinta y brillante al problema de la escala, que resolvía de manera homogénea, a la par que orgánica, los problemas del planteamiento clásico de las propuestas anteriores.

El conjunto está formado por tres pabellones de exposiciones, un planetario y un auditorio⁶⁸. Los pabellones, plantados como paralelepípedos en planta, son el Palacio de la Industria, que hoy es el edificio donde se celebra la Bienal de Arte de São Paulo, el Palacio de las Naciones y el Palacio de los Estados. Cada edificio cuenta con sus particularidades, aunque se realiza un tratamiento unitario de fachadas mediante *brise-soleil*. Los interiores son resueltos con la combinación de forjados curvilíneos y rampas sinuosas, que enriquecen las formas exteriores rectas.

⁶⁸ Para el auditorio, Oscar Niemeyer realizó en 1995 un nuevo proyecto –distinto al planteado originalmente en los años 50– que finalizó su construcción en 2005.

2.2.4. Centro Cultural Le Volcan, Le Havre, Francia (1972-1982)

El centro cultural Le Volcan, llamado también *Espace Oscar Niemeyer* o *Masion de la Culture du Havre*, se encuentra en la plaza Charles de Gaulle –antes de la reconstrucción parcial de la ciudad, plaza Gambetta– de la localidad de Le Havre, en el norte de Francia. El ayuntamiento de la ciudad, comandado por el comunista André Duroméa, encargó esta obra en 1972 a Oscar Niemeyer, en la primera etapa de internacionalización de la arquitectura del arquitecto brasileño, cuando se encontraba en el exilio. La construcción tuvo lugar de 1978 a 1982.

El contenedor cultural alberga un teatro de 1.200 asientos, un cine de 500 butacas, una amplia sala de exposiciones, salas de reunión y ensayo, talleres y oficinas. Las dos chimeneas del espacio son conocidas familiarmente como «el pequeño volcán» y «el gran volcán».

Figura 2.8. Vista de conjunto del equipamiento en Le Havre



Fuente: Pays d'art & d'histoire

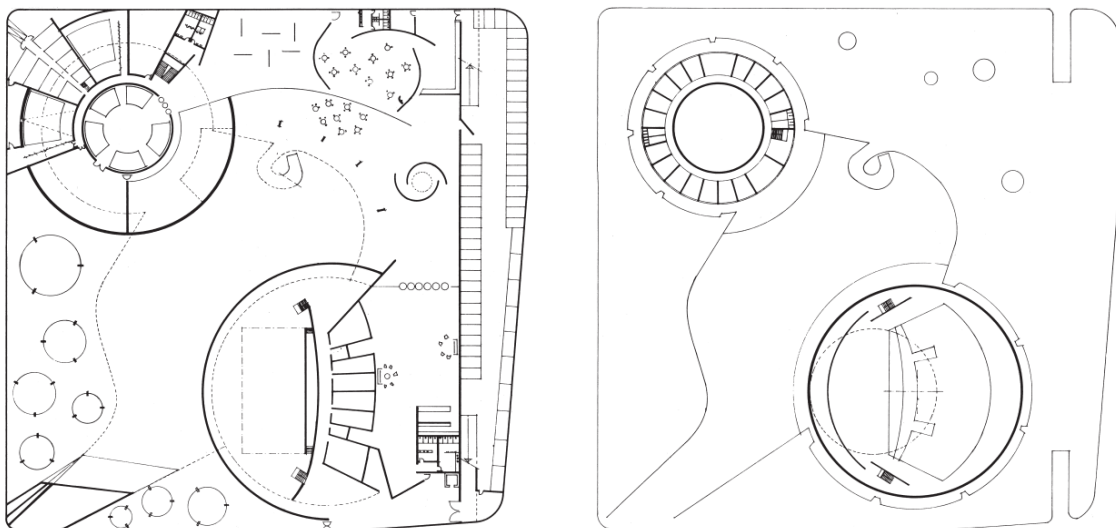
El equipamiento cultural se muestra majestuoso en un paisaje circundante homogéneo de altura uniforme, evocando las chimeneas de un gran barco, con un programa perfectamente resuelto –como es característico en Niemeyer– y una estética rompedora con su entorno.

Se trata de un conjunto «[...] cuya libertad formal y espacial expresa la vocación de futuro de sus habitantes, frente a un pasado identificado por la gris homogeneidad del conjunto urbano concebido por August Perret» (Segre 2007,6).

El arquitecto e historiador Joseph Abram definió el conjunto a propósito de la inscripción del centro reconstruido de Le Havre en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO:

La Maison de la Culture de Oscar Niemeyer aporta una contribución original al paisaje portuario, rematando con un elemento poético, la perspectiva de la dársena del Comercio, salpicado por la hermosa pasarela metálica de Guillaume Gillet. La conjunción única de estas arquitecturas de polos opuestos de la modernidad internacional, ofrecen una buena imagen de la riqueza semántica del patrimonio de Le Havre (Abram 2005, 37)

Figura 2.9. Planos de planta sótano y planta baja



Fuente: Fernández-Galiano (2007, 107)

La metáfora marítima está presente en todo momento, con las dos grandes chimeneas que parecen recordar los navíos, dialogando con el frente marítimo de la ciudad.

[...] aparece como un “objeto”, o más bien como un conjunto de objetos, cuyas referencias son tan cercanas a la escultura y al paisaje como a la arquitectura. Su plasticidad evoca (con sus superficies curvas y blancas) la memoria de los grandes transatlánticos, entre ellos la poesía nostálgica que aún acecha en los muelles de Le Havre. En el eje mayor de la composición, el de la *Bassin du Commerce*, representa una notable contribución al paisaje de Le Havre, completando con un elemento de extrañeza la perspectiva tranquila de la *Grand Bassin*. Considerando la continuidad de la *rue de Paris*, no resuelve la cuestión del vacío, y esto es, sobre todo, porque lo explota ingeniosamente para sus propios fines para crear un espacio plástico autónomo. Una renovación de este equipamiento público y una nueva consideración de su entorno es hoy imprescindible. (Abram 2005, 73)

En 2006, el alcalde de Le Havre en esa época, Antoine Rufenacht, visitó al arquitecto en su despacho de Río de Janeiro para pedir soluciones en la reforma del espacio, que adolecía de un acceso a distinto nivel que influía, según su estimación, en la atracción de visitantes. El equipo de Niemeyer realizó varias propuestas al respecto, pero finalmente con su muerte el arquitecto no pudo realizar el proyecto de reforma, que tenía previsto finalizar antes de 2013⁶⁹.

El espacio fue renovado entre 2014 y 2015, aunque ha habido algunas críticas a su reconstrucción por no mantener la obra en su estado original; entre otras, las que el arquitecto Paulo Sergio Niemeyer vertió en la entrevista registrada para la tesis en 2020, en la que se mostraba en desacuerdo con el uso de color y el mobiliario que se había configurado para la reforma del espacio, obra de Deshoulières Jeanneau y Sogno Architectes.

⁶⁹ El brasileño Oscar Niemeyer detrás de reforma del Volcán de Le Havre. 18 de noviembre de 2018. *El Economista*.
<<https://ecodiario.eleconomista.es/global/amp/868909/El-brasileno-Oscar-Niemeyer-detras-de-reforma-del-Volcan-de-Le-Havre>>

2.2.5. Memorial de América Latina, São Paulo, Brasil (1987-1991)

El Memorial de América Latina es uno de los mayores centros culturales de la ciudad de São Paulo. Está ubicado en el barrio de Barra Funda, que linda por el norte con el río Tietê y tiene un pasado condicionado por la gran zona de vías ferroviarias que lo atraviesan. La estación de tren servía como comunicación de la ciudad con el puerto de Santos, y a su alrededor surgieron toda una serie de servicios asociados y actividades económicas complementarias, relacionadas con la terminal. Siendo un barrio de trabajadores, en su mayoría migrantes, la población es multicultural. En un entorno relativamente cercano, en el vecino barrio de Pompéia, se ubica el SESC Fábrica Pompéia de Lina Bo Bardi, un centro cultural del año 1984 que acompaña por contraposición al Memorial, con sus acabados toscos y su estética brutalista.

Figura 2.10. Vista de conjunto del Memorial de América Latina y la ciudad de São Paulo



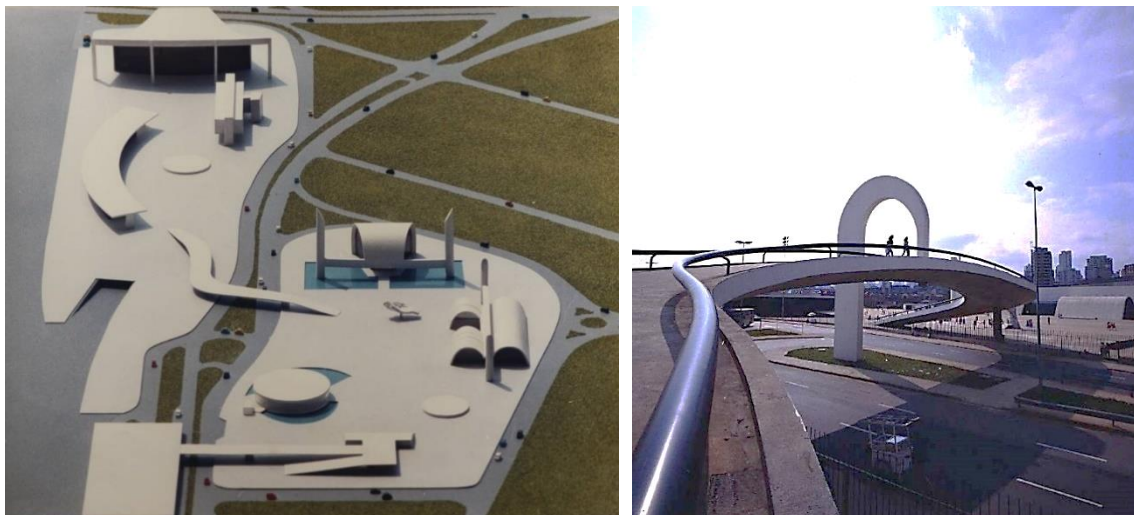
Fuente: São Paulo City

El espacio proyectado por Niemeyer es propio de una capital mundial imposible, donde la mezcla de ciudadanos ricos y pobres, de verde y asfalto, de

condominios y favelas, configuran la difícil realidad urbana. La calle no es un lugar transitable en muchos puntos, donde los coches y el transporte público se adueñan y colmatan los espacios libres. En este escenario irrumpe el Memorial de América Latina, primera obra de la última fase de Oscar Niemeyer, en un estadio de creación que Fernández-Galiano (2007,1) aborda bajo el definitorio título de «reiteración creadora», aunque en el caso del Memorial, proyecto que inicia esta fase, existen ciertas propuestas novedosas e inéditas en su arquitectura.

El ambiente es de proporciones inmensas, más aún si cabe que su anterior encargo cultural en São Paulo, Ibirapuera. En cuanto al proceso de encargo, en 1987 el gobernador Orestes Quércia llamó a Oscar Niemeyer para que realizara el proyecto más ambicioso de su carrera política. Su intención era que le catapultase a la presidencia de Brasil, como anteriormente habían conseguido otros mandatarios como Juscelino Kubitschek, aunque su carrera política tuvo corto recorrido. El Memorial fue concebido para promover la integración cultural y política de los pueblos de América Latina, y se inauguró el 18 de marzo de 1989. El convencimiento era tal, que se proyectó un parlamento para tales fines.

Figura 2.11. *Maqueta inicial del conjunto y Pasarela de paso de la autovía*



Fuente: Fundación Oscar Niemeyer

El conjunto se extiende en un tapiz de hormigón que ocupa una antigua área de fábricas, en dirección este-oeste. Está proyectado en dos partes que se comunican

mediante una pasarela peatonal que cruza la avenida Auro Soares de Moura Andrade. Su extremo norte está ocupado por las vías del tren y la estación intermodal de Barra Funda. En la parte sur se ubica el desarrollo de rascacielos del barrio de Perdizes.

Figura 2.12. Auditorio, Edificio de Administración, Biblioteca y Salón de Actos (interior)



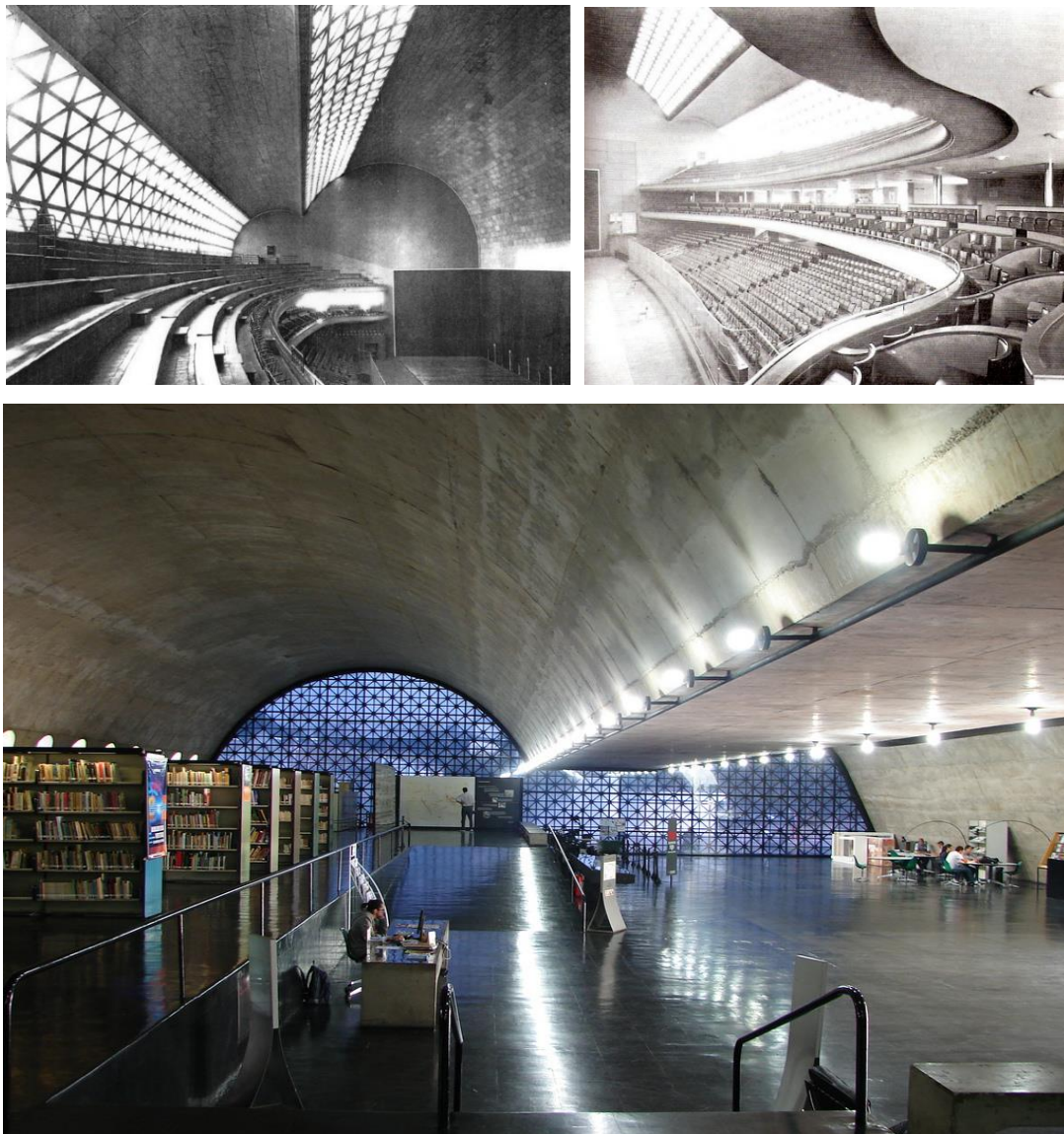
Fuente: Archivo del autor (2015)

En el lugar coexisten siete edificaciones y dos esculturas, una de Franz Weisse mann y otra de Niemeyer. En el lado norte está la Plaza de Sombra, que posee un área verde en retícula con 160 palmeras, donde se ubican los edificios de Administración, el Pabellón de la Creatividad, el Auditorio Simón Bolívar y el Parlamento Latino-Americano⁷⁰. En el lado sur de la propuesta se encuentra la Plaza Cívica o Plaza de Sol, con una capacidad de cuarenta mil personas en representaciones al aire libre, donde están la Galería Marta Traba –antes restaurante–, el Salón de Actos

⁷⁰ El Parlamento Latinoamericano y Caribeño, o Parlatino, es un organismo integrado por los parlamentos nacionales de los países de América Latina y el Caribe, elegidos democráticamente mediante sufragio popular, cuyos países suscribieron el correspondiente Tratado de Institucionalización el 16 de noviembre de 1987, en Lima. Su sede de São Paulo fue construida en 1991, y fue la última construcción del conjunto.

Tiradentes, que cuenta con obras de Carlos Scliar, Alfredo Ceschiatti y Tomie Ohtake, y la Biblioteca Latino-Americana. Aquí se ubica la escultura de la mano de Niemeyer, símbolo del Memorial, que representa el sufrimiento y la opresión del pueblo americano con la sangre derramada, formando la imagen del subcontinente en rojo.

Figura 2.13. *Frontón de Recoletos [Arriba] / Biblioteca del Memorial [Abajo]*



Fuente: 1 y 2. Fidel (2007) / 3. Bruno Pedroni (2015)

Es común que Oscar Niemeyer utilice referencias y autorreferencias en sus obras de esta época; el Memorial no es una excepción. El volumen curvo que conforma la planta del Pabellón de la Creatividad, ya había sido utilizado en la propuesta para la sede de la Compañía Energética de São Paulo (1979) y en la Universidad de

Constantine (1969-1972). El edificio elevado, que conforma la administración del conjunto, es una alegoría del MASP de la arquitecta Lina Bo Bardi, obra fundamental del brutalismo en América, y las referencias de la Biblioteca Latino-Americana cabe encontrarlas en el sobresaliente Frontón de Recoletos de Madrid, obra de Eduardo Torroja (1935), en lo que parece ser un homenaje póstumo –no referenciado en la historiografía– a la obra del célebre ingeniero español.

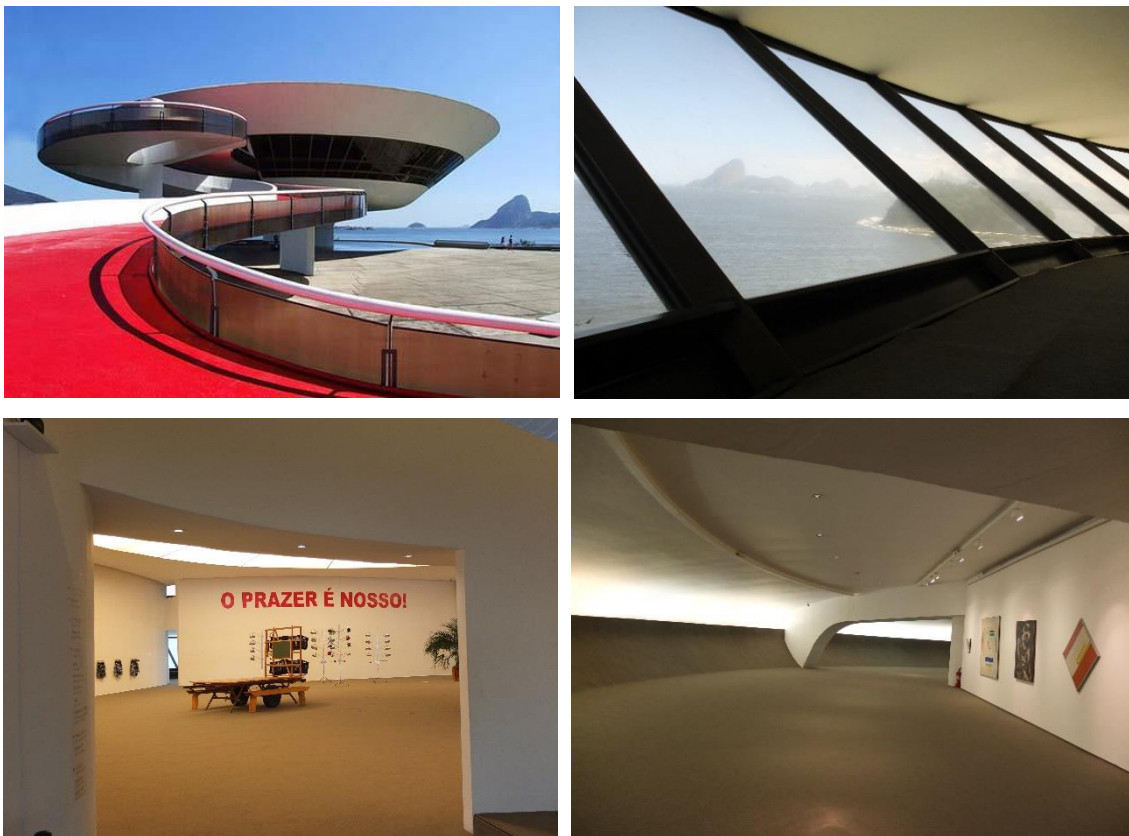
De entre las edificaciones de la propuesta, hay tres que mantienen unidad estética, estas son el Salón de Actos Tiradentes y la Biblioteca Latino-Americana, en la Plaza de Sombra, y el Auditorio, que está en la Plaza de Sol. Las dos primeras reproducen una bóveda en sección y son atravesadas por un contrafuerte que termina en pináculos laterales exentos que muestran la grandilocuencia del proyecto, mientras que la tercera es una concatenación de bóvedas curvas para albergar la inmensa propuesta, pero cuyos acabados en hormigón visto y los paños de vidrio con subestructura metálica mantienen el diálogo con los dos anteriores.

2.2.6. Caminho Niemeyer, Niterói, Brasil (1991-2012)

El Caminho Niemeyer es la obra cumbre de su último período de creación, donde sin embargo su modelo mostrará algunas debilidades, derivadas tanto de factores externos –trifulcas y desavenencias políticas– como internos –inadecuación del programa a las necesidades urbanísticas de la ciudad–.

El comienzo de este conjunto de equipamientos se produjo con el encargo del entonces alcalde de Niterói al arquitecto, para ubicar una colección de cuadros que tenía en cesión de un coleccionista privado, João Sattamini. Niemeyer después de visitar varias ubicaciones, eligió el mirador de Boa Viagem para impulsar el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói.

Figura 2.14. MAC: Exterior / Deambulatorio P1 / Sala Central P1 / Deambulatorio P2



Fuente: Archivo del autor (2020)

La obra del MAC, finalizada en 1996, tuvo gran repercusión internacional, de manera homónima a otras actuaciones urbanas que se estaban desarrollando en este tiempo en otras ciudades secundarias, como el caso de Bilbao.

Después de este éxito, Oscar Niemeyer prosiguió con un planteamiento de índole global para la ciudad de Niterói. Esta nueva apuesta debía salpicar el frente de la bahía de Guanabara de equipamientos culturales, para confeccionar un recorrido paisajístico y arquitectónico, permitido al abrigo del reciente éxito del MAC. La realidad –a la que se dedica un capítulo de la tesis– es que nunca pudo llevar a cabo el proceso al completo, realizando numerosas versiones de lo que se dio en llamar Caminho Niemeyer, con el tiempo convertido en la segunda concentración más grande de obras del arquitecto, solo por detrás de Brasilia.

En su idea inicial, la inmensa plaza frente al mar buscó la grandiosidad, con un programa completo que incluía una al menos cinco edificaciones con diversos usos.

[...] las formas que componen el conjunto crearán una monumentalidad buscada. Y continué examinando la planta general adoptada en este proyecto, viendo, satisfecho, que es uno de los mejores conjuntos que en ese género proyecté. Y telefoneé luego al alcalde, avisándole de que instalaría un despacho en la obra, del interés que por ella tengo.

La construcción de ese conjunto no está terminada, y con mayor desvelo pienso concluirla. Además del Teatro Popular, el proyecto prevé el Memorial Roberto Silveira, la sede de la Fundación Oscar Niemeyer, la torre con el restaurante –que, construida a 50 m de altura, permitirá tener una vista fantástica de la bahía de Guanabara–, el gran edificio circular destinado a ferias (centro de convenciones). Están previstas en el conjunto también obras de arte, como la escultura “Tortura nunca más” que he diseñado y, alejada a más de 100 m del conjunto, en pleno océano, una capilla flotante. (Niemeyer 2009b, 36)

De esta manera nació la Praça do Povo, aunque en el lugar, pasados los años, solo se ubicaron el Memorial Roberto Silveira, el Teatro Popular y la Sede de la

Fundación Oscar Niemeyer, en orden cronológico de finalización de las obras. A este hecho hay que añadir que tanto el Memorial Roberto Silveira como la Fundación Oscar Niemeyer, aunque reciben el nombre común descrito, no sirvieron nunca para el uso que fueron creados. El Memorial se utilizó como biblioteca y permanece cerrado, y la Fundación nunca se trasladó al edificio proyectado a tal efecto, entre otras cosas, por el fallecimiento del arquitecto, utilizándose actualmente como ala administrativa del complejo y con escaso uso.

Figura 2.15. Exteriores de la Praça do Povo: Teatro Popular y Fundación Oscar Niemeyer



Fuente: Archivo del autor (2015)

Mientras esto ocurría, cuando aún no se había terminado la ejecución del proyecto de la Praça do Povo, a Niemeyer se le encargó realizar otro proyecto, la Plaza Juscelino Kubitschek, una obra menor que se ubica cercana a la estación de barcas. Posteriormente, también idealizó el Centro Petrobras do Cinema, otra de las obras incluidas en el Caminho Niemeyer que tuvo problemas presupuestarios, siendo detenida en varios momentos de su ejecución y finalizando de manera póstuma.

El catálogo de obras del autor en la ciudad tiene dificultades para lograr una idea unitaria de conjunto, tratándose además de una propuesta inconclusa. Aun con todo, algunas de las obras –sobre las que destaca el MAC– siguen siendo sorprendidas, funcionales y rupturistas, muestras de la mejor arquitectura del autor.

2.2.7. Auditorium Oscar Niemeyer, Ravello, Italia (2000-2010)

El Auditorium Oscar Niemeyer en Ravello es un proyecto cuyo encargo data del año 2000, aunque finalizó por completo su construcción en 2010. El edificio aporta un mirador a la costa amalfitana que, a su vez, sirve de deambulatorio hasta la entrada del imponente auditorio curvo que recae sobre la ladera de la población.

El propio arquitecto definía así la propuesta:

De entre los proyectos que elaboré en estos diez años, el Teatro de Ravello fue uno de los que más me interesaron, por tratarse de un proyecto para el exterior, en una de las ciudades más bonitas de Italia, Ravello, en un terreno precipitado sobre el mar.

Este era estrecho, y tan alto en relación al paseo que, si el acceso se encontrase localizado debajo, nadie desde la calle vería el edificio.

Esto explica que he previsto el acceso en el final del terreno, permitiendo a los visitantes que caminen por él en dirección al teatro, ver y penetrar en la arquitectura; una gran losa de hormigón ondulada, que caracteriza el teatro. (Niemeyer 2009b, 22)

En palabras de Bullaro es un ejemplo «de relación holística entre elementos naturales y artificiales [...] en un ambiente geomorfológico de gran impacto estético y emocional» (2019, 91).

El edificio aparece como una gran bóveda, un elemento escultórico con materialidad homogénea, que se adhiere a la ladera mostrándose en sus laterales de manera asimétrica: el paño de vidrio que sirve de entrada, de mayor tamaño, y el ojo de pez de la fachada opuesta. Las superficies blancas contrastan con los tonos terrosos característicos de esta parte del mediterráneo. El elemento masivo de cubierta dialoga con el paisaje por oposición, en contraste, lo que crea una situación de sorpresa que es característica de los equipamientos proyectados por el arquitecto. De hecho, aparece

como una abstracción de los elementos recurrentes de Oscar Niemeyer, como las olas, las colinas o las curvas de la mujer, que observa desde el paisaje de su estudio en Río de Janeiro y que han creado y fagocitado su propio universo de fantasía.

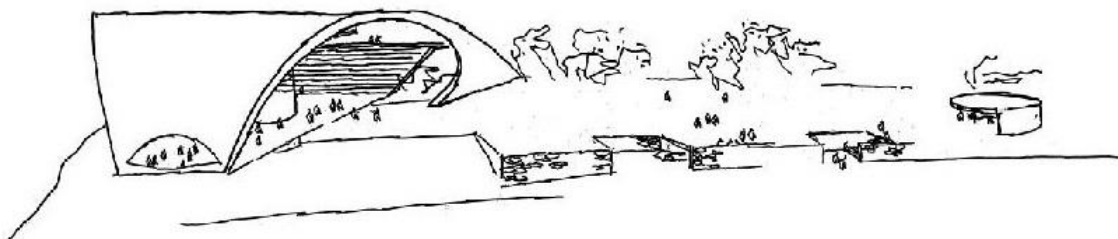
Figura 2.16. *Vistas exteriores del Auditorium Oscar Niemeyer*



Fuente: Arq.com.mx / Auditorium Oscar Niemeyer

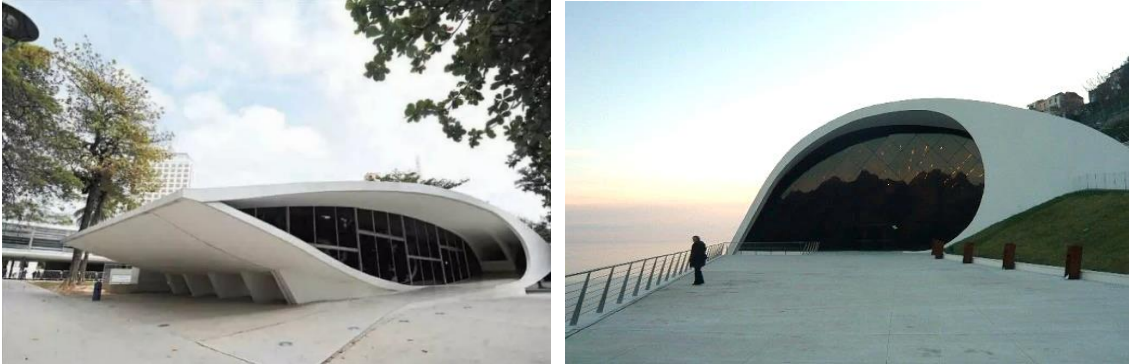
El proyecto de Niemeyer para Ravello recuerda a uno de sus proyectos de su tercera etapa, realizado casi cincuenta años antes, en plena construcción de Brasilia. Se trata del auditorio de la escuela Milton Campos (1954-1956), escuela a la que haremos referencia –en su composición global– para otros equipamientos analizados posteriormente. El auditorio de la escuela Milton Campos fue un prodigio en la construcción de la época, con una estructura en forma de concha que contrastaba con la pared de vidrio corrida, creando un espacio interior comedido y con una acústica singular, adecuada para el tipo de espacio proyectado.

Figura 2.17. *Croquis de Oscar Niemeyer*



Fuente: Fundación Oscar Niemeyer

Figura 2.18. Auditorio de la Escuela Milton Campos y Auditorium Oscar Niemeyer



Fuente: Euler Júnior-EM-DA Press / Sinergia y Materiales (2012)

En el modelo italiano, los cerramientos laterales y el tipo de vidrio utilizado recuerdan a otras creaciones del autor como el Teatro Popular de Niterói en su fachada hacia la bahía, donde se utiliza con los mismos fines: para apreciar el paisaje y fundir la relación interior-exterior en un conjunto de sensaciones únicas, de diálogo con el mar y el propio entorno. El código de color de sus características butacas rojas de otros programas de auditorio, es aquí negado, absorbiendo el azul el protagonismo, por dualidad con el mismo paisaje.

Figura 2.19. Interior y exterior del Auditorio de Ravello



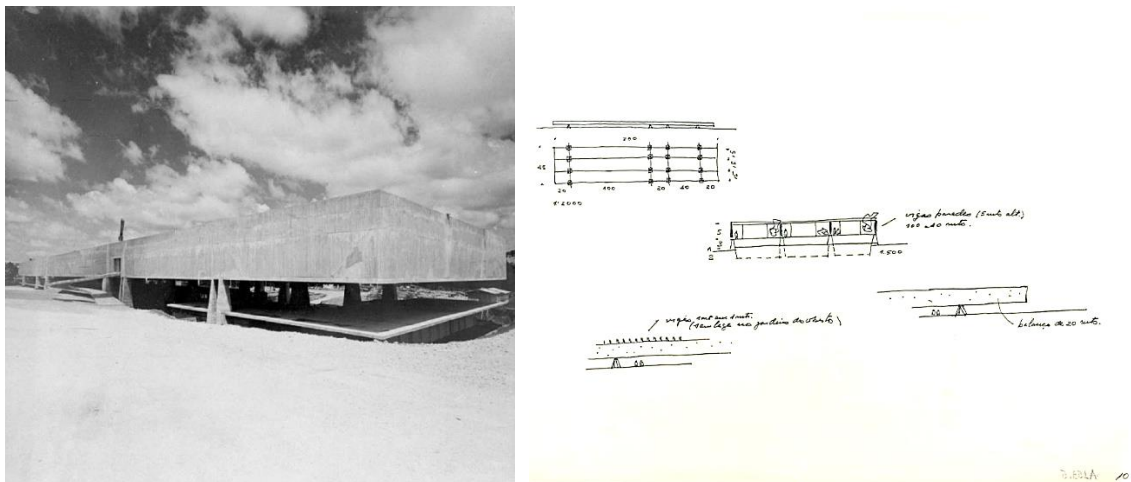
Fuente: Tiago da Silva Santos / Auditorium Oscar Niemeyer

El remate del conjunto en su entrada, planteado en sus croquis de manera sutil, adquiere en su ejecución la forma del solar, un encuentro entre niveles de calle donde se produce un volumen que no es coherente con el resto del conjunto construido, pareciendo una solución rápida, en la que falta definición para alcanzar una unidad estética con la volumetría del auditorio.

2.2.8. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Brasil (2001)

El Museu Oscar Niemeyer (MON) –anteriormente denominado *Novo Museu do Paraná*– está ubicado en Curitiba, una ciudad del sur de Brasil, y fue proyectado en 2001. La particularidad en esta obra es que parte de un proyecto anterior del mismo autor, produciendo una recalificación de su propia arquitectura para un nuevo uso. El edificio lineal había sido proyectado en 1967 como Instituto de Educación de Paraná, aunque por diversas controversias políticas nunca se le dio el uso para el que fue creado, sino que albergó dependencias administrativas (Giroto 2019).

Figura 2.20. Instituto de Educación de Paraná, exteriores y croquis



Fuente: Fundación Oscar Niemeyer

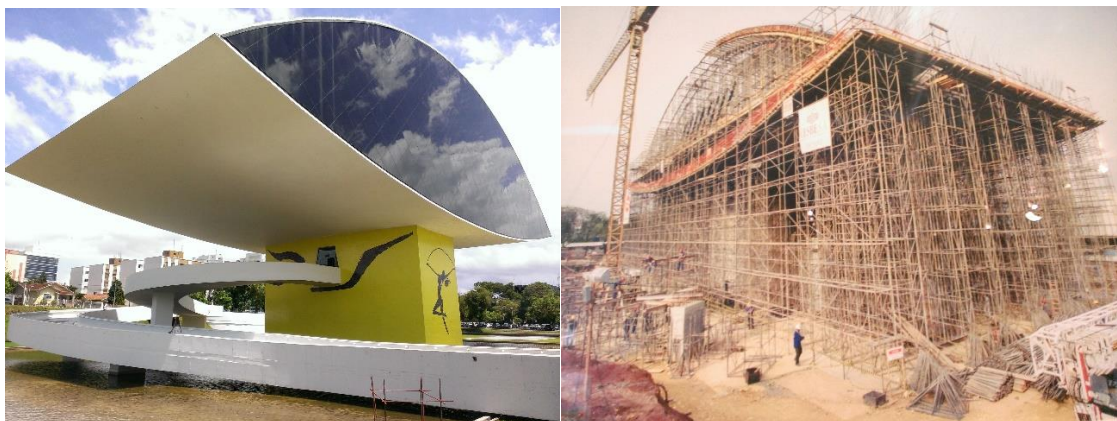
En su redefinición como museo, el proyecto conjugará los elementos compositivos básicos de la arquitectura de Niemeyer, a saber:

- La imagen de la arquitectura se abstrae del entorno circundante.
- Se utiliza la contraposición de dos volúmenes como estrategia de diferenciación, en este caso el volumen apaisado más sencillo y contenido, que conforma la preexistencia, contiguo a un volumen escultórico y formalmente más complejo de nueva creación, que comúnmente se denomina el ojo, por su característica forma.

La obra se terminó en un plazo de ejecución muy exiguo, de solo seis meses, pero ello no impidió que la expresividad plástica de la obra de Niemeyer estuviera presente. La sala principal del museo, suspendida en el paisaje urbano de Curitiba mediante un único apoyo central en color amarillo, es un alarde estructural y de diseño digno de su autor.

Mención aparte merece la forma de interacción entre ambos volúmenes, cuya comunicación se produce de manera subterránea, con una óptima utilización del subsuelo, al estilo de la Catedral de Brasilia o el MAC de Niterói. Este subsuelo es una de las características estudiadas de manera fútil en su arquitectura, que sin embargo es la clave donde se esconde el programa de comunicaciones e instalaciones, que permite realzar la naturaleza imponente de sus estructuras.

Figura 2.21. *Museu Oscar Niemeyer, terminado y en construcción*



Fuente: Archivo del autor (2015) / Exposición fotográfica de Nani Góis (2017)

El repertorio formal compositivo utilizado en el conjunto recuerda –como ya ocurría en el auditorio italiano– a la Escuela Milton Campos de Belo Horizonte, aunque en este caso se ciñe al juego que producen en los dos volúmenes contrapuestos, el longitudinal y el elemento especial separado, adquiriendo en el MON una mayor complejidad formal y de ejecución, reflejo de las diferentes épocas en que fueron construidos ambos equipamientos y los condicionantes de cada modelo, negando la traslación directa de las soluciones.

Figura 2.22. Vista aérea del MON y maqueta de la Escuela Milton Campos



Fuente: Gazeta do Povo / Stamo Papadaki (1950)

La idea del museo vino propiciada por la construcción del Guggenheim de Bilbao y también por el MAC de Niterói, ambos en las postrimerías del siglo XX:

La idealización del museo vino envuelta en el “fenómeno Bilbao”, propiciado por el espectacular museo de Frank Ghery, inaugurado en 1997, que despertaba el interés de ciudades decadentes o de proyección secundaria alrededor del mundo. Antes incluso de la experiencia española, Niterói había entrado en el mapa turístico de Río de Janeiro con la inauguración del *Museu de Arte Contemporânea* en 1996, obra de Niemeyer.

Curitiba, inclusive, se valió del proyecto [de Niemeyer] para entrar en la disputa por recibir la sede brasileña del Guggenheim, anunciada por la institución americana en 2001 y ganada por Río de Janeiro, sin embargo, nunca ejecutada. (Giroto 2019, 103)

En relación a su programa, el empeño del entonces alcalde –también arquitecto de prestigio⁷¹– Jaime Lerner, sirvió para configurar un museo con contenido propio y una gran exposición de arquitectura, que encaja en los equipamientos de la ciudad brasileña –modelo de planificación urbana paisajista y con un avanzado sistema de transporte– de manera óptima.

⁷¹ El Instituto de Investigación y Planeamiento Urbano de Curitiba (IPPUC) que estableció Jaime Lerner es un referente nombrado en otros procesos de reconversión, como la Isla de la Innovación de Avilés (Fundación Metrópoli 2008, 12).

2.2.9. Centro Cultural Oscar Niemeyer, Duque de Caxias, Brasil (2002-2006)

El Centro Cultural Oscar Niemeyer es un equipamiento cultural ubicado en la *Praça do Pacificador* de la ciudad de Duque de Caxias, el área metropolitana de Río de Janeiro. En esta plaza, donde era frecuente encontrar vagabundos y mantenía un aspecto degradado antes de la intervención, se establece un equipamiento de barrio o de zona, por lo que tiene un programa sencillo, que incluye la Biblioteca Municipal Leonel de Moura Brizola y el Teatro Municipal Raul Cortez.

Figura 2.23. Exterior del Teatro Municipal Raul Cortez



Fuente: Revista Projeto (2017)

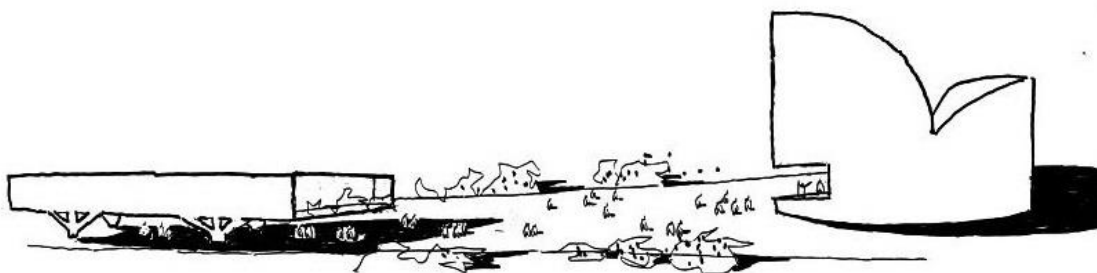
La construcción comenzó el día 12 de enero de 2004, siendo la biblioteca inaugurada en septiembre del mismo año. El teatro se puso en funcionamiento dos años después, dando por completado el conjunto en 2006.

El programa de la biblioteca tiene dos plantas sobre pilotis, de 764 m² cada una, dividiéndose en una planta para adultos y otra para adolescentes y niños. El teatro tiene una capacidad de 400 espectadores, e incluye el escenario reversible para abrirse a la plaza, que es una característica formal iterativa dentro de su propia arquitectura (Niemeyer 2004).

Se observa nuevamente el positivo impacto de la implantación de su arquitectura en la crítica del arquitecto del ayuntamiento de Duque de Caxias, Carlos Lobato, que describía el espacio en el dossier de presentación del espacio de Niemeyer:

¡Osado el arquitecto de Caxias! ¡Desconsideró todo! El espacio existente, el vecindario, la funcionalidad, solo respetó al cliente: el pueblo de la Baixada⁷², que no tenía, hasta ahora, un teatro y una biblioteca de calidad. Cuando la obra comenzó a mostrar su aspecto definitivo, se evidenció la intención real del arquitecto, pudimos ver emerger aquella visión de genialidad que solo se percibe delante de la obra del maestro: ¡el espacio! (Mendonça 2004, 5)

Figura 2.24. *Croquis de conjunto de Oscar Niemeyer*



Fuente: Fundación Oscar Niemeyer

El conjunto es sencillo, tanto en distribuciones como en materiales. Atrás quedan los excesos de Le Havre. Oscar Niemeyer, aún así, realiza el programa con su habitual maestría, siendo la biblioteca el bloque mejor resuelto, y el auditorio, con sus formas orgánicas y la cubierta formada por dos losas curvas de diferente altura

⁷² En referencia a la Baixada Fluminense, la zona en que se ubica Duque de Caxias.

rematando el bloque cilíndrico, se ha confirmado como el espacio más representativo e icónico de la ciudad.

En la composición, una vez más, se acude a dos esquemas edificatorios contrapuestos, donde existe una pieza lineal, más sencilla y otra pieza escultórica que alberga la función de teatro. Ambas edificaciones, por su ubicación y formas, parecen dialogar entre ellas, con la puerta reversible del teatro enfrentada al paño frontal de vidrio de la biblioteca.

Como relata Lima (2017), el espacio con que se dota al conjunto es adecuado para recuperar este lugar degradado, siendo una plaza cercana a las estaciones de ferrocarril y autobuses. Los vendedores ambulantes se situaron, después de su construcción, en otro edificio de la misma plaza, ganando espacio para los viandantes.

Figura 2.25. Exteriores de la Biblioteca Municipal Leonel de Moura Brizola

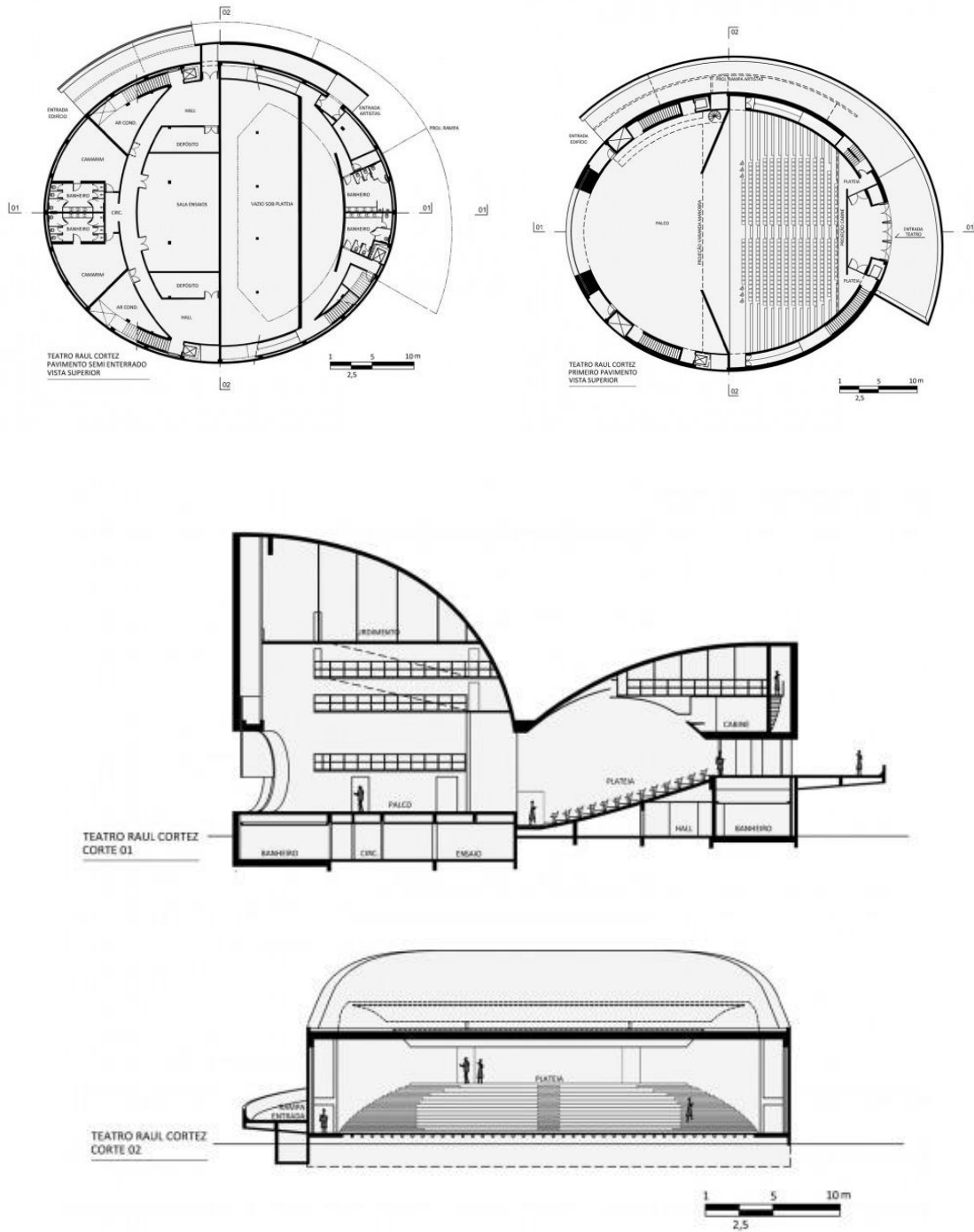


Fuente: Skyscrapercity

En ambos edificios queda patente que la estructura es la propia forma, configurando la estética del conjunto. El espacio no edificado es la plaza, una plaza dura al estilo de su última fase, un espacio de centralidad para la vida de Duque de

Caxias, donde ambos volúmenes crean el contrapunto ideal a una trama de vecindario de apenas tres alturas.

Figura 2.26. *Plantas y secciones del Auditorio*



Fuente: Lima (2017, 4-5)

Esta forma cilíndrica había sido empleada por Niemeyer en el Teatro de Ararás (1990-1991), de forma que el equipamiento teatral de Duque de Caxias puede ser considerado un hermano menor de aquel.

El proceso de familiaridad con el objeto construido es tratado como una nota positiva en la arquitectura de Niemeyer:

Aunque [Oscar Niemeyer] haya declarado que su objetivo en la arquitectura es causar sorpresa, el encuentro con la mayoría de sus conjuntos nos transmite la reconfortante sensación de reencuentro con algo ya conocido. (Mahfuz 2007, 4)⁷³

Figura 2.27. Exteriores del Teatro en Ararás



Fuente: Nelson Kon / Beto Ribeiro

Existe, por tanto, una cierta arquitectura previsible en varias de las obras de esta última época de creación, en la medida que son formas que podemos haber visto ya, como en los ejemplos del Auditorium de Ravello, la cúpula en el Caminho Niemeyer o en Avilés, o el ejemplo actual de Duque de Caxias.

⁷³ «Embora tenha declarado que o seu objetivo na arquitetura é causar espanto, o encontro com a maioria dos seus conjuntos nos transmite a reconfortante sensação de re-encontro com algo já conhecido.»

2.2.10. Centro Cultural Oscar Niemeyer, Goiânia, Brasil (2003-2006)

Con el Centro Cultural Oscar Niemeyer sito en Goiânia, en el estado de Goiás, finaliza el listado de los centros culturales de esta época construidos en Brasil. Este centro está ubicado en una gran planicie que lleva por nombre Explanada de la Cultura, de 26.000 m² de extensión. El complejo cultural contiene cuatro construcciones en geometrías abstractas posadas sobre una plaza dura del gusto del autor en esta fase de creación. El proyecto tiene un carácter visual similar al Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer de Avilés, de cronología posterior, aunque ni la implantación, ni ninguno de sus edificios comparten características o funcionalidades.

Figura 2.28. Exterior del Centro Cultural Oscar Niemeyer



Fuente: Tecne

En esta nueva expresión artística se acusa el formalismo de su obra, con régimen autónomo de cualquier preexistencia en la ciudad, configurando una

recombinación de sus formas platónicas y de su repertorio estilístico. La plasticidad de su obra –inabarcable por otros autores– se asienta en la trayectoria vital del arquitecto, que valida sus procesos internos en términos de experimentación, éxito y lógica compositiva.

El programa, asociado de manera autónoma a cada edificación como es norma en la arquitectura de Niemeyer, incluye, según Bezerra de Araújo et al. (2020):

- Museo de Arte Contemporáneo
- Auditorio o Palacio de la Música
- Biblioteca pública
- Monumento de los derechos humanos

Figura 2.29. *Centro Cultural Oscar Niemeyer con la ciudad al fondo*



Fuente: Fernando Leite

El auditorio del centro cultural está ubicado aquí –al contrario que en la mayoría de los equipamientos estudiados– en la gran cúpula, contando con un aforo de 3.700 espectadores. Está situado en el centro de un espejo de agua circular, como en el caso de la sede de la GECN en el Caminho Niemeyer. La escultura triangular teñida de rojo alberga el monumento a los derechos humanos. Con 75 metros de

altura, se proyecta para resaltar el conjunto, siendo una forma poco frecuente en su arquitectura. El volumen cilíndrico sobre un gran pilar central configura el museo –de manera análoga al MAC, aunque con un resultado menos sorprendente– y se comunica con la plaza mediante rampa. El museo tiene un espacio para exposiciones temporales y un gran espacio de exposición permanente. La biblioteca es el volumen longitudinal elevado sobre pilotis, que alberga fachadas longitudinales de vidrio para captar la luz solar. Cuenta con 3 plantas y tiene un restaurante panorámico en su enorme terraza, retranqueada del conjunto (Gardinetti 2021).

El basamento sobre el que está construida la plaza ubica los servicios enterrados anexos, como galerías de exposición, la administración y los servicios generales del complejo, en una manera de liberar la plaza que ha sido recurrente en su arquitectura, aunque en este equipamiento está dotada de más contenido.

Como nota discordante, la biblioteca no ha tenido uso desde que se finalizó el centro cultural⁷⁴, siendo uno de los grandes problemas de los grandes desarrollos urbanos como el que nos ocupa: dotar de presupuesto, servicio y personal a tan grandes complejos arquitectónicos, que entronca con la crítica a los excesivos equipamientos que propone la arquitectura de autor al amparo de la globalización y el crecimiento de ciudades secundarias.

⁷⁴ Kaz, Roberto. 10 de diciembre de 2010. Conjuntos culturais continuam fechados. *Folha de São Paulo*.

2.2.11. Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer, Avilés, España (2008-2011)

El Centro Niemeyer de Avilés se inició en 2008 y finalizó su construcción en 2011, siendo la única obra del arquitecto en la península ibérica. Este equipamiento cultural mantiene el lenguaje de propuestas anteriores como el CCON de Goiânia, con el que comparte algunas características.

La escala y la proporción es un elemento que sirve para conocer el impacto visual de un equipamiento en la ciudad donde se erige, y en el caso de Avilés el equipamiento tiene una dimensión considerable respecto del centro histórico, componiendo un nuevo paisaje de aproximación a la orilla de la ría, que se había negado a la villa debido a diversos factores, siendo el más importante la proliferación de industrias que contaminaban tanto la ría como el medio ambiente.

Figura 2.30. Imagen aérea del Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer en Avilés



Fuente: Revista Hola (2011)

Este equipamiento se compone de cuatro elementos que están dispersos en un zócalo de hormigón liso, que se utiliza como plaza. La torre-restaurante es el elemento más esbelto del conjunto, que configura una pieza escultórica con una configuración formal nueva en el repertorio del arquitecto. A esta se añade el auditorio y la cúpula que están unidos por una marquesina. El edificio multiusos remata el conjunto por su parte trasera, donde aparece el acceso al basamento, en el que se esconden las instalaciones y un aparcamiento subterráneo.

Figura 2.31. Edificio Multifuncional y Auditorio / Torre Mirador y Cúpula



Fuente: Turismo Asturias

En un delirio que lo a la inmediatez, como es norma en el autor, Niemeyer afirmó respecto de su diseño:

[...] Y antes de comenzar a diseñar, mirando la planta del terreno escogido, la solución adoptar ya aparecía delante de mí como una cosa hecha: una plaza ladeada por el auditorio y por el museo, teniendo al fondo, como organizador, el extenso bloque de administración.

[...] Y me puse a imaginar todo funcionando. Unos en el auditorio para asistir al espectáculo programado, otros recorriendo las exposiciones por el piso intermedio, viendo a través de los vacíos previstos la gran sala inferior. Y no es extraño el escenario del auditorio abierto hacia la plaza, y el pueblo acompañando con entusiasmo el espectáculo de música o de ballet, que, desde el escenario iluminado, el auditorio les ofrecía⁷⁵. (Niemeyer 2009b, 20)

⁷⁵ «[...] E antes mesmo de começar a desenhar, olhando a planta do terreno escolhido, a solução a adotar já aparecia diante de mim como coisa realizada: uma praça ladeada pelo auditório e pelo museu, tendo ao fundo, como a discipliná-los, o extenso bloco da administração.»

Figura 2.32. *Woody Allen en concierto en los festejos de la inauguración del centro, 27/03/2011*



Fuente: Agencia EFE

La tipología de asentamiento fue utilizada por primera vez en el Memorial de América Latina, y está íntimamente relacionada con los pensamientos del autor en cuanto a la democratización del arte y la cultura.

El equipamiento de Niemeyer en Avilés es parte de un complejo proceso de regeneración urbana que se inició con su construcción y siguió con propuestas como el Parque Empresarial Príncipe de Asturias o la Isla de la Innovación creada por el equipo de Norman Foster para configurar un espacio de aprovechamiento en el margen industrial de la ría⁷⁶.

«[...] E fiquei a imaginar tudo funcionando. Uns no auditório a assistirem ao espetáculo programado, outros a percorrerem as exposições pelo piso intermediário, vendo através dos vazios previstos o grande salão embaixo. E não raro o palco do auditório aberto para a praça e o povo a acompanhar com entusiasmo o espetáculo de música ou de balé, que, do palco iluminado, o auditório lhes oferecia.»

⁷⁶ Véase, en la imagen 2.32, el humo cercano de las baterías de coque aún en funcionamiento, tal y como se aprecia desde la plaza del Centro Niemeyer de Avilés.

2.3. Evolución y características de su arquitectura de grandes equipamientos

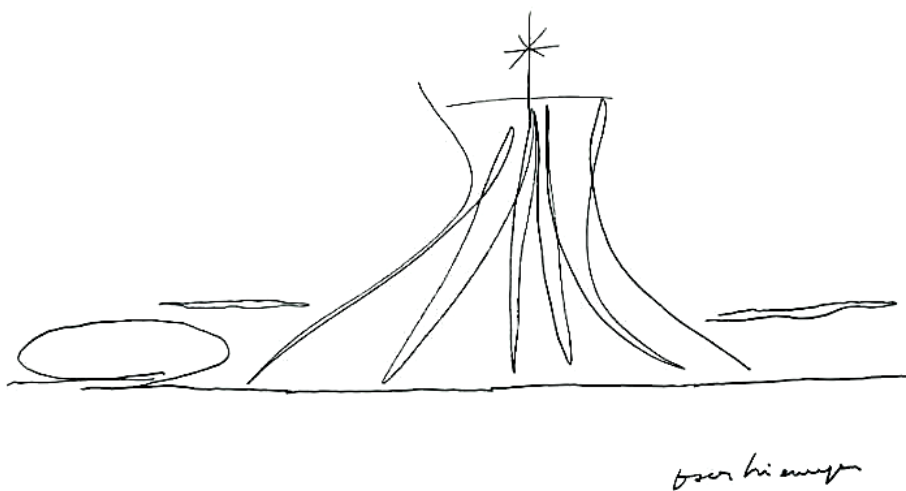
Oscar Niemeyer ha sido uno de los arquitectos que más equipamientos públicos ha realizado en la historia. Es un hecho que esta ha sido su especialización, más allá de encargos privados para clientes o edificios para el sector administrativo, proyectos que trabajó en menor medida y siempre subordinados a los grandes encargos que llegaban desde el sector público para realizar edificios emblemáticos de índole cultural.

Telles (2010) describe de manera certera el proceso creativo de Oscar Niemeyer, aplicable a sus equipamientos, y que relaciona con el formalismo. La autora cree que la técnica y la forma en la obra de Niemeyer son inseparables en la medida en que la primera garantiza las posibilidades de la segunda, sin mezclarse, puesto que pertenecen a dimensiones distintas. Mientras la técnica se ocupa de la materialidad y la construcción, la forma es la manifestación artística de la representación arquitectónica. Bajo estos principios, la información técnica tiene que permanecer invisible al espectador para no comprometer la propia arquitectura que, con rigor formal, se expresa pura y limpia.

En nuestra opinión, a partir del análisis y a la vista del elenco de equipamientos relatado, esta forma se expresa a partir de determinados códigos visuales que parten de la intuición –producto de procesos internos propios del arquitecto– y que se perfeccionan con modelos tridimensionales hasta lograr la propuesta concreta, a partir de tres relaciones sustanciales, provenientes de distintos ámbitos, que son definitorias de su manera de hacer arquitectura. La primera, el perfeccionamiento de la *Promenade Architecturale*, paseo arquitectónico promulgado por Le Corbuiser. El arquitecto franco-suizo creía que sus obras se apreciaban al recorrerlas caminando, de manera que se guiaba al visitante a través de su arquitectura, revelándose paulatinamente. Tenía obsesión con el Acrópolis y su recorrido procesional hasta la cima, la llegada desde los Propileos al Partenón.

Esta concepción del paseo arquitectónico es heredada por Niemeyer, que la ensalzará como característica esencial de su arquitectura. A su manera, Oscar Niemeyer había iniciado esta práctica en el Pabellón de Brasil para la Exposición Universal de 1939 en Nueva York, donde la planta libre que propugnaba Le Corbusier irradiaba plasticidad debido a los añadidos del arquitecto brasileño. El recorrido sinuoso mediante una rampa de hormigón, que acariciaba la arquitectura y la dotaba de un entorno blando, fue su interpretación personal, establecida aquí como una continuación con tintes autóctonos. Durante toda su vida continuó experimentando con el paseo arquitectónico, en una práctica que no abandonó hasta su muerte, como prueban el MAC de Niterói o el MON de Curitiba.

Figura 2.33. *Formalismo y paseo arquitectónico. Rampa exterior del MON Curitiba, rampa interior del Auditorio de Ibirapuera y Croquis de la Catedral de Brasilia*



Fuente: Nelson Kon / Haupt & Binder / Revista Projeto (2019)

El segundo código visual, fue el uso del color para definir sus edificaciones. Su obra se tiñe fundamentalmente de blanco, para abstraerse del entorno y perfilar la forma, usando pequeñas pinceladas de colores primarios para resaltar cambios o lograr efectos de contraste, como en el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói, donde las formas de color blanco se imponen al paisaje, empleando un intenso color rojo en el recorrido arquitectónico de la rampa, como si de una alfombra de protocolo se tratara (Cortina-Maruenda y Molina-Siles 2013).

La misma estrategia será utilizada en el Auditorio del Parque de Ibirapuera, aunque en este caso el rojo atraviesa el interior y se expande por el techo y el patio de butacas. Otros colores, como el amarillo, lo utilizará ligado a los soportes o en paños lisos, como en los auditorios del Centro Niemeyer de Avilés o en el Caminho Niemeyer de Niterói. Estas pinceladas de color tienen un carácter similar a los códigos utilizados en el Neoplasticismo y *De Stijl*, influencia que se establece por la estrecha relación en sus fases tempranas entre el arquitecto paisajista Burle Marx y Niemeyer, haciendo patente en la obra del arquitecto la presencia de la pintura de Mondrian y Van Doesburg: De la misma manera que la Casa Schroeder de 1924 utiliza marcados planos ortogonales y colores primarios para contrastar con el vecindario adyacente, Niemeyer lo utiliza en sus obras para enfatizar recorridos, generar contrastes y remarcar elementos, en un guiño a la vanguardia neoplasticista⁷⁷.

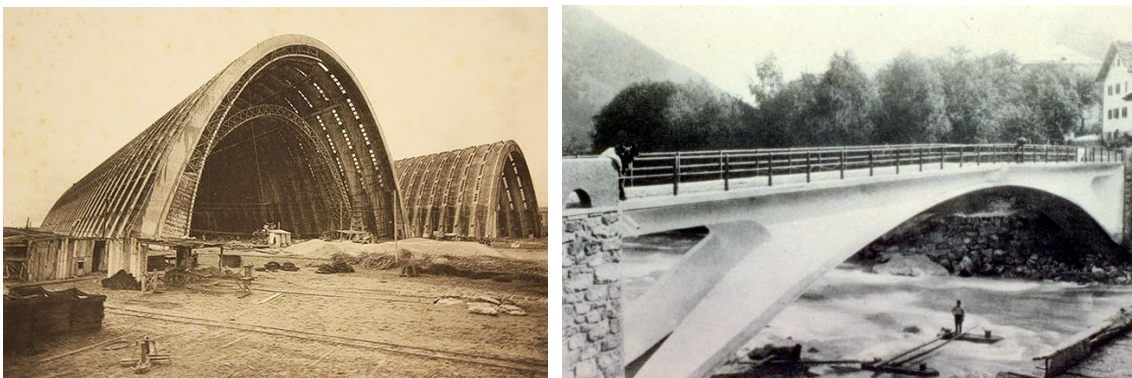
El tercer código sería, en cuanto a la estética de sus croquis y dibujos, la influencia expresionista, movimiento que se había iniciado en Alemania a finales del siglo XIX y que continuó su vigencia hasta bien entrado 1930. Como en este movimiento de vanguardia, Niemeyer busca la expresión de los sentimientos y las emociones más que la representación de la realidad objetiva, negando la monotonía de la línea recta que comprime el volumen construido (Weitz y Cantera 2009).

⁷⁷ Álvarez (2017), comenta al respecto de la figura de Burle Marx, que recibió influencias de los primeros arquitectos que redescubrieron la pintura como fuente de inspiración, como el jardín expresionista de la berlinesa casa Kallenbach (1922) de Walter Gropius y Adolf Meyer o el jardín neoplástico de la Casa Rosenberg (1922), de Rietveld y Van Esteren junto a Theo Van Doesburg.

Concorre en estas obras la idea de un principio estructural derivado de la naturaleza de continuidad de la forma, que se materializa por la naturaleza elástica del acero y del hormigón armado, integrándose en una concepción orgánica de la forma, en que masa, material, energía, espacio, tiempo y luz se imbrican mutuamente (Amézqueta 1999).

Un selecto grupo de colaboradores ayudó a la definición y perfeccionamiento de las características básicas de su arquitectura. En sus proyectos iniciales Oscar Niemeyer se apoyaba en artistas y creadores para que realizaran ámbitos del proyecto complementarios a su especialización en arquitectura, dividiendo el trabajo en partes, de manera que el trabajo coral caracterizaba sus proyectos, siempre bajo una estricta vigilancia del arquitecto. Esto aportaba una cierta frescura a su arquitectura, por la conjunción de diversos actores que podían establecer partes de un todo que se mostraba uniforme bajo su dirección. En su libro *Conversa de Arquitecto*, Niemeyer (1997a), hace un repaso a sus vivencias en el mundo de la arquitectura, estableciendo sus referentes: Habla de las ideas de Le Corbusier, por él asumidas; de los puentes de Maillart, por su preocupación por la levedad estructural o de Freyssinet, por sus uniones delicadas en los puentes. A los dos ingenieros los relaciona con la audacia, que él mismo mostró en las estructuras de Brasilia. Por estas preocupaciones estructurales, cuando pasó un tiempo en Europa, no dudó en ir a visitar a P.L. Nervi, el padre del hormigón armado italiano. En el libro merecen mención especial los calculistas que habían colaborado con él: Joaquim Cardozo, Bruno Contarini y José Carlos Sussekind.

Figura 2.34. *Hangares de Orly (Freyssinet, 1921-1923) y Puente de Tavanasa (Maillart, 1905)*



Fuente: Arquiscopio / Johns Hopkins Whiting School of Engineering

A estas colaboraciones con calculistas de reconocido prestigio, se añadían artistas plásticos –como Cándido Portinari– para complementar la aportación estética de los proyectos, como en el caso de Pampulha, cuyo ejemplo más conocido es el paño lateral de la Iglesia de San Francisco de Asís. Por otra parte, el trabajo del plano de base en sus obras tempranas, es decir, la propuesta urbanística y paisajística, contaba con las aportaciones del arquitecto y botánico Roberto Burle Marx. Ambos –Portinari y Marx– tuvieron, además, una larga y fructífera carrera en solitario.

La arquitecta Evelise Grunow expresaba que le resultaba curioso el restringido grupo de colaboradores que tenía Niemeyer en comparación con el gran volumen de trabajo, un aspecto que sigue sorprendiendo en el momento presente:

La personalidad fuerte y el trazo de autor de la producción ciertamente están en el origen de esta manera enjuta con que el arquitecto conduce su oficio, siendo Niemeyer conocido por la fama de centralizador [...] Sea cual sea la decisión, hay un pequeño y cohesionado grupo de profesionales a los que Niemeyer confía la tarea de llevar adelante los proyectos. (Petrina et al. 2009, 79)

Durante gran parte de su vida Niemeyer colaboró también con Hans Gustav Hermann Müller, arquitecto poco nombrado por la historiografía, que aparece referenciado en Costa Cabral (2019) y Petrina et al. (2009). En los inicios de Brasilia y la primera internacionalización de su arquitectura, colaborando con Hans Müller, su maquetista fue Guy Louis Dimanche –funcionario en NOVACAP, la urbanizadora de la nueva capital–, pero posteriormente el elegido será Gilberto Antunes, que le acompañará en gran parte de su carrera, durante más de 40 años. El contacto con los maquetistas servía de manera definitiva a la concreción del proyecto, siendo éstos fundamentales para la carrera de Niemeyer.

El maquetista Gilberto Antunes es una de las figuras clave para entender el proceso de configuración de los proyectos de Niemeyer (Petrina et al. 2009; Hiroki y Rozestraten 2018). Antunes debía adaptar muchos de los croquis y esbozos de Niemeyer para lograr elementos tridimensionales, realizando cuatro o cinco modelos

en maqueta de cada proyecto. Como dos buenos amigos, el maquetista observaba los diseños y los textos de Niemeyer y lograba transformarlos para desarrollar y concretar sus proyectos. Una vez plasmados en maqueta, Niemeyer los adaptaba, cambiando partes del proyecto enteras según su propia percepción, como la rampa del MAC de Niterói, que llegó a estar en la parte derecha. Según Evelise Grunow, en Petrina et al. (2009, 85) «siendo la maqueta la extensión del croquis, funciona fundamentalmente también como elemento de creación».

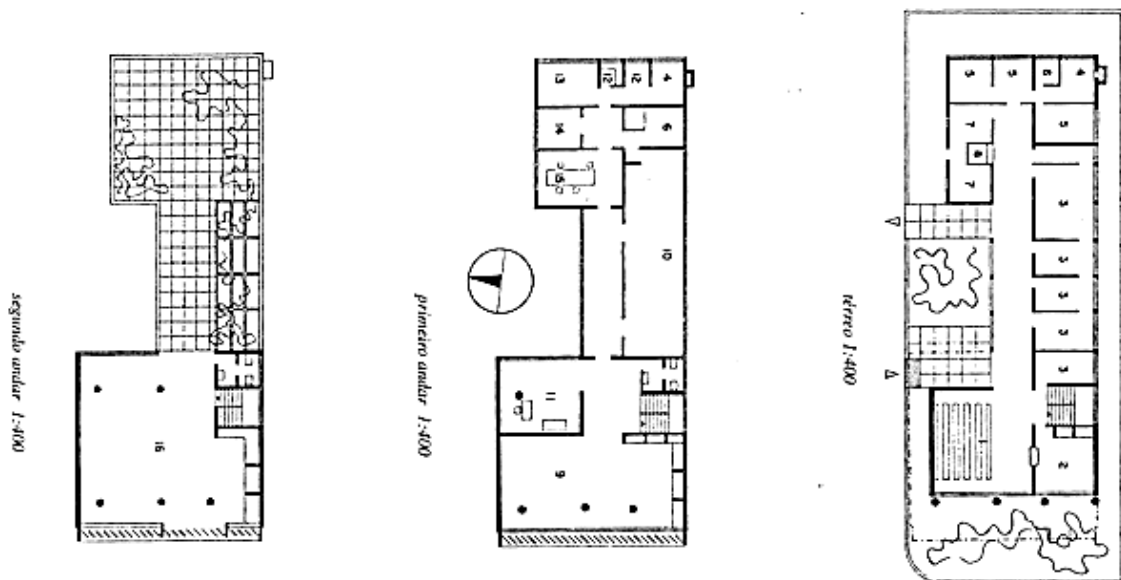
En contraposición a las obras con textura y ambientes diferenciados características de las épocas iniciales de colaboración multidisciplinar –de manera notable en las que realizó con el paisajista Burle Marx–, se produce, a partir de los años 80 y ya en sus últimas etapas creativas, una simplificación extrema de la forma del plano base, como una manera de concentrarse en la edificación y dejar de lado los detalles, sobre todo los relacionados con la urbanización del conjunto: Oscar Niemeyer opta por proyectar un plano de suelo continuo sobre el que aparecen volúmenes rotundos, una nueva característica de su arquitectura que será compartida en los posteriores modelos de implantación de sus conjuntos culturales. Esta nueva composición de su arquitectura, aunque experimentada también en la obra francesa *Le Volcan* –con distinta complejidad en el plano de suelo– se inaugurará en el Memorial de América Latina (1987-1989) y ya no será abandonada hasta su fallecimiento.

En cuanto a la evolución de su manera de componer, desde sus inicios intentó subvertir los modelos idealizados en el movimiento moderno, realizando aportaciones con características propias y proponiendo una arquitectura singular que servirá de legado para las posteriores generaciones de arquitectos, estableciendo la sorpresa como ampliación del orden estructural impuesto en la época. Mahfuz (2010) define con acierto esta característica:

Uno de los aspectos más importantes del repertorio de Niemeyer es la manera como transforma el esquema compositivo empleado por Le Corbusier en la mayoría de sus edificios [...] desarrollado a partir de los “cinco puntos”. (Método y producción, párr.2)

En esta evolución de sus composiciones, *Obra do Berço* (1937) nos servirá para establecer el guion inicial del que Niemeyer partió, donde el arquitecto configura una planta que cumple casi por completo y de manera estricta con los cinco puntos de la arquitectura. La planta está formada por un volumen rectilíneo con una ordenación racional con ortogonalidad manifiesta, articulado con un patio central en el que aparece una fachada principal con *brise-soleil*.

Figura 2.35. *Plantas de Obra do Berço* (1937)

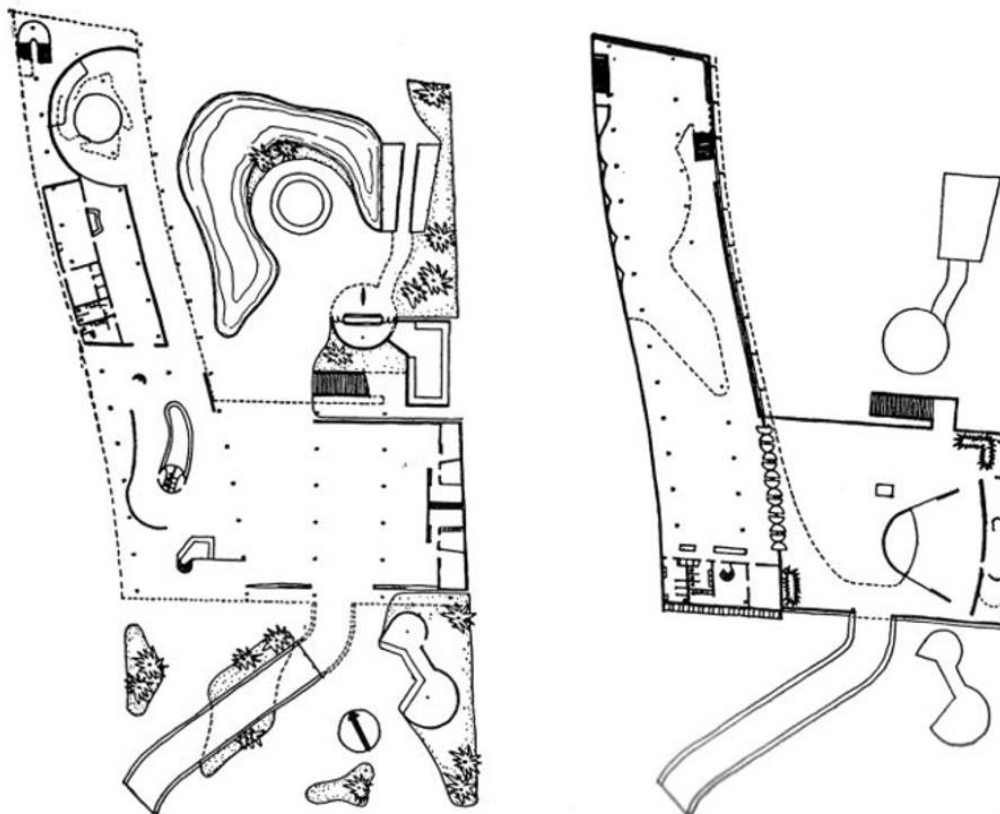


Fuente: Carlo Gandolfini

En su siguiente iteración, el *Pabellón de Brasil* (1939), Niemeyer utiliza también el esquema de los cinco puntos, aunque en este caso sometiendo a tensiones la planta para lograr, por un lado, una dicotomía de elementos –la rampa de acceso y el volumen construido–, y por otro lado, fragmentando el volumen para lograr espacios formales que se alejan de la rigidez de la estructura de pilares, adoptando formas curvilíneas en clara continuidad con el jardín exterior, como mecanismo para causar asombro y sorpresa entre los visitantes a la muestra. Esta diferenciación en dos

elementos servirá de manera determinante a posteriores composiciones, donde la contraposición de los mismos creará efectos visuales inéditos.

Figura 2.36. *Plantas del Pabellón de Brasil (1939)*

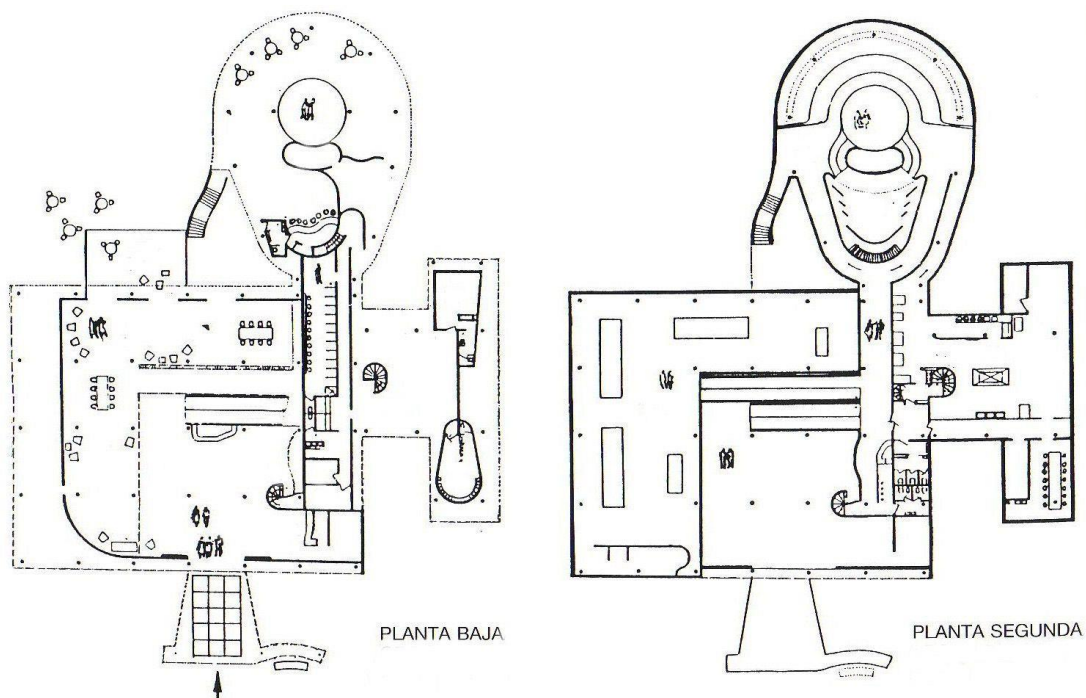


Fuente: Urbipedia

Solo unos años después, en el Casino de Pampulha (1940-1942) el arquitecto configura una experiencia que va un paso más allá. En esta propuesta el acceso se produce mediante la marquesina que presenta el edificio con su singular silueta, continuando en el interior el paseo arquitectónico propuesto, con la ubicación de una rampa en posición protagonista. A esta planta se añade un volumen del teatro –con la parte inferior en contacto con el terreno que hace las veces de servicio de cocina– que parece querer independizarse del conjunto, estableciendo una contraposición de formas en ubicaciones casi separadas. De esta manera configura una tensión manifiesta entre los elementos básicos de la composición.

Esta forma añadida del teatro, además, manifiesta unas formas que serán posteriormente básicas en su arquitectura para crear sorpresa. Mientras en Obra do Berço y también en el Pabellón de Brasil los volúmenes se manifestaban contenidos en la forma, aquí se establece una gradación en tres pasos –marquesina, volumen rectangular, volumen curvo– que crea teatralidad y configura variaciones sobre los recorridos, en una conjunción harmónica pero heterogénea. El aspecto exterior, imponente, se debe en gran medida a la elección de su ubicación, sobre un promontorio, que también será definitoria de actuaciones posteriores como en el proyecto del Museo de Caracas o en el MAC de Niterói, en estadios más avanzados de su configuración y lógica arquitectónica.

Figura 2.37. *Plantas del Casino en Pampulha (1940-1942)*

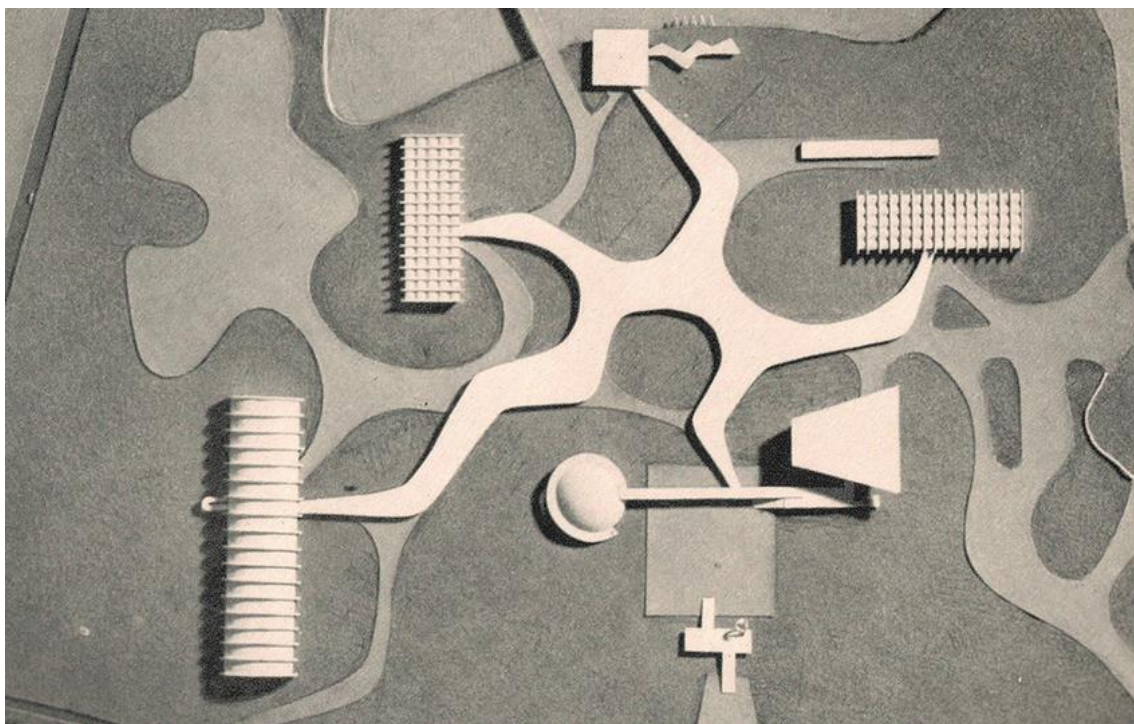


Fuente: Annet Meijer

El elemento especial terminará en las siguientes décadas separado por completo de la parte rectilínea –conformada de manera habitual por un paralelepípedo– creando nuevos problemas de conexión con el entorno que serán resueltos en estas futuras actuaciones con mayor o menor atino, según el trabajo del plano de suelo y las ubicaciones de los componentes del conjunto arquitectónico:

El tercer paso en esa secuencia lógica consiste en la separación total –al menos visualmente– entre elementos repetitivos y elementos especiales [...] que aparece en la obra individual de Niemeyer por primera vez en los proyectos para Ibirapuera y para el Hospital Sul América. La descomposición del programa en partes repetitivas y especiales, su separación en el terreno, su posterior conexión por medio de pérgolas o marquesinas, se convierte, a partir de entonces, en una estrategia compositiva básica para la resolución de programas medianos y grandes. Aunque el principio de descomposición en partes menores sea realmente apropiado para grandes programas, el alejamiento excesivo entre componentes elimina la tensión resultante de la proximidad entre volúmenes diferentes y genera problemas en la relación entre el artefacto arquitectónico y su contexto. (Mahfuz 2010, Método y producción, párr. 5)

Figura 2.38. *Primera versión del parque de Ibirapuera del equipo de Oscar Niemeyer*

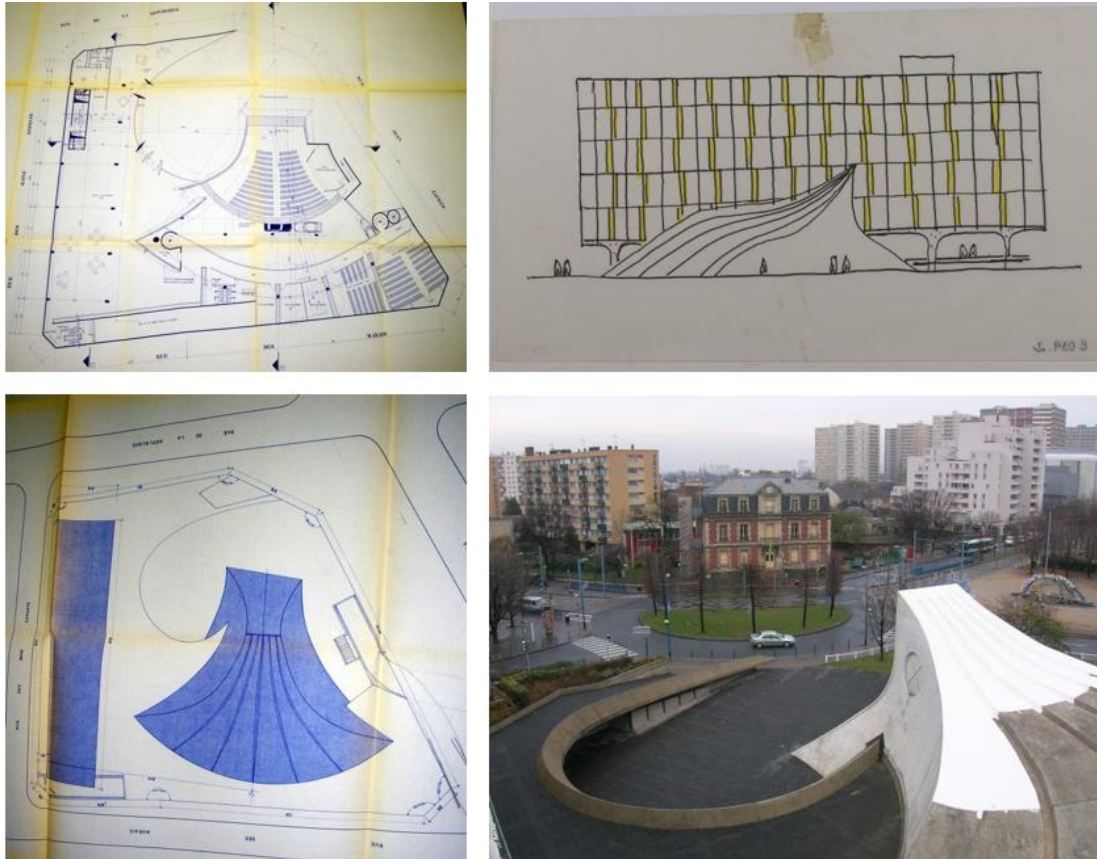


Fuente: Papadaki (1950)

A partir de este tipo de composición de elementos separados, con el precedente de Ibirapuera, se efectuarán variaciones según la ubicación y una metodología asociada a la proporción y los sentimientos del autor, configurada

normalmente en sucesivas maquetas, que establecen tres formaciones básicas o maneras de hacer arquitectura en Niemeyer, dos heredadas de la secuencia lógica descrita, y una de formas únicas, que responde a programas muy específicos.

Figura 2.39. *Bolsa de Empleo de Bobigny (1972-1978)*



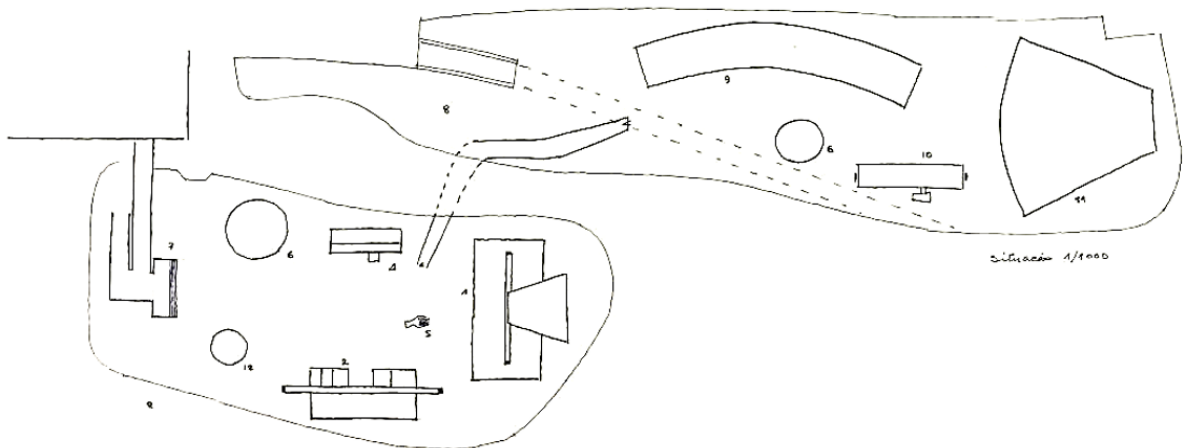
Fuente: 1,3,4. Atlas de l'architecture et du patrimoine. Seine Saint Denis / 2. Fundación Oscar Niemeyer

La primera responde a la confrontación de dos elementos, como en los casos de la Oficina de Empleo de Bobigny, la Sede del Partido Comunista Francés, el Hospital Sul América, el MON de Curitiba o la Universidad de Constantine. En la amplia mayoría de estos programas, el trabajo de subsuelo denota la obsesión por la pureza arquitectónica que sobresale del plano de suelo, instalando los accesos y diversos usos en cota bajo rasante, mejorando la circulación, conectando los volúmenes y administrando de manera óptima el espacio disponible en el solar. En estas composiciones normalmente aparece un volumen escultórico y un volumen

prismático⁷⁸. El volumen escultórico es el sello de autor, mientras que el volumen prismático permite abaratar las soluciones estructurales y de fachada, para albergar un programa menos representativo, como la administración.

En segundo lugar, las composiciones de más de dos elementos, formando estas una teoría específica donde el trabajo de varios modelos y versiones en maqueta es determinante. Estas composiciones, iniciadas con acierto en Ibirapuera, tomarán especial relevancia a partir de la construcción del Memorial de América Latina. Existen numerosos proyectos que se inspiran en la plaza dura del Memorial y los sólidos superpuestos en este tapiz, como Goiânia o el Centro Cultural en Valparaíso que nunca fue construido, entre otros. En la mayoría, suelen tener un trabajo de suelo y subsuelo menos profundo que en la tipología de dos sólidos, donde la focalización del trabajo permite más especificidad y contacto con el propio lugar. La propuesta urbanística de estos grandes complejos es negada, realizando únicamente una propuesta arquitectónica singular, alejada de su entorno.

Figura 2.40. *Croquis inicial del Memorial de América Latina*



Fuente: Fundación Oscar Niemeyer

⁷⁸ Algunas veces el edificio de administración toma forma de onda, un prisma ligeramente curvado, como en Avilés o en el Memorial de América Latina.

Este modelo de composición de más de dos elementos será el escogido también para los dos modelos estudiados, tanto en la Praça do Povo de Niterói, como parte fundamental del Caminho Niemeyer, como en el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer de Avilés, siendo analizados en sus respectivos capítulos las implicaciones, imbricaciones y cambios que ha supuesto su implantación para estas ciudades.

Una de las críticas más acertadas a este sistema se basa en la escala y incorrecta la definición de espacios:

Todos los proyectos mayores de Niemeyer, en los cuales se enfrenta con programas descompuestos y contenidos en volúmenes individualizados, corresponden al modelo acrópolis. En los casos de programas menores, contenidos en edificios únicos, se encuentran objetos puntuales, sueltos en el espacio abierto, sin generar espacios bien definidos. En los casos de programas mayores persisten los problemas de indefinición tridimensional del espacio abierto, a los cuales se suman problemas de escala, causados por las distancias entre elementos y por el propio tamaño de ciertos elementos. (Mahfuz 2010, Espacio y ciudad, párr. 5)

En tercer lugar, encontramos su arquitectura del volumen inédito, que no proviene de las secuencias lógicas anteriores, sino que son sólidos donde se manifiesta la expresividad del autor, ya sea en forma de paralelepípedo rectangular –Palacio de la Alvorada, Palacio de Itamaratí– o en sus excelsos diseños circulares –Catedral Metropolitana de Brasilia, MAC de Niterói– o de eje central –Museo de Arte Moderno de Caracas–.

En este tipo de composiciones, por muy complejo que sea el edificio que se presente –ya sean museos, iglesias, centros culturales o deportivos–, el programa siempre está elaborado por completo por Oscar Niemeyer. Normalmente estos volúmenes se sitúan en emplazamientos que cuentan con superficies o láminas de agua que los circundan, elementos que dotan de vitalidad y energía al conjunto, siendo el ejemplo más notorio el MAC de Niterói.

Una de las características definitorias de todos sus modelos –que a menudo es pasada por alto– es el adecuado uso del subsuelo, que es fundamental para entender su arquitectura escultórica.

Figura 2.41. *Catedral de Brasilia y su entrada inferior en penumbra, en primer plano*



Fuente: Arqhys

Existen numerosos ejemplos de esta utilización, como el MAC, la Catedral Metropolitana de Brasília, la Bolsa de Empleo de Bobigny o le Volcan. En el caso de la catedral, este subsuelo dará lugar a uno de los paseos arquitectónicos más bellos jamás proyectados: el paso del suelo al cielo, asombrando tanto por su composición y levedad estructural, como por la grandeza del espacio circular planteado. En otros proyectos el subsuelo se utiliza para ubicar parte del programa y las instalaciones, de manera que no interrumpa la levedad de su propuesta arquitectónica, como sucede en el MAC de Niterói, donde se ubica el restaurante.

2.4. Justificación de la elección

De la muestra presentada de equipamientos culturales realizados por Oscar Niemeyer, se han seleccionado las que cumplen con una serie de requisitos básicos, definitorios de su arquitectura, que servirán para el análisis pormenorizado de las propuestas:

- 1) Los equipamientos deben tener como característica esencial la mezcla de usos y actividades, con una composición de varios volúmenes construidos, donde además predomine el arte y el ocio como actividades principales, condición por la que se excluye el Auditorio Oscar Niemeyer en Ravello (Italia).
- 2) Los equipamientos seleccionados deben tener una escala suficiente, siendo descartados los equipamientos con menor impacto territorial y un radio de influencia que no abarque el clúster mínimo, en este caso el área metropolitana donde se inserte, por lo que descartaremos el Centro Cultural Oscar Niemeyer en Duque de Caxias en el área metropolitana de Río de Janeiro (Brasil).
- 3) Las ciudades donde se ubiquen deben ser menores de 500.000 habitantes, para que el impacto de la construcción y los cambios a nivel urbano puedan ser apreciables en su precisa magnitud, posibilitando el análisis de la escala urbana, excluyendo por tanto las obras ubicadas en Goiânia, Curitiba, Pampulha y São Paulo.
- 4) Por último, los equipamientos deben estar bajo la marca *Niemeyer*⁷⁹. Este gran número de proyectos se establecieron en su última etapa de creación, a partir de los años 90, en una situación cambiante a nivel mundial, cuyo signo definitorio es la globalización. Las propuestas bajo su marca interfieren en la ciudad como un injerto, sin relación aparente con el

⁷⁹ En este sentido, Giroto (2019, 102) afirma «En su caso específico, además del renombre, la sorprendente longevidad precipitó una competición entre ciudades, deseosas de garantizar su propio “Niemeyer”, fundiendo, metonímicamente, creador y criatura»

entorno inmediato. Estas edificaciones son las más desconocidas del repertorio del arquitecto, aunque han servido para afianzar su legado en el imaginario colectivo como parte de paisaje de Brasil, cualquiera que sea su ubicación. Con esta característica se excluyen las obras anteriores a 1980, que han tenido más importancia en la trayectoria de Niemeyer y por ello han sido estudiadas en más ocasiones y desde más perspectivas.

Con estas premisas, el análisis se aplica a dos obras que tienen una gran carga programática, y que además son, por su construcción más reciente y menor importancia en la trayectoria global del arquitecto, menos estudiadas por la historiografía: El Caminho Niemeyer de Niterói, en Brasil, y el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer de Avilés, en España, que es la única obra en la Península Ibérica y, a la postre, el último centro cultural erigido por el arquitecto.

2.5. Presentación de casos de estudio

2.5.1. Introducción

Los dos casos objeto de estudio, el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer de Avilés (España) y el Caminho Niemeyer de Niterói (Brasil), comparten, a priori, una serie de características comunes:

- Conjunto edificatorio en torno a un espacio abierto y accesible, ya sea una plaza o un recorrido urbano.
- Mezcla de usos, realizándose múltiples actividades en el conjunto.
- Pretensión de regeneración de amplias zonas urbanas, incluyendo el objeto de actuación y espacios adyacentes, en algunos casos con proyectos complementarios y programas de vivienda asociados.
- Aportación positiva a la actividad cultural.
- Imagen de marca para el emplazamiento, con una mejora de la percepción de la propia ciudad, por una parte, y dinamización de la economía, por otra.
- Mecenazgo garantizado público-privado, que se suma a la inversión realizada para su construcción y la importancia para las ciudades donde se insertan, compartiendo soluciones a medio y largo plazo para garantizar la continuidad de los recintos, aunque con sustanciales diferencias de financiación y recursos.

Una de las diferencias más notables de los dos equipamientos a analizar, es el entorno donde se implantan. Avilés es una ciudad pequeña, parte de una gran área metropolitana inconclusa, que está configurada por el triángulo asturiano: Oviedo-Gijón-Avilés. Según los datos publicados por el INE a 1 de enero de 2021, Avilés tenía 76.874 habitantes. Es la última gran obra de Niemeyer construida en Europa (2011) y la única obra en la península ibérica. El objetivo de esta obra fue iniciar el proceso de

regeneración urbana integral del margen este de la ría de Avilés. El programa incluye una plaza, un auditorio, un centro de exposiciones, una torre-mirador y un edificio polivalente con los servicios de administración.

La idea de un centro cultural asturiano se inicia en los contactos con motivo del 25 aniversario de los premios Príncipe de Asturias, en 1989, momento en el que la Fundación Príncipe de Asturias instaba a los premiados, entre los que se encontraba Niemeyer, a que pudieran realizar algún gesto para con la Fundación. Oscar Niemeyer respondió a la llamada de manera desinteresada y directa: «Yo soy arquitecto y, por tanto, lo que sé hacer son diseños de edificios, y eso es lo que voy a hacer, diseñar un edificio»⁸⁰. Así nace el embrión del Centro Cultural Niemeyer de Avilés, cuya repercusión inicial en el inicio de su construcción en 2008, fue avalada por grandes personalidades de todos los ámbitos de la cultura, como Woody Allen, Brad Pitt, Paulo Coelho, Paco de Lucía o Wim Wenders.

La ciudad de Niterói, en cambio, es parte de la gran área metropolitana de Río de Janeiro, una *metápolis* en el sentido estricto del término, que abarca una gigantesca región fragmentada y policéntrica donde se ha perdido todo foco y todo límite (Ascher 1995; Soja 2000). Aún con esta limitación, Niterói se configura como ciudad por sí misma debido a su ubicación espacial, enfrentada a la capital del estado, contando con una población que ronda los 500.000 habitantes⁸¹. En la ciudad se ha construido la mayor concentración de obras de Niemeyer después de Brasilia, mediante varias edificaciones a lo largo de la costa frente a Río de Janeiro. Algunas de ellas son de carácter póstumo.

El primero de sus edificios, el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói (MAC) inició su construcción en 1991 aunque se terminó en 1996, después de muchos problemas con la financiación de la obra. Cuando Niemeyer visitó el mirador de Boa Viagem con un grupo de personalidades y arquitectos, quedó fascinado con la belleza del lugar: «*É aqui. E já tenho a forma, algo como uma flor ou um pássaro*» (Niemeyer

⁸⁰ Tal y como describe el propio Oscar Niemeyer en:

Santos, Alberto. 14 de diciembre de 2010. Niemeyer estrena su mayor obra en Europa. *El Comercio*.

⁸¹ 515.317 habitantes, según los datos del Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística de 2020

1997b, 22). El primer edificio del itinerario que posteriormente se conocerá como Caminho Niemeyer se posa levemente sobre el terreno, creando un museo-mirador solucionado de un leve trazo. Con el tiempo, las vistas sobre la bahía de Guanabara y hacia Río de Janeiro lo convertirán en un excelente reclamo para la ciudad de Niterói, convirtiendo la obra en la más emblemática del conjunto, siendo a la postre uno de los proyectos más reconocidos y reconocibles con la firma del arquitecto de su extensa trayectoria. A este museo se unen una serie de equipamientos y plazas que se construyeron entre 1999 y 2016, además de la Catedral Metropolitana, que aún se encuentra en construcción. El extenso programa de actuación incluye el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), un Módulo de Acción Comunitaria de apoyo a la favela *Morro do Palácio* (Maquinho), la Praça do Povo, formada por el edificio de la Sede de la Fundación Oscar Niemeyer (aunque su uso nunca ha sido el proyectado por el arquitecto), el Centro de Memoria, el Teatro Popular y la Catedral en construcción, la Plaza Juscelino Kubitschek o Plaza JK, el Museo de Cine Petrobras o Reserva Cultural y la terminal de catamaranes de Charitas. No todas las obras descritas forman parte del itinerario del Caminho Niemeyer, como veremos en el Capítulo 4.

De este primer esbozo se puede concluir que son emplazamientos de diferente magnitud, pues se trata de ciudades desiguales en las que se han construido equipamientos que comparten algunas de sus características, pero que distan de ser idénticos o miméticos, tanto en su arquitectura como en su impacto. El aspecto más coincidente es el modelo de representación arquitectónica en la Praça do Povo (parte aislada del Caminho Niemeyer) y el conjunto ideado en Avilés, coincidencias que se desgranarán en los siguientes capítulos.

Los dos conjuntos de equipamientos son un legado de arquitectura de gran escala representativo de su última fase de creación, con un repertorio compositivo único. Sin embargo, algunos autores, abundando en la idea de previsibilidad de Mahfuz (2010), van un paso más allá, considerándolas obras menores, disfuncionales y reiterativas, cuestionando el vocabulario arquitectónico empleado:

Al final de su vida, Niemeyer renunció a la experimentación sobre la complejidad de las formas que constituían las tipologías utilizadas a lo largo de su vida. Prefirió reducir el vocabulario a su mínima expresión y reiterar elementos formales y espaciales que fueran significativos al inicio de su trayectoria: citemos entre otros ejemplos, el Centro Niemeyer en Avilés, España, recientemente inaugurado. (Segre y Barki 2011, 15)

La preocupación por la forma del MAC se sobrepone a la cuestión funcional de un museo. (Bruno 2002, 97)

En los siguientes capítulos analizaremos los complicados mecanismos para que se proyecten y asienten equipamientos de este tipo, y los procesos de creación y construcción de la arquitectura de Niemeyer.

2.5.2. Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer

Situación y demografía: Avilés (España). La ciudad ha oscilado entre 75.000 y 85.000 personas en los últimos cincuenta años. Desde 2011, año de inauguración del complejo, la población ha disminuido en 7.000 personas, situándose en el año 2021 en 76.874 habitantes.

Cronología: La idea del equipamiento se establece en 2005, y se inaugura en marzo de 2011.

Figura 2.42. *Cronología*

Equipamiento	Idea/Proyecto	Inicio construcción	Inauguración
Centro Niemeyer	2005	Abril 2008 (Acto primera piedra)	Diciembre de 2010, parcial Marzo 2011, todo el complejo

Fuente: Confección propia, con datos de Rúa (2013)

Coste de construcción: El coste total del complejo es de 30 millones de euros.

Figura 2.43. *Estudio de costes de construcción*

Equipamiento	Proyecto Básico	Oficial	Final
Centro Niemeyer	21.877.716,60 €	27.804.787,42 €	30.035.641,68 € ⁸²

Fuente: Confección propia con datos del Proyecto Básico, Rúa (2013,15) y Europapress

Programa de usos: El Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer de Avilés presenta un programa de usos extenso y variado, una característica común en los equipamientos proyectados por el arquitecto. Los usos están agrupados en torno a un plano horizontal que sirve de base para el desarrollo de las actividades, que sirve de plaza.

⁸² Otras fuentes establecen el coste en 44 millones de euros, citando fuentes del Principado de Asturias: Campo, Elisa. 24 de marzo de 2011. Tres años de obra, 44 millones de mano. *La Nueva España*.

Mientras los objetos más característicos tienen asociada una función específica y única, como es norma en Niemeyer, el volumen que crea una onda es el que se utiliza para los servicios asociados, entre otros la administración del conjunto.

Figura 2.44. *Vista aérea del Centro Niemeyer*

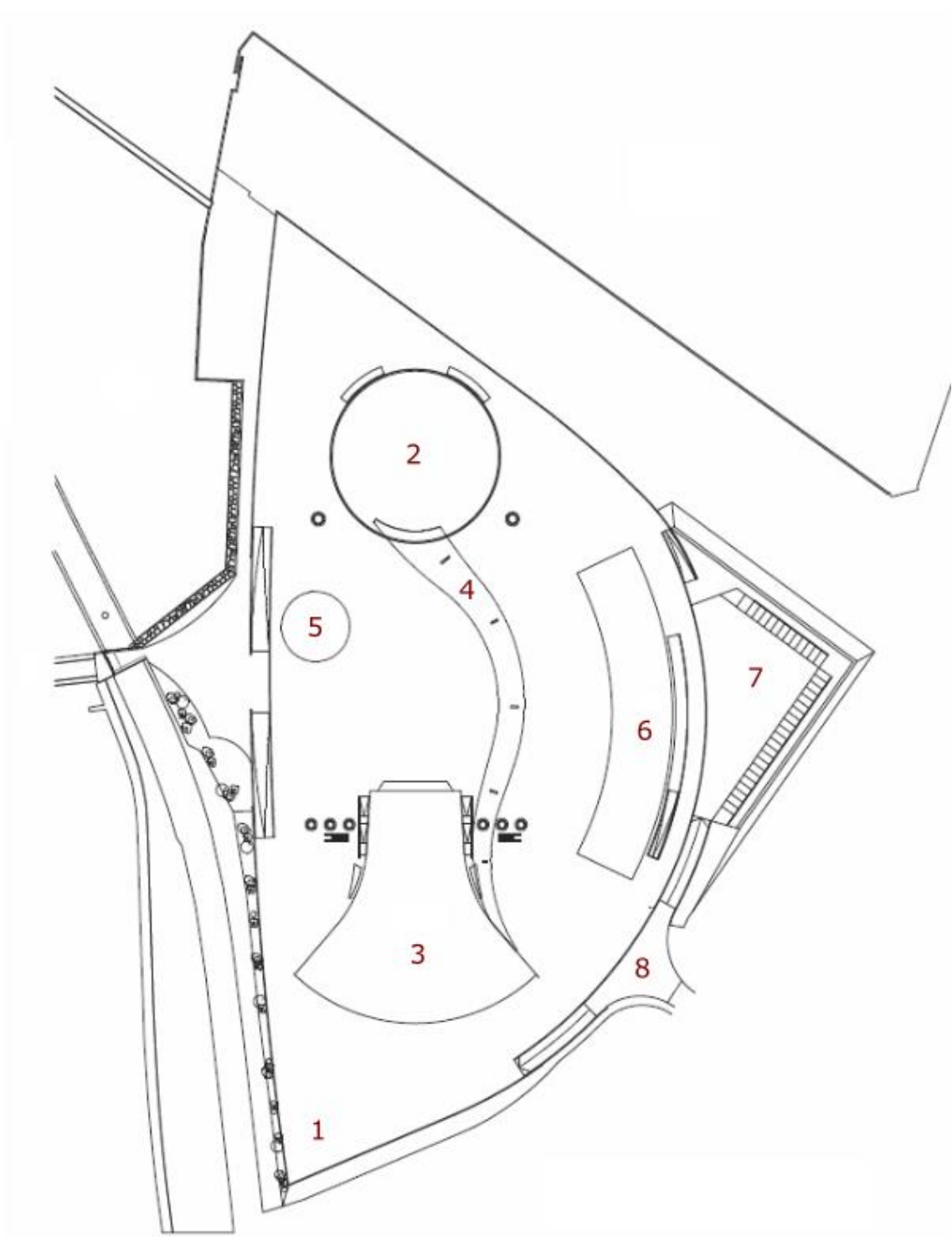


Fuente: Centro Niemeyer

El equipamiento del Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer de Avilés incluye los siguientes elementos:

1. Plaza pública
2. Cúpula - Museo
3. Auditorio
4. Marquesina
5. Torre Mirador
6. Edificio Polivalente
7. Aparcamiento exterior en superficie
8. Aparcamiento cubierto

Figura 2.45. Esquema de implantación del Centro Niemeyer⁸³



Fuente: Rúa (2013, 22), modificado con numeración por el autor

⁸³ En el uso aparcamiento cubierto (8) se muestra únicamente el acceso, puesto que está bajo el nivel de la plaza

1. **PLAZA PÚBLICA:** La plaza es un lugar de reunión y de contemplación de la arquitectura, un nuevo plano de suelo horizontal, sin arbolado, que sirve para admirar el paisaje creado y manipulado por el arquitecto, una seriación de volúmenes simples que tiene el horizonte de Avilés al oeste; el polígono empresarial por el este; la ría al norte y en su lateral oeste; y las chimeneas de coque en su extremo sur. Se trata de una plaza abierta en la que se programan actividades culturales y lúdicas, además de una inmensa platea para el escenario del auditorio cuando se vuelca al exterior.
2. **CÚPULA (MUSEO):** Se trata de una cúpula de hormigón formada por una membrana interna y otra externa. Consta de dos alturas. Su forma, en la arquitectura de Niemeyer, ha sido repetida en varias ocasiones. El uso que contiene es un espacio expositivo singular con funciones de museo, generalmente con exposiciones temporales.
3. **AUDITORIO:** Con una capacidad cercana a las mil personas y sin palcos, es el edificio más representativo del conjunto. La decisión de que todas las butacas tengan la misma orientación y la carencia de palcos otorga el espíritu de la igualdad de todos frente al escenario, una idea de democracia que repite en la puerta exterior que permite girar el sentido de la representación y orientarla a la plaza, para todos. De esta manera su capacidad aumenta hasta las 10.000 personas. Es el único volumen que adquiere color en el exterior, con el dibujo de una mujer postrada sobre fondo amarillo en el lateral, y la gran puerta del escenario en color rojo.
4. **MARQUESINA:** Es un elemento compositivo, heredero del forjado curvo de su propia casa, la *Casa das canoas*, y de la *Casa do Baile* del complejo Pampulha, que une el museo y el auditorio mediante la expresión del hormigón.
5. **TORRE MIRADOR (ANTES RESTAURANTE):** Tiene 18 metros de altura. Aunque se proyectó como Centro Gastronómico, en la actualidad se utiliza para exponer piezas de especial relevancia.

6. EDIFICIO POLIVALENTE: Es el edificio más sencillo, un volumen de una altura con ligera curvatura hacia el conjunto. En este edificio multidisciplinar se ubica:
 - Gastrobar
 - Recepción de visitantes
 - Oficinas de dirección
 - Espacio educativo y ludoteca
 - Librería-biblioteca
 - Salas para reuniones, conferencias y eventos
 - Aulas de cine (film centre)
7. APARCAMIENTO DESCUBIERTO: Se ubica en la parte de atrás del equipamiento. Tiene forma de triángulo y remata su fachada trasera.
8. APARCAMIENTO CUBIERTO: Se ubica en la parte inferior del complejo, en la planta se muestra el acceso trasero.

2.5.3. Caminho Niemeyer

Situación y demografía: Niterói (Brasil). La ciudad ha duplicado los habitantes en los últimos sesenta años, pasado de los casi 250.000 habitantes en 1960 a los más de 500.000 que tiene según datos de IBGE del año 2020 (515.317 personas).

Desde el año 2000, primer año de la serie histórica del IBGE después de la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Niterói en 1996, la ciudad ha aumentado la población en algo más de 55.000 habitantes, consolidándose como una opción residencial para el conjunto del Estado de Río de Janeiro.

Figura 2.46. Equipamientos de Niemeyer en Niterói



- 1 **Praça do Povo (Plaza del Pueblo)**, en la zona norte del relleno de Praia Grande, perteneciente al Barrio Centro: Fundación Oscar Niemeyer; Memorial Roberto Silveira; Teatro Popular; Catedral (en construcción)
- 2 **Plaza Juscelino Kubitschek o Plaza JK**, en relleno sur de Praia Grande.
- 3 **Centro Petrobras de Cine**, cuya parte privada se denomina Reserva Cultural, en São Domingos.
- 4 **Museo de Arte Contemporáneo (MAC)** en el Barrio de Boa Viagem⁸⁴.
- 5 **Terminal de catamaranes**, en Charitas.

Fuente: Realizado para la tesis, base Openstreetmap

⁸⁴ Cerca del MAC está ubicado el Módulo de Acción Comunitaria (Macquinho) proyectado por Niemeyer que no es considerado parte del Caminho Niemeyer por su uso restringido a la favela *Morro do Palácio*.

Cronología de los equipamientos finalizados y en uso: El equipamiento comenzó en 1991 con la idea del MAC, y la última obra finalizada data de 2019.

Figura 2.47. Equipamientos construidos en Niterói con proyecto de Niemeyer

Equipamiento	Idea/Proyecto	Inicio construcción	Inauguración
MAC (<i>Museu de Arte Contemporânea</i>)	Mayo 1991 (Idea) Julio 1991 (Proyecto)	Agosto de 1991 (Mov. Tierras) Febrero de 1992 (Estructura)	2 de septiembre de 1996
MACquinho (<i>Módulo de Ação Comunitária</i>)	-	2007	Diciembre de 2008
Praça do Povo	1997 (Idea) Julio de 1999 (Primera revisión)	Julio de 1999 (Primera piedra) Enero 2002 (Construcción Memorial y Teatro)	<u>Memorial Roberto Silveira</u> : 22 de diciembre de 2003 <u>Teatro Popular</u> : 5 de abril de 2007 <u>Fundación Oscar Niemeyer</u> : diciembre de 2010 (apertura en 2013)
Plaza JK	-	2002	25 de abril de 2003
Estación de Charitas	1999 (Proyecto)	Julio de 2002 (Primera piedra)	Noviembre de 2004
Centro Petrobras de Cine / Reserva Cultural	2001 (Proyecto)	2005 (Primera piedra) 2014 (Reserva Cultural/Reforma)	24 de agosto de 2016 (Reserva Cultural) 1 de octubre de 2019 (Sala Nelson Pereira dos Santos)

Fuente: Periódico O Fluminense / BNDigital / Prefeitura de Niterói (2006a, 2006b, 2007, 2013)

Desde su creación, el proyecto global ha pasado por muchas modificaciones, tanto en relación a la propuesta y el programa, como a la definición de los proyectos de las edificaciones. Para poder viabilizar el alto coste de estos proyectos, se creó una sociedad en julio de 2001, el Grupo Executivo do Caminho Niemeyer, que es la

encargada de llevar a buen término su construcción, que todavía continúa en la Praça do Povo con la construcción de la Catedral Metropolitana.

Según el tríptico que publicita el Caminho Niemeyer, facilitado por Neltur en 2020 para la tesis, este conjunto no incluye la Estación de Charitas, enumerando siete obras: Teatro Popular, Museo de la Ciencia y de la Creatividad⁸⁵, Memorial Roberto Silveira, Centro de Atención al Turista (CAT), Plaza Juscelino Kubitschek, Centro Petrobras de Cinema y el Museo de Arte Contemporáneo (MAC)⁸⁶.

Coste de construcción: El coste de construcción actualizado a 2020, es de aproximadamente 34 millones de euros. En estos datos hemos incluido los equipamientos finalizados, también la Estación de Charitas y el MACquinho, para establecer comparación.

Figura 2.48. Coste de construcción de los equipamientos de Niemeyer en Niterói

Equipamiento	Coste de construcción
MAC	5.263.157,89 € ⁽¹⁾ Reforma en 2015: 1.188.455,01 € ⁽²⁾
MACquinho	206.473,75 € ⁽³⁾
Praça do Povo	20.373.514,43 € ⁽⁴⁾
Plaza JK	1.018.675,72 € ⁽⁵⁾ Reforma en 2019: 63.667,23 € ⁽⁶⁾
Estación de Charitas	475.382,00 € ⁽⁷⁾
Centro Petrobras de Cine	3.395.585,74 € ⁽⁸⁾ Reforma para apertura en 2014: 2.037.351,44 € ⁽⁹⁾
TOTAL ESTIMADO	34.022.263,21 €

Fuente: Confeccionado por el autor, extraído de análisis de periódicos y revistas (ver anexo)

⁸⁵ Este equipamiento es parte de la Sede de la Fundación Oscar Niemeyer, en nomenclatura anterior.

⁸⁶ En el listado no se nombra el MACquinho, y se menciona aparte la Estación de Charitas, motivos por los cuales no forman parte de la propuesta Caminho Niemeyer, aunque sean obras también realizadas por Niemeyer.

Programa de usos: En la actualidad, y teniendo en cuenta únicamente las edificaciones finalizadas, el programa está compuesto por los equipamientos siguientes, agrupados del más cercano al más lejano al Barrio Centro: Praça do Povo, Plaza Juscelino Kubitschek (Plaza JK), Centro Petrobras de Cine y Museo de Arte Contemporáneo. Son obras de Niemeyer, aunque excluidas del itinerario cultural, el MACquinho y la Terminal de catamaranes de Charitas.

Figura 2.49. Vista aérea del frente urbano de Niterói



Fuente : Google Maps (2021)

Por tanto, de los equipamientos proyectados por Niemeyer, solo los cuatro primeros son parte del Área Central de Niterói y tienen relación con la idea inicial de “camino” que planteaba el arquitecto, cuya distancia se pudiera recorrer a pie. La Catedral São João Batista, bajo proyecto de Niemeyer, está en proceso de construcción como parte de la Praça do Povo, aunque en la actualidad solo se ha realizado la cimentación.

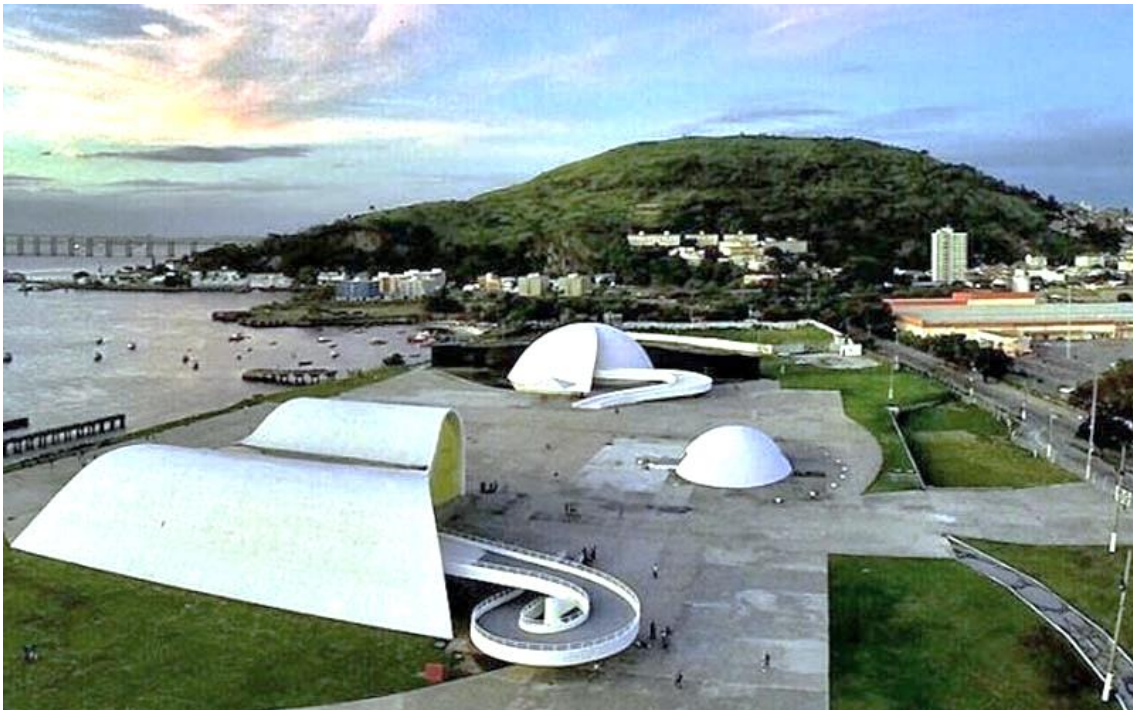
El programa del Caminho Niemeyer es heterogéneo, disperso y de difícil comprensión, puesto que integra tanto plazas como edificaciones; tanto equipamientos públicos como privados. A ello se añade que adquiere una nomenclatura confusa debido a algunos cambios de uso de sus contenedores culturales. Esta amalgama de soluciones para atraer usuarios y generar notoriedad

alberga un programa que fue creciendo a lo largo de los años, no siendo establecido desde su inicio.

1. PRAÇA DO POVO

La Praça do Povo está formada por tres edificaciones, que son las concluidas antes del fallecimiento de Oscar Niemeyer, de entre todas las versiones y revisiones proyectadas por él mismo y su equipo, comandado por el arquitecto Jair Valera en sus últimos años de vida.

Figura 2.50. Vista aérea de la Praça do Povo

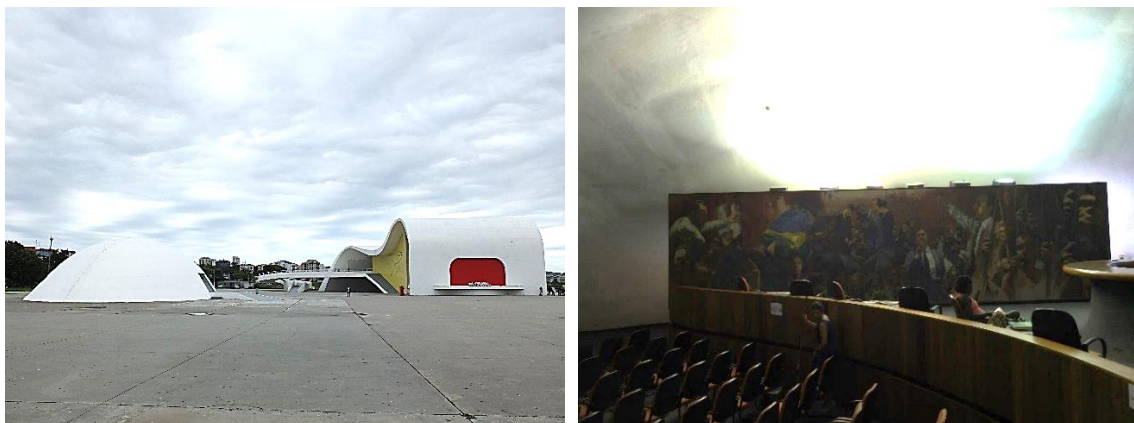


Fuente: Agenda Bafafá (2018)

Las tres edificaciones están unidas por una plaza dura a la manera del Memorial de América Latina o el CCION de Avilés, característica de su última etapa de creación. Los equipamientos incluidos en esta parte son el Memorial Roberto Silveira con uso indeterminado en la actualidad, el Teatro Popular y la sede de la Fundación Oscar Niemeyer que hace las veces de sede del *Grupo Executivo do Caminho Niemeyer* (GECN), que tiene la gestión del espacio en su conjunto.

- *Memorial Roberto Silveira*: Inaugurado en diciembre de 2003, la estructura debía albergar el archivo histórico e iconográfico de la ciudad de Niterói, el Estado de Río de Janeiro y la vida del exgobernador Roberto Silveira, con más de 300.000 mil archivos digitalizados. Contenía una sala con ordenadores para las consultas electrónicas, un espacio expositivo que está ocupado por obras de Cláudio Valério y una central de información e impresión de datos⁸⁷.

Figura 2.51. Exterior del Memorial Roberto Silveira (frente al auditorio) e interior



Fuente: Archivo del autor (2015)

Diez años después, el 15 de mayo de 2013, se inauguró en la misma sede del memorial el Centro de Memoria de la Historia y de la Literatura Fluminense, ubicando la primera biblioteca virtual de la ciudad dedicada íntegramente a autores fluminenses.

- *Teatro Popular*: Inaugurado en abril de 2007, se trata de un edificio de 3.000 metros cuadrados, que alberga un teatro con 380 butacas. Es la obra más aclamada del conjunto, puesto que en la misma aparecen códigos visuales novedosos y soluciones simples que son características de la firma de Niemeyer: entrada por rampa como expresión de la *promenade architecturale*, murales en el lateral de acceso y en la bóveda entrada en colores de paleta de Mondrian —en este caso amarillo, blanco y rojo—, elevación de la platea para

⁸⁷ Prefeitura de Niterói inaugura amanhã Memorial Roberto Silveira. 21 de diciembre de 2003. *Agência Brasil*. <<https://memoria.etc.com.br/agenciabrasil/noticia/2003-12-21/prefeitura-de-niteroi-inaugura-amanha-memorial-roberto-silveira>>

lograr permeabilidad hacia el mar, ondulación de la superficie exterior, parte lateral de vidrio del patio de butacas para admirar la bahía, y escenario reversible, que se abre a la plaza, permitiendo los espectáculos al aire libre.

El programa es el de un teatro en su esencia, en el que destaca la rampa helicoidal de acceso. Cuenta con un hall exterior que da acceso al patio de butacas y al escenario. Bajo este escenario, los camerinos, los baños y otras salas de instalaciones, a los que se accede de manera independiente, puesto que no existe comunicación interior.

- *Fundación Oscar Niemeyer*: Edificación inaugurada en diciembre de 2010. En contra de lo que pudiera parecer por la permanencia de su nombre hasta nuestros días, nunca ha albergado el archivo ni las oficinas de la fundación. Los equipamientos de la Praça do Povo pasaron por numerosas dificultades de presupuesto posteriormente a su inauguración oficial; en 2012 la muerte de Niemeyer complicaba aún más la llegada de su legado, tomándose decisiones en el seno de la Fundación que imposibilitaron este hecho.

El edificio tiene un área cercana a 4.000 metros cuadrados, con dos volúmenes ejecutados sobre una lámina de agua. En el primero, circular, debían coexistir exposiciones y el archivo de las obras del arquitecto. En el segundo, anexo, el programa incluye salas de usos múltiples, aulas para seminarios y un pequeño auditorio, inicialmente para albergar cursos de temas ligados a la arquitectura y las artes⁸⁸. En la actualidad, este segundo edificio es la sede del *Grupo Executivo do Caminho Niemeyer*, la administración oficial de los tres edificios en su sede de la Praça do Povo, encargada de promocionar el equipamiento cultural, la cultura y las artes.

2. PLAZA JUSCELINO KUBITSCHEK

Se trata de un complejo paisajístico y arquitectónico, con una marquesina que es una abstracción rectilínea de la realizada en la *Casa do Baile* de Pampulha. El

⁸⁸ Ribeiro, Cristiane. 5 de diciembre de 2012. Fundação sem fins lucrativos abriga acervo de Niemeyer no Rio. *Agência Brasil*. <<https://memoria.etc.com.br/agenciabrasil/noticia/2012-12-05/fundacao-sem-fins-lucrativos-abriga-acervo-de-niemeyer-no-rio>>

elemento más característico es la escultura en bronce del propio arquitecto Oscar Niemeyer sentado junto a Juscelino Kubitschek, mirando una planta de las construcciones de Brasilia.

La plaza tiene 200 metros de longitud, y es utilizada en el tránsito desde la estación de las barcas João Goulart hasta la Reserva Cultural y la UFF. El espacio también sirve de mirador del paisaje de la bahía de Guanabara, estando ubicada hacia los edificios de la Praça do Povo de Niemeyer, el Puente Río-Niterói y la propia capital. La plaza fue construida encima del primer aparcamiento subterráneo de Niterói.

Figura 2.52. Plaza en 2005 y después de la rehabilitación en 2020



Fuente: Folha de São Paulo (2005) / EMUSA (2020)

El lugar fue inaugurado en abril de 2003, aunque recibió ataques vandálicos continuados. En 2005, la plaza estaba en un estado deplorable, sobre todo el forro de la marquesina, que se caía a pedazos⁸⁹. Después de sucesivos trabajos de reparación durante años, la plaza fue reinaugurada con motivo de obras de mantenimiento y mejora, en fecha 18 de febrero de 2020⁹⁰.

3. CENTRO PETROBRAS DE CINEMA

En sus inicios su nombre era Centro BR de Cinema o Centro Petrobras de Cinema; en la actualidad, debido a la concesionaria privada que se hizo cargo de su apertura, se conoce como Reserva Cultural, aunque alberga otros usos de propiedad municipal.

⁸⁹ Materiais usados não estão em projeto original. 6 de mayo de 2005. *Folha de São Paulo*.

⁹⁰ Revitalização da Praça JK é concluída. 18 de febrero de 2020. *O Fluminense*.

Se trata de un conjunto edificatorio que está situado en los números 756 y 880 de la Avenida Visconde do Río Branco, en el histórico barrio de São Domingos, contiguo a la Universidad Federal Fluminense (UFF) y muy cerca de la estación de barcas.

Figura 2.53. Reserva Cultural bajo sus dos nomenclaturas, en 2018 y 2022



O Globo. Imagen de Roberto Moreyra / Cidade de Niterói

El proyecto de Centro Petrobras de Cinema data de 2001 aunque la inauguración de la estructura de cines, restaurantes y tiendas, es de 2016. Ocupa en su conjunto una superficie de 8.300 metros cuadrados y cuenta con dos bloques:

- Una figura más representativa, circular y terminada con vidrio negro, que recuerda a un rollo de celuloide. En sus tres plantas se ubica un auditorio, el museo de cine, la administración y una sala de proyección. En esta figura circular se incluye la *Sala Nelson Pereira do Santos*, un auditorio situado en planta baja y que cuenta con 490 asientos, que fue inaugurada en 2019. El museo, por el contrario, todavía no ha iniciado sus obras. El Ayuntamiento, responsable del equipamiento, planeaba en 2015, como programa definitivo, el Museo del Cine Documental Brasileño, un núcleo de producción digital para la facultad de comunicación de la UFF y el auditorio para 700 personas⁹¹.
- La estructura longitudinal principal alberga cinco salas de cine, que cuentan con una capacidad aproximada de 1.000 personas, y los servicios asociados como tiendas, restaurantes y cafeterías. Esta parte es administrada por la empresa

⁹¹ Almeida, Renan. 2 de junio de 2015. Centro Petrobras de Cinema, no Caminho Niemeyer, tem nova data de inauguração. *O Globo*.

privada Reserva Cultural, de la que toma su nombre, por el período comprendido entre 2016 y 2041.

4. MUSEO DE ARTE CONTEMPORANÊA

El MAC es una estructura radial de 16 metros de altura con una cubierta de 50 metros de diámetro y con una superficie interior de casi dos mil metros cuadrados. Está ubicado en una gran plaza abierta de 2.500 m², desde la cual se accede tanto al museo como al restaurante.

Figura 2.54. *Museo de Arte Contemporáneo*



Atelier Guide (2021) / Archivo del autor (2015)

La planta enterrada contiene el restaurante, a la que se accede por una entrada independiente desde la plaza. En esta planta encontramos también un almacén como bodega de obras del museo y un pequeño auditorio con capacidad para 60 personas. La cubierta de esta estructura es el espejo de agua que rodea la base del museo, con una dimensión de 817m² y 60cm de profundidad. Desde el restaurante, una rasgadura horizontal hace de ventana a lo largo de toda la planta, permitiendo contemplar el mar. En la parte en contacto con el terreno, y alejado de la circulación de los visitantes, hay también una central energética con capacidad de 800 KVA, dos tanques de agua de 6.000 m³ y las bombas hidráulicas.

El cuerpo superior de tres niveles está apoyado en un cilindro de 9 metros de diámetro, anclado en una zapata de dos metros de altura. Esta superestructura fue calculada para soportar 400 kg/m² y vientos de hasta 200 km/hora. En cuanto al uso, contiene el museo propiamente dicho, al que se accede mediante una rampa bifurcada que permite entrar en los niveles primero y segundo, aunque sus tres plantas también están comunicadas interiormente mediante escalera.

El primer nivel contiene la recepción y el hall de acceso, junto con las oficinas de administración, los baños y la biblioteca.

En la segunda planta se encuentra la sala de exposición permanente hexagonal ubicada en su centro, que abarca la altura del nivel segundo y tercero y que tiene 462 m² de superficie. El mirador de la bahía rodea esta sala, lo que conforma la imagen exterior del edificio con la gran franja de vidrio negro que la recorre. En la planta tercera, a la que se accede por una escalera de caracol desde la segunda, se ubican cinco salas para exposiciones temporales, que totalizan 697 m² expositivos, resultando una planta mayor en este nivel, fruto de su forma en sección.

5. OTRAS OBRAS CONSTRUIDAS O EN PROCESO DE CONSTRUCCIÓN REALIZADAS POR NIEMEYER

Oscar Niemeyer se caracterizó por una hiperactividad creativa a lo largo de su carrera, siendo más de quinientos los proyectos que pudo realizar. Mediante el acuerdo verbal alcanzado con Jorge Roberto Silveira para la transformación de la ciudad de Niterói, en esta época realizó otras obras que han sido claves en el desarrollo de la ciudad, como la Estación hidrovária de Charitas o el MACquinho, que no forman parte del Caminho Niemeyer pero es adecuado reseñar para tener una visión completa de las creaciones del autor en la ciudad.

Asimismo, de entre las múltiples versiones del Caminho Niemeyer, haremos referencia a la *Nova Catedral São João Batista*, un proyecto que fue aprobado por la iglesia y que actualmente está en fase de cimentación en el *aterro*.

- *Estación hidroviária de Charitas:*⁹² La estación se encuentra situada en la Av. Prefeito Silvio Picanço, S/N, sobre la arena de la playa. Uno de los puntos más alabados del diseño del edificio es el hecho de que la estación no interfiere en la línea de la bahía debido a la construcción del muelle sobre pilotes.

Figura 2.55. *Cuerpo principal y acceso a barcas de la estación de Charitas*



Fuente: Archivo del autor (2015) / Guilherme Mattoso (2007)

El salón panorámico de embarque de pasajeros, de 300 metros cuadrados, está totalmente acristalado, con un programa que incluye tiendas y un restaurante. El edificio tiene una superficie construida total de 2.000 metros cuadrados. Fue inaugurado el día 23 de noviembre de 2004, y cubría un trayecto demandado en la parte sur de Niterói, que de esta manera evita el tráfico para llegar a la estación de barcas del centro, eso sí, con un billete más caro que en la estación del centro, ya que atracan catamaranes más rápidos y confortables.

En palabras de Jorge Roberto Silveira, en entrevista concedida a *O Fluminense*:

Esa idea surgió cuando se empezó a discutir la privatización de la CONERJ⁹³. Yo fui al Gobernador y le sugerí que se incluyese en la convocatoria la construcción de una nueva estación. El Gobernador estuvo de acuerdo y Niemeyer realizó el proyecto rápidamente [...] ⁹⁴

⁹² El nombre del barrio, en latín, significa caridad. La misma palabra está inscrita en la cercana iglesia de San Francisco Javier, construida por los jesuitas en 1572.

⁹³ CONERJ es acrónimo de COMpania de Navegação do Estado do Río de Janeiro. En el proceso de privatización, cambió el nombre y pasó a llamarse Barcas, S.A.

⁹⁴ Caminho Niemeyer atrairá turismo. 19 y 20 de octubre de 1997. *O Fluminense*.

- *MACquinho*: El Módulo de Ação Comunitária o MACquinho es un centro cultural y de educación para los habitantes del *Morro do Palácio* –la favela donde está situado– y otras comunidades cercanas, construido por la constructora PADECON, adjudicataria de la licitación.

Esta edificación corona el conjunto de la favela y tiene una vista privilegiada de la bahía de Guanabara y el MAC. Cuenta con espacio educativo, cultural y de entretenimiento ligado a la tecnología, donde se realizan cursos para dar acceso a la tecnología digital de última generación a la población en fase de vulnerabilidad social, así como de música y arte. En esta relación con el arte, se crean exposiciones en los que es asistido por el MAC, que acrecienta la relación visual directa entre las dos edificaciones a una relación formal de colaboración.

Figura 2.56. Fotografías del MACquinho en diferentes perspectivas



Fuente: O Globo / Radar Fluminense

- *Nova Catedral São João Batista*: La idea del proyecto surgió en 1997, como parte de la Praça do Povo del Caminho Niemeyer. En 2011 Oscar Niemeyer entregó el proyecto definitivo, y el día 12 de octubre de 2014 se puso la primera piedra de la Nueva Catedral São João Batista. Se ubica en el extremo sur de la plaza, en un terreno de 13.600 metros cuadrados.

La catedral tendrá una cúpula circular suspendida de 60 metros de diámetro y una torre de 70 metros de altura, sujeta por tres pilares de 45 metros, con forma de mitra. La capacidad de esta catedral será de cinco mil personas en la nave principal y quince mil en la explanada.

Figura 2.57. Bendición del Papa Francisco en las JMJ 2013



Fuente: Nova Catedral São João Batista

En el momento de iniciar su construcción, la previsión de finalización de los trabajos se establecía en 2017, con un presupuesto de 6,8 millones de euros (R\$40 millones)⁹⁵, que serán financiados mediante donaciones de particulares y empresarios. Para dar a conocer este proyecto, mostrar su evolución y recaudar fondos se ha creado un sitio de internet específico⁹⁶. Esta catedral se presentó al Papa Francisco durante la Jornada Mundial de la Juventud en junio de 2013. En la actualidad, se realizan trabajos de cimentación en el lugar y las obras no avanzan al ritmo que estaba previsto.

⁹⁵ Onofre, Renato. 14 de febrero de 2014. Igreja pede doações para construir nova catedral de Niterói. *O Globo*.

⁹⁶ <http://novacatedral.com/>

2.6. Metodología aplicada al trabajo de campo

2.6.1. Introducción

Se considera necesario extender en el presente apartado la metodología especificada en el capítulo inicial, puesto que de esta depende el núcleo de conclusiones que estableceremos sobre la utilización del objeto construido, una de las aportaciones más novedosas que plantea la tesis, permitiendo extraer determinadas claves acerca de la ciudad, la arquitectura y sus procesos de comprensión por parte de la ciudadanía y sus dirigentes.

Este trabajo de campo se ha realizado para los dos capítulos siguientes, que corresponden a las ciudades de Avilés y Niterói, junto a sus equipamientos culturales: El Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer y el Caminho Niemeyer, respectivamente.

Al análisis histórico planteado como el conocimiento de las ciudades en el estadio anterior al desarrollo del equipamiento cultural, los condicionantes para establecer el equipamiento en cada emplazamiento y los procesos que llevaron a su efectiva construcción, se añadirán otros tres elementos para mejorar el entendimiento de los equipamientos culturales en su implantación:

- Análisis cualitativo, que será el predominante en la tesis, donde a través de entrevistas semiestructuradas se profundizará en la vertiente humana, siendo el elenco elegido predominantemente de expertos, líderes de opinión y algunos representantes de la sociedad civil, tanto en el caso de Brasil como en el caso español.
- Datos cuantitativos, que arrojarán luz sobre las tendencias y dinámicas que han ocurrido en las ciudades objeto de análisis y sobre cuál puede ser el desarrollo futuro de estas zonas. Se da la circunstancia de la dificultad de encontrar datos comparables para ambos equipamientos, así que éstos solo se someterán a

escrutinio en las conclusiones parciales de cada caso, puesto que el resultado no es del todo satisfactorio para el establecimiento de variables comunes que se puedan aplicar de igual forma.

- Visitas de campo con toma de datos, que servirán para el conocimiento de la propuesta, aplicándose en diferentes apartados de la tesis, pero esencialmente en su apartado correspondiente, en cuanto a la conectividad con el tejido urbano y las barreras a su expansión para establecer una relación adecuada con su entorno.

2.6.2. Metodología de análisis

Esta etapa metodológica se configura después de asimilar los conceptos estudiados en el Capítulo 1 o Estado de la cuestión, vinculados a diferentes campos: la arquitectura y la estética, los desarrollos urbanos, los procesos integrales de regeneración urbana y la importancia de la propuesta cultural.

El objetivo principal es conocer si estos equipamientos culturales son aceptados por la ciudadanía y cuál es la apreciación estética de los mismos. Aunque este objetivo cabría calificarlo de suficiente por sí mismo, nuestra propuesta de investigación pretende responder también, mediante la comparación de equipamientos, a la pregunta de en qué medida son utilizados y comprendidos según sea el lugar en el que se ubiquen, planteando una combinación de variables con seis elementos básicos. Estos bloques abarcaban otros tantos ámbitos de conocimiento del entrevistado, relacionados directamente con los equipamientos culturales analizados, pero extrapolables a otros casos y ciudades, adaptando las preguntas referentes al propio medio y las localizaciones:

- Introducción y aceptación de la arquitectura propuesta
- Desarrollo de la ciudad y afectación
- Opinión de la arquitectura
- Las comunicaciones y el espacio de unión
- Necesidades, visitas y programación
- Otros equipamientos culturales

Para lograr este objetivo, la metodología de trabajo tiene tres ejes principales de actuación: en primer lugar, las visitas de campo y observación, en segundo lugar, la recolección de datos primarios de las propias instituciones implicadas, y por último, las encuestas con respuesta múltiple y las entrevistas en profundidad. Tanto las encuestas como las entrevistas, se han realizado a un total de 22 personas, en un rango de edades comprendidas entre los 32 y 75 años. De éstas, doce personas están

relacionadas con el caso español y diez con el caso de Niterói⁹⁷. A este respecto, resulta adecuado remarcar que el universo de la muestra es público informado, puesto que en su mayoría establecen roles de relevancia en sus respectivas ciudades.

La cantidad de datos recopilada mediante este modelo se analizará en relación a las hipótesis planteadas, lo que facilitará la redacción de las conclusiones parciales, que nos ayudarán a la comprensión de los datos.

El análisis dará preeminencia a los datos que provienen de la observación y del método cualitativo, puesto que la extracción de datos cuantitativos que puedan ser comparables en ambas ciudades no ha resultado tan satisfactoria para la configuración de variables comunes. En cualquier caso, nos podrán ayudar para establecer, por una parte, indicios que pueden arrojar luz respecto del conocimiento de determinados aspectos relacionados con estas variables, y, por otra, de refuerzo de las conclusiones que estableceremos en aplicación de los restantes métodos.

La propuesta de estudio cualitativo se sustenta en una metodología eminentemente empírica, que está inspirada por los procesos de refiguración estudiados ampliamente por Ricoeur y Muntañola, siendo una parte de la comprensión del objeto construido que es raramente acogida en los análisis sobre arquitectura. Esta propuesta es de suma importancia para comprender tales procesos de aceptación ciudadana y utilización para los contenedores culturales, sirviendo también para extender el análisis a la comprensión del éxito o fracaso de las propuestas urbanas planteadas.

La encuesta se ha basado en las cinco variables relacionadas con el objeto de la investigación, que servirán al modelo de indicadores planteado, cuantificando las dimensiones que se han establecido para el mejor entendimiento de los equipamientos culturales. Éstos podrán traducirse en dos vertientes, tanto numérica como interpretativa. La primera, a partir de los resultados obtenidos en la entrevista con respuesta múltiple, y la segunda, a partir de las preguntas de respuesta libre. La

⁹⁷ En el caso de Avilés, la edad de los entrevistados oscila entre 43 y 75 años, y en el de Niterói, entre 32 y 61 años.

representación de éstos se plasma de manera concisa y clara, para ayudar a la comprensión de las dimensiones y variables de interés analizadas y facilitar el conocimiento de la situación en la que se encuentran estos equipamientos en la utilización de los mismos respecto de la problemática estudiada.

Después de realizar varios modelos y pruebas, se decidió realizar una serie de treinta y cinco preguntas con respuesta múltiple que respondían a esta problemática reconocida durante el transcurso de la investigación, para así poder caracterizar el objeto construido, definirlo de manera concisa, conocer la utilización del mismo y valorar la programación. La definición correcta de los indicadores permite que la tesis tenga una aportación más profunda al objeto de estudio. Este modelo servirá de manera fundamental para la discusión de los resultados de la investigación planteada. Las preguntas relativas al estudio cualitativo serán mostradas en los resultados de investigación, pudiendo ser consultadas en el Anexo de entrevistas.

En cuanto a la entrevista con registro audiovisual, se trata de un compendio relevante de veinte preguntas que se realizaron durante los encuentros cara a cara, producidos entre los meses de abril y mayo de 2018 en el estudio de caso del Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer, y en los meses de febrero y marzo 2020 para el caso del Caminho Niemeyer⁹⁸. Son cuestiones que ayudan a comprender el posicionamiento personal y profesional de los entrevistados, su conocimiento aplicado a la escala metropolitana, la visión propia del centro, los cambios que se han producido en las ciudades de Avilés y Niterói desde su implantación y los que están por producirse, entre otros aspectos relevantes para la investigación, destacando también la accesibilidad y la integración del equipamiento respecto de la ciudad de la que forma parte. Las preguntas se utilizarán para mostrar opiniones directas de los entrevistados y tendencias comunes, así como palabras clave e ideas que sirvan para la comprensión de los procesos de implantación de los equipamientos. Se puede consultar una transcripción de las preguntas en el Anexo de entrevistas.

⁹⁸ En su mayoría, son entrevistas con registro audiovisual. En el supuesto de negativa a prestar sus derechos de imagen, la entrevista se ha registrado en formato de audio. Algunas entrevistas no se han registrado en ningún soporte; en estos casos se ha tomado nota de las respuestas.



Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer

Fuente: Archivo del autor (2018)

[C A P Í T U L O 3]

**AVILÉS: CENTRO CULTURAL INTERNACIONAL
OSCAR NIEMEYER**

3.1. Introducción

Avilés está situada en el vértice noroccidental del sistema urbano de la zona central asturiana. Se trata de una ciudad que en el conjunto del estado tiene un tamaño medio, con una importancia lastrada por los polos de atracción de la región, Gijón y Oviedo. La ciudad está realizando actualmente una apuesta por diversificar su oferta turística, cultural y de ocio, en aras de reconquistar el orgullo perdido durante las últimas décadas, período en el que estuvo dominada por un marcado paternalismo industrial y unos niveles de contaminación inasumibles.⁹⁹

El Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer (CCION)¹⁰⁰ se inserta en uno de los lugares más controvertidos de la ciudad, los denominados suelos ociosos de la Empresa Nacional Siderúrgica. Esta porción de territorio en la cabecera de la ría –libre

⁹⁹ El Observatorio de Salud de Asturias publica los indicadores de salud en la comunidad autónoma. La contaminación del aire se mide mediante el nivel de PM10 (partículas sólidas o líquidas de polvo, cenizas, etc. De 0-10 μm) y se utiliza como indicador de calidad ambiental. Avilés tiene los peores resultados del conjunto de la región en el último año de referencia, 2017, siendo el deterioro del medio ambiente una constante desde los años de la puesta en marcha de Ensidesa.

¹⁰⁰ En el Proyecto Básico, el nombre dado al equipamiento fue Centro Cultural Oscar Niemeyer Avilés. Después de su ejecución tomó la denominación definitiva Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer; de manera abreviada –tal y como reza su cartel de entrada y la imagen corporativa– Centro Niemeyer.

después del desmantelamiento de la mayor parte de esta gran industria, que marcó el devenir de la ciudad desde su implantación en la década de 1950– quiere ser el lugar elegido para la nueva centralidad del área metropolitana asturiana. A la actuación iniciada con el Centro Niemeyer, le ha seguido el Parque Empresarial Príncipe de Asturias que es ya una realidad, y le acompañará –si nada lo impide– el desarrollo de la Isla de la Innovación, aún en fase de proyecto y estudio; todo ello ocupando un espacio privilegiado, en la parte central del concejo.¹⁰¹

Para comprender el alcance del equipamiento proyectado por Niemeyer y su relación con la ciudad, es imprescindible establecer los condicionantes de partida y conocer la villa antes, durante y después de la construcción del Centro Cultural. De esta manera se harán visibles las dinámicas subyacentes acaecidas en la ría de Avilés, descubriendo el porqué de la implantación en el sitio y la apuesta de la ciudad por el cambio de sistema estructural que supone el desarrollo de los suelos de Ensidesa.

Por una parte, entender la ciudad y sus orígenes nos conduce a los textos de Vidal de la Madrid y su hermano Juan Carlos de la Madrid; ambos son referentes actuales para todo aquel que quiera aprender sobre el lugar y profundizar en su historia. Juan Carlos de la Madrid es autor del libro de imprescindible lectura *Avilés, una historia de mil años*; además, su obra conjunta *Cuando Avilés construyó un teatro: arquitectura y sociedad a principios del siglo XX* es un compendio de arquitectura y sensaciones del Avilés que fue. Los dos hermanos son también los creadores del plan museológico del Museo de Historia Urbana de Avilés, de visita obligada en la ciudad.

Por otra parte, para interpretar las dinámicas sociales y poblacionales acaecidas en la ciudad, revisaremos la obra del Doctor y Catedrático de Análisis Geográfico Guillermo Morales Matos, especialista tanto en espacios urbanos industriales como en distribución y dinámicas de población de Asturias.¹⁰² El devenir de la ciudad histórica, que servirá de base para nuestro análisis, es un compendio de información a partir de

¹⁰¹ Son dos millones de metros cuadrados de superficie combinada, como se describe en la aproximación dimensional del *Plan Estratégico Parque Empresarial Principado de Asturias. FASE II*

¹⁰² En 1982 escribe el libro de referencia *Industria y Espacio Urbano en Avilés*, que consta de dos volúmenes, donde realiza un análisis pormenorizado de las repercusiones de la industria en la ciudad de Avilés.

decenas de escritos con enfoques dispares, diversos, profusos en detalles y con propuestas pluridisciplinarias, textos sobre los que se intentará conseguir un relato homogéneo para nuestros objetivos. La documentación se amplía con el estudio de tesis y artículos recientes, de los que hemos extraído datos complementarios para actualizar las estadísticas y conocer nuevos enfoques más dinámicos, aunque cabe resaltar que la fuente principal de información se ha conseguido durante la estancia en la Universidad de Oviedo, siendo la clave para interpretar los procesos analizados: Hablamos del trabajo de campo en la ciudad de Avilés y las entrevistas a un total de doce actores locales, representativos de diferentes sectores de la sociedad y con amplia trayectoria en instituciones a nivel estatal, local y regional.

Todos estos datos, comparados y puestos en valor, han sido de gran ayuda para lograr el punto de vista óptimo entre el estudio histórico-social, la historia del arte y el análisis arquitectónico y urbanístico.

3.2. Historia de la ciudad y demografía

3.2.1. Orígenes y evolución de Avilés

El nacimiento de Avilés se remonta a los albores del siglo X, en la Alta Edad Media, siendo nombrada en el discutido testamento de Alfonso III¹⁰³, fechado en el año 905. La cercanía de la fortaleza de Gauzón, a cinco kilómetros de distancia en dirección noroeste y que fue levantada por el Rey en la desembocadura de la ría para defender la entrada a Oviedo, fue uno de los motivos de la elección de su emplazamiento (Arias García 1973). A diferencia del resto de las villas costeras, Avilés se erigió como defensa y puerto de mar de la capital del reino asturiano, Oviedo, que distaba una jornada con respecto de la costa. De la Madrid (1999) relata que la ventajosa situación de la villa con respecto a la capital le permitió convertirse en su proveedor de pescado fresco, por ser uno de los elementos fundamentales de la dieta de sus pobladores.

Con el paso del tiempo la ciudad se convirtió en un referente marítimo:

[...] La concesión del fuero por Alfonso VI en 1155 estimularía el asentamiento de nuevos pobladores en la villa, que a mediados del siglo XIII se calcula que tendría unos 300 vecinos, aproximadamente una tercera parte de los que contaría la ciudad de Oviedo. Si la función esencial de esta última ciudad era la religiosa, Avilés tenía en cambio una función de carácter marítimo mercantil, dependiendo de las necesidades de abastecimiento de aquélla. La catedral y el puerto fueron los apoyos sobre los que gravitó la actividad en cada una de las dos ciudades en la primera etapa de su desarrollo. (Morales Matos 1982b, 180)

El recinto amurallado de la Villa se completó a finales del siglo XIII y fue demolido casi en su totalidad hacia 1818. Este recinto amurallado se situaba sobre una

¹⁰³ El testamento de Alfonso III fue probablemente manipulado a posteriori, en la transcripción del *scriptorum* del obispo D. Pelayo en *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis*, datado alrededor del año 1118, tal y como se afirma en: Fernández-Conde, Francisco Javier. 1971. *El Libro de los Testamentos de la catedral de Oviedo*. Roma: Instituto Español de Historia Eclesiástica

pequeña elevación que lo protegía de las marismas y crecidas. Al norte, el Puente Viejo comunicaba la Villa con el arrabal de marineros de Sabugo, sobrepasando el Tuluergo, un río hoy soterrado (De la Madrid 1999).

A partir del siglo XV y hasta bien entrado el siglo XIX, se experimentan pocas transformaciones de índole urbano si exceptuamos la demolición de la muralla, que logró liberar su encorsetado tejido urbano.

En los primeros años del siglo XX, la llegada del ferrocarril propició el acondicionamiento de la ría de Avilés como puerto industrial para la salida del carbón procedente de la minería; fue en 1890 cuando se inauguró la línea entre Villabona y Avilés, conectando con la línea León-Gijón. Aún con estos dos hechos relevantes, la demolición de la muralla y la llegada del ferrocarril, Avilés continuaba siendo una pequeña villa, contando con cerca de trece mil habitantes¹⁰⁴. Entre la década de los 20 y los 50, se ahondó en esta tendencia de exiguos cambios: «[...] hubo una escasa actividad constructiva, incrementándose la ciudad con 150 edificios sobre los 1.030 con que partía» (Morales Matos 1982b, 211).

A mediados del siglo XX, el Estado elige Avilés para construir la Empresa Nacional Siderúrgica, S.A. (ENSIDESA), con el objetivo de paliar el déficit nacional de hierro y acero. La instalación de Ensidesa, el 28 de julio de 1950, trajo consigo transformaciones funcionales de primer orden, siendo inductora de cambios en la fisionomía de la región, alterando los usos del suelo y condicionando por completo la demografía.

La ayuda del estado era necesaria por las dificultades de la siderurgia, una vez finalizada la Guerra Civil, que hasta entonces había estado en manos privadas tanto de vascos y como de asturianos (Morales Matos 1982a). El emplazamiento elegido tenía una línea continuista con la tradición industrial de Asturias: estaba junto a un puerto importante que facilitaba la comunicación marítima, muy próximo a las materias primas y los yacimientos de carbón y de hierro, y con unas buenas comunicaciones con la cornisa cantábrica y la capital (Gancedo y Fleites 2008).

¹⁰⁴ Ver Figura 3.10 para consultar los datos del Instituto Nacional de Estadística.

La construcción de la factoría fue un proyecto de gran envergadura, erigiendo en el imaginario colectivo avilesino la figura del *campanero* u operario de cimentación, aún recordada en la ciudad de Avilés por la dureza del trabajo¹⁰⁵. El campanero se colocaba en el interior de los inmensos cajones o campanas que se hincaban en el firme, asentados sobre pilotes prefabricados. Mediante aire comprimido se creaba el vacío y entraba una brigada a limpiar el fondo, una tarea de gran esfuerzo individual y colectivo. La magnitud de la obra traspasó todos los límites, costando la vida a varios operarios. Se colocaron 1.158 cajones o campanas y 123.740 pilotes (Bogaerts 2000).

Figura 3.1. Campanas de cimentación



Fuente: El Comercio (2014)

Contrariamente a Gijón u Oviedo, que son los núcleos poblacionales más importantes de la región asturiana, Avilés se configuró alrededor de una única funcionalidad dominante, la producción siderúrgica, que fagocitó durante un tiempo cualquier otra actividad. La falta de empleo en servicios oficiales manifiesta, históricamente, la escasa centralidad de la ciudad, con una empresa fuerte auspiciada por el estado que sustentaba la ciudad. Todo ello configuraba un enclave netamente obrero:

¹⁰⁵ El estreno del documental *Campaneros* (2014) de Isaac Bazán Escobar volvió a poner en valor la figura de los operarios de cimentación en Avilés. Esta obra ganó el premio al Mejor Largometraje Documental del Festival Internacional de Cine y Arquitectura (Ficarq) en su edición de 2015.

Si Oviedo es el núcleo terciario por excelencia, Gijón la ciudad industrial con un buen soporte terciario, y Langreo y Mieres dos núcleos mineros, Avilés desempeña el papel de ciudad poseedora de una especialización funcional muy acusada. (Morales Matos 1982a, 36)

En la actualidad, la alta proporción de empleo industrial frente a la baja ocupación en empleo terciario sigue siendo manifiesta. Avilés ocupa, junto con otras ciudades netamente industriales como Alcoy o Sagunto, los lugares de cola en las clasificaciones de empleo en servicios.

Figura 3.2. Ciudades según la proporción de empleo en servicios y en industria (2015)

Lista de ciudades según proporción de empleo en los servicios (NACE Rev.2 G-U). Año 2015			Lista de ciudades según proporción de empleo en la industria (NACE Rev.2 B-E). Año 2015				
Mayor proporción de empleo en los servicios (%)		Menor proporción de empleo en los servicios (%)	Mayor proporción de empleo en la industria (%)		Menor proporción de empleo en la industria (%)		
Pozuelo de Alarcón	95,7	Cornellà de Llobregat	74,2	Elda	35,9	Barakaldo	3,0
Girona	94,3	Fuenlabrada	73,7	Rubi	34,3	Algeciras	2,7
Benidorm	93,8	Gijón	73,6	Alcalá de Guadaíra	26,9	Valencia/València	2,6
Mérida	93,8	Torrejón de Ardoz	73,1	Sagunto/Sagunt	23,5	Mérida	2,4
Barakaldo	93,4	Cartagena	72,6	Burgos	22,5	Girona	2,4
Benalmádena	93,2	Elche/Elix	72,6	Torrejón de Ardoz	21,2	Ciudad Real	2,4
Melilla	91,8	Irún	72,5	Avilés	20,6	Getxo	2,2
Valencia/València	91,8	Alcoy/Alcoi	72,4	Alcoy/Alcoi	20,1	Almería	2,1
Toledo	91,6	Avilés	72,2	Elche/Elix	19,7	Marbella	1,9
Getxo	91,4	Burgos	71,2	Granollers	18,8	Pozuelo de Alarcón	1,8
Oviedo	91,2	Sagunto/Sagunt	69,4	Irún	18,7	Majadahonda	1,8
Algeciras	90,8	Lorca	64,1	Gijón	18,4	Fuengirola	1,6
Majadahonda	90,7	Alcalá de Guadaíra	62,4	Vitoria-Gasteiz	17,6	Benidorm	1,6
Ciudad Real	90,7	Elda	60,4	Fuenlabrada	17,3	Melilla	1,6
Fuengirola	90,7	Rubi	59,5	Vilanova i la Geltrú	16,3	Benalmádena	1,0

Fuente: Indicadores Urbanos 2017 (INE)

Las decisiones económicas tomadas desde el propio gobierno prevalecen en la actividad portuaria, impidiendo otros desarrollos urbanos. Así, la característica básica del puerto es su escasa relación con la ciudad. Con el acondicionamiento para albergar los productos siderúrgicos se completaba una de sus peores facetas, la inconexa ligazón con el núcleo de población. Morales Matos (1982a) afirma que, muy al contrario de lo ocurrido en Gijón, el efecto multiplicador de la actividad portuaria no se proyecta sobre las actividades urbanas. De hecho, describe como el poder absorbente de la industria pesada sobre el puerto y la ciudad, ha dificultado las relaciones entre ambos organismos con la intensidad deseada. Bogaerts (2000) por el contrario, en su análisis de cariz sociológico, afirma que los trabajadores de la industria constituyeron la base de un tejido social que si tomó parte y transformó el aspecto de la ciudad, la comarca y la región. Respecto de la especialización funcional en industria

siderúrgica, De la Madrid (1999) concluye que el coste de esta gran industria a nivel medioambiental y social permanecía en la ciudad de Avilés, pero el valor añadido que suponía la elaboración y la transformación de estos productos se marchaba fuera de la comarca.

Los accesos al puerto merecen una mención aparte. Se realizan dentro del casco urbano mediante una única vía, la cual se une a la autovía conocida como “Y”, que conecta Gijón, Oviedo y Avilés. Esta autopista se inauguró en febrero de 1976 y, adelantando el área metropolitana asturiana que se está configurando actualmente, se encargó de encadenar de manera física una suerte de ciudad con tres vértices, salteada por satélites que completan una trama extensiva y policéntrica (García-Oviedo et al. 2013). La autovía, convertida en calle a su entrada en Avilés, ocasiona numerosos problemas de circulación en la urbe, pues en este tramo confluye el tráfico con destino al puerto, el de tránsito hacia otros municipios del litoral, y el urbano¹⁰⁶.

La solución al tráfico pesado ha sido y es una de las asignaturas pendientes de Avilés. A lo largo de los años, las mejoras en este sentido han sido escasas; pasadas más de cuatro décadas desde la construcción de la autopista, los proyectos, versiones y variantes para mejorar el tráfico y la barrera que supone para la población, se amontonan en los cajones de las administraciones implicadas¹⁰⁷. Esto afecta de manera directa al desarrollo de los antiguos terrenos de Ensidesa y el plan futuro de los mismos, puesto que hasta que el Gobierno de España se decida por una alternativa para los trabajos y realice una consignación presupuestaria en sus cuentas para infraestructuras, el desarrollo no se podrá completar.

La llegada de Ensidesa supuso una revolución demográfica en una ciudad que contaba a mediados del siglo XX con una población inferior a 20.000 habitantes, según

¹⁰⁶ Análisis contenido en Fundación Metròpoli (2008)

¹⁰⁷ En este sentido, se puede consultar la nota de prensa del Ministerio de Fomento “Fomento, Principado de Asturias y Ayuntamiento de Avilés firman el protocolo para la integración del ferrocarril” de 27 de marzo de 2018, un documento que aborda la futura redacción del Estudio de Integración Urbana de la barrera ferroviaria de Avilés, después de varias propuestas realizadas por el Ayuntamiento y diversos estudios previos. En dicha nota se detallan las actuaciones a realizar: establecimiento de una variante con trazado soterrado, eliminación de los pasos a nivel y construcción de una nueva estación intermodal de conformidad con lo que defina el Plan Especial Isla de la Innovación.

datos del INE. El centro de la ciudad no aumentó su capacidad de alojamiento, y el desarrollo durante los años de crecimiento de la factoría fue a parar a la periferia, a través de distintas fórmulas, conformando núcleos de población dispersos con desarrollos urbanísticos de primer orden.

[...] se han desarrollado algunos barrios a partir de pequeños núcleos residenciales preexistentes, como Villalegre, aldeas rurales, como Miranda o La Carriona, de arrabales, como La Magdalena, o de barrios nuevos, como Llaranes, La Luz o La Carriona, junto a otros que pasan a formar parte del tejido urbano como el poblado de José Antonio. (Morales Matos 1982a, 85)

Figura 3.3. Imagen aérea de Avilés en los años 50 (izquierda), contrapuesta a la imagen a mediados de los años 60, con la fábrica en funcionamiento



Fuente: Bogaerts (2000, 144-145)

En esta época se configura uno de los rasgos más singulares de Avilés, debido a la construcción de estos núcleos obreros: su fragmentación física y social, la insuficiente cohesión y una marcada segregación (García y Soto 2013). Este tipo de proceso de urbanización polinuclear se produjo principalmente por dos razones: en primer lugar, porque el centro de Avilés no era capaz de absorber tan alta demanda de viviendas, y en segundo lugar, porque se priorizaba el coste de construcción sobre otras consideraciones. Como solución, se buscaban grandes superficies en el exterior

del casco histórico que sirvieran a los intereses de la próspera fábrica. Morales Matos (1982a) coincide en el análisis, apuntando que estos núcleos poblacionales fueron concebidos directa o indirectamente por la empresa para la ubicación de los trabajadores, creando segregación. El ejemplo paradigmático es Llaranes, con una capacidad para 2.000 familias de obreros en su mayor parte y un 84% de su población ligada a la empresa. En La Luz, por su parte, un 86% de los habitantes eran trabajadores de la fábrica, aunque tenía peores equipamientos. En la Estrella, urbanización de La Rocica-Villalegre, se ubicaban técnicos de grado medio. En el casco urbano se levantaron algunas viviendas, que fueron para los trabajadores más cualificados, ingenieros y el personal de dirección.

Con todo ello, el área urbana de Avilés quedó constituida por la asociación de 19 unidades espaciales, algunas formando continuidad con el casco histórico y otras disgregadas (Morales Matos 1982b).

Figura 3.4. *Desarrollo urbanístico del barrio de La Luz. La ubicación respecto del centro urbano, la escala y la tipología constructiva lo alejan del concepto de barrio*



Fuente: De la Madrid (1999, 406). Fotografía de La Voz de Avilés.

Avilés es, durante el funcionamiento de la factoría, uno de los municipios más industrializados del país. Según Morales Matos (1982a) en las cuatro fábricas emplazadas en la ría avilesina, se obtenía casi el 30% del acero español (en la factoría de Ensidesa) y el 43% del aluminio (en Endasa). En Castrillón, la Real Compañía Asturiana de Minas y la Asturiana de Zinc obtenían la mayor parte del zinc producido en España. A ellas se suma la gran fábrica que Cristalería Española mantiene en la región, hoy parte de Saint-Gobain. Todas ellas configuraban un municipio sin industria de transformación, con una predominancia del sector secundario, y dentro de este el sector metalúrgico, que fue definitoria de esta época de la ciudad; a finales de la década de los 70 del siglo XX el sector terciario era todavía incipiente, con un sector primario apenas existente completando la terna. Las cerca de 200 empresas industriales asentadas en la zona totalizaban cerca de 30.000 empleos. Bogaerts (2000) describe el último registro de la Base de datos de Aceralia-Ensidesa, que data de 1978, en el que se contabilizan 22.847 trabajadores en activo, de los cuales un 55,75% eran asturianos. De ellos, 12.833 trabajadores –la mayoría– eran peones sin categoría profesional, los mismos que habitaban los citados barrios periféricos de la ciudad. Por establecer un orden de magnitud, Cristalería Española contaba, en ese mismo momento, con 1.100 trabajadores en total, siendo también una gran factoría.

Figura 3.5. *Contribución de Ensidesa al empleo industrial de Asturias*

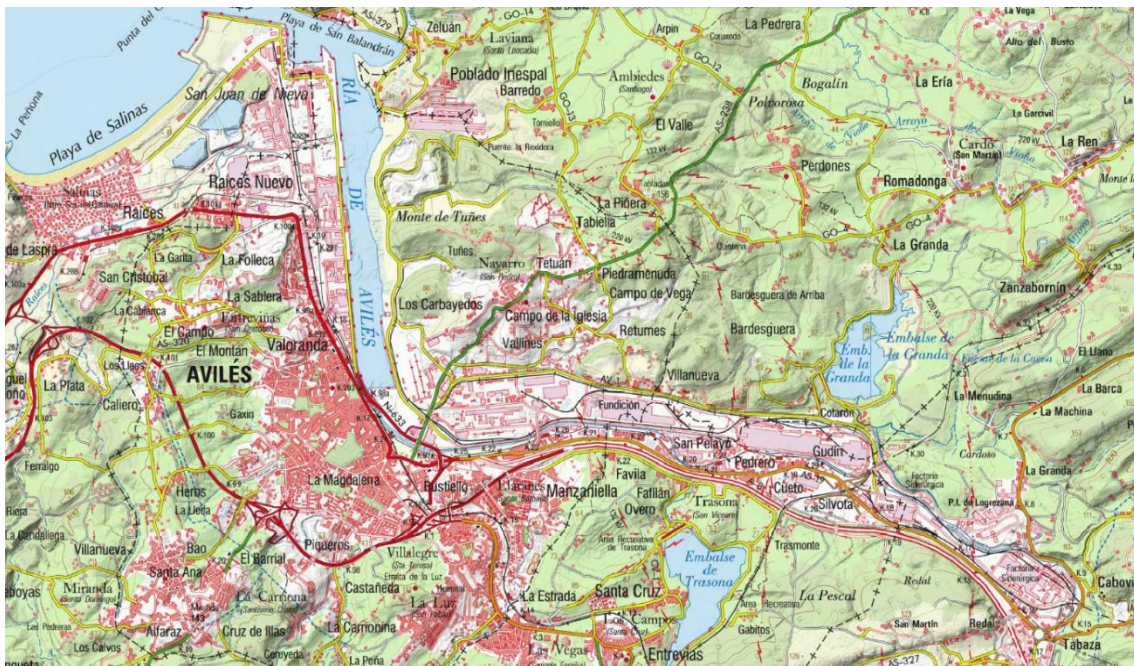
Año	Empleo ENSIDESA	Empleo indirecto	Empleo inducido	TOTAL	% sobre empleo (Asturias)
1980	25.891	24.911	127.896	178.489	48,2
1985	19.308	18.729	96.154	134.191	35,8
1992	14.800	14.356	73.556	102.712	29,4
1993	10.472	19.157	52.045	72.674	23,3

Fuente: Köhler (1996, 121) ap. Menéndez Marino (2013, 249)

En 1980 el empleo total generado por Ensidesa se aproximaba al 50% del porcentaje total de Asturias, cifra que quedó reducida, poco antes de su cierre definitivo en 1994, a un escaso 23,3%, habiendo dejado por el camino más de 100.000 empleos en poco más de una década (Menéndez Marino 2013).

En cuanto al impacto en el territorio, con la fábrica terminada por completo, los trabajadores se reunían cada mañana en una instalación de dimensiones colosales, con una huella imponente: La fábrica ocupaba, en su discurrir lineal, una longitud de más de once kilómetros desde el puerto de Avilés hasta Tamón, pasando por varias poblaciones.

Figura 3.6. Mapa donde se aprecia la extensión del paisaje industrial –en el margen derecho de la ría y en cabecera junto a la desembocadura– junto al desarrollo polinuclear de la ciudad



Fuente: Visor PNOA del Instituto Cartográfico Nacional (2019)

A mediados de la década de 1970, después de veinte años de implantación, el fuerte desarrollo industrial de Avilés comenzaba a mostrar sus partes oscuras, registrándose grandes desequilibrios entre oferta y demanda. Otros gigantes, como Usinor o British Steel, habían empezado un proceso de reestructuración y el desvío de la producción a países en vías de desarrollo, proceso que en España no se acometió a

tiempo (Sierra-Fernández 2000). De la Madrid (1999) relata que la crisis del sector sacó a la luz importantes fallos de Ensidesa, haciendo evidentes algunas carencias estructurales y de diseño. Señala la presión política en las decisiones, como la dilación excesiva en la puesta en marcha de ampliaciones de la empresa por ceder ante la presión de siderurgias privadas, o el excesivo volumen de gasto social, en lo que se concebía como una especie de servicios paternos que incluían alfabetización, arte, fútbol o torneos de todo tipo. El puerto en estas fechas ya se había demostrado insuficiente para los calados de los cargueros y durante un tiempo se utilizó el puerto de El Musel en la vecina Gijón, aumentando así aún más los costes de la empresa, que no paraban de crecer.

En todo este proceso de industrialización de la ciudad no se realizó un plan para el desarrollo de medidas para equilibrar el sector industrial, así como tampoco para la mejora de la calidad de vida urbana con medidas que pudieran corregir el fuerte deterioro medioambiental soportado (Morales Matos 1982a). Avilés era, en la época de expansión industrial, la ciudad más contaminada de España y la segunda de Europa, cediendo el primer sitio a la polaca Katowice (Sanchez Moral et al. 2012). Como respuesta a una solicitud formulada por primera vez en 1977¹⁰⁸, en 1981 el Consejo de Ministros declara Avilés zona de atmósfera contaminada, poniendo una etiqueta que dejaba patente el impacto medioambiental que había tenido la acumulación desmesurada de producción fabril.

El entonces alcalde expuso a la Dirección General de Medio Ambiente la necesidad de ampliar la declaración a un radio de seis kilómetros desde el centro de Avilés, para poder aplicar medidas correctoras a las fábricas más importantes, como Ensidesa, Enfersa, Cristalería Española, Asturiana de Zinc y Alfa, puesto que algunas de estas fábricas se situaban en concejos contiguos o a caballo entre éstos y la propia Avilés. Estos requerimientos fueron continuos, dejando patente la magnitud del problema ambiental.

¹⁰⁸ Población, Felix. 28 de enero de 1977. Los Pulmones de Avilés Están Enfermos. *Arriba*

Como señala Morales Matos (1982a) la ciudad no tiene en este momento influencia sobre su entorno, y por ello presenta una clara falta de establecimientos comerciales¹⁰⁹:

En cuanto al comercio, en 1975, Avilés contaba con 1.600 establecimientos, de los cuales un 33% correspondían a establecimientos de alimentación. Sobre una población de 85.000 habitantes, presentaba un índice de establecimientos de 1,9%, de los más bajos de España. (Morales Matos 1982a, 272)

Las carencias medioambientales, territoriales, urbanas y organizativas mencionadas, abocan a un cierre programado de las instalaciones de la siderurgia integral de manera progresiva, lo que conllevará sucesivas reducciones de plantilla, llegada la década de 1980. En 1984 se aprobaban los Planes de Reconversión de la Siderurgia Española, proceso que duraría hasta 1990, con un coste de 600 millones de euros. Ensidesa y Altos Hornos de Vizcaya (AHV) producían más caro que sus competidores, debido en gran parte al exceso de personal, los costes y la ausencia de política comercial adecuada (De la Madrid 1999). En este proceso de reconversión, Ensidesa construye la acería LD-III, una moderna planta que quería dar un vuelco a la factoría, apostando por la eficiencia y un menor coste de fabricación. En 1992 se elabora el *Plan de Competitividad Conjunto AHV-Ensidesa*, que culminaría en 1994, cuando Ensidesa como tal cierra definitivamente, en un tiempo marcado por las huelgas y manifestaciones multitudinarias¹¹⁰. La Sociedad Estatal de Participaciones Industriales (SEPI) cambia el nombre de lo que queda de Ensidesa y AHV, que pasa a llamarse Corporación Siderúrgica Integral (CSI). La nueva marca de Ensidesa en Avilés, CSI Planos, pasó a utilizar solo la nueva acería LD-III, lo que dejó libre la cabecera de la ría, creando un territorio de oportunidad para Avilés. Estos terrenos se aprovecharán para las propuestas de planeamiento que configurarán una nueva zona de expansión, actuaciones que culminarán en la construcción de la obra de Niemeyer en Avilés, como veremos en detalle en el apartado 3.3.2. Génesis del equipamiento.

¹⁰⁹ Tan solo veinte años después, el sector terciario ya era el predominante dentro de la comarca, en consonancia con Gijón y Oviedo, y se revertía una tendencia que había marcado el siglo XX para los avilesinos (Miranda y Burgos 2000).

¹¹⁰ Vaquero, José Manuel. 3 de abril de 1992. 15.000 personas se manifiestan en Avilés en defensa de Ensidesa. *El País*.

Es importante remarcar que la reestructuración de la industria siderúrgica realizada por la SEPI en España afectó principalmente a Avilés y Bilbao: en la ciudad vasca aumentó el turismo y mejoró su posicionamiento internacional, tomándose como ejemplo de reconversión urbana¹¹¹, aprovechando las circunstancias favorables y la consecución de sucesivos planes de inversión para modelar una nueva ciudad, reconvertida en modelo para otras ciudades del sistema secundario¹¹². En 1997 se realiza un proceso de privatización de los activos de la antigua Ensidesa, tomando el nombre de Aceralia. En estos años se desmantelan las instalaciones y hornos obsoletos, como el horno sinterizador nº5 “Sinter”, el horno alto nº3 “Joaquina”, y el “Carmen IV”. La empresa quedaba con una plantilla de apenas 9.000 trabajadores. El adelgazamiento de activos continuó, hasta que se integró en 2002 en la multinacional Arcelor (Sánchez Moral et al. 2011).

Pero de la antigua Ensidesa aún quedan instalaciones en pie. Respecto a las instalaciones que restan, la desaparición definitiva de las baterías de coque es el mayor desafío, por la contaminación y el gran impacto visual que suponen. Estas baterías continúan en funcionamiento, habiendo sobrevivido al desmantelamiento sucesivo de la gran factoría. El riesgo para la salud es patente, contabilizando, solo en 1996, cuarenta y cinco casos de emergencia por excesos contaminantes (De la Madrid 1999).

Según los datos del Observatorio de la Salud de Asturias, en 2013 se superaban los umbrales para dióxido de azufre, dióxido de nitrógeno y partículas de menos de 10 micras (PM 10), en dos de las 155 áreas de evaluación de calidad del aire en las que está dividido todo el país, siendo Avilés una de ellas. En 2019, último año del que se disponen datos por concejos, Avilés era el último clasificado en calidad del aire.¹¹³

¹¹¹ El efecto producido por el museo Guggenheim en Bilbao ha sido estudiado en tesis, artículos y libros. Una aproximación a este fenómeno se puede consultar en: Palma, Ángela. 2009. “El Efecto Guggenheim, Del Espacio Basura Al Ornamento.” *Eure: Revista Latinoamericana De Estudios Urbano Regionales* 35 (105): 143–147

¹¹² Los procesos de globalización y el papel de las ciudades han sido ampliamente analizados por la socióloga Saskia Sassen. Una de las referencias que pueden servir para introducir el fenómeno: Sassen, Saskia. 1998. “Ciudades en la economía global: enfoques teóricos y metodológicos.” *Eure: Revista Latinoamericana de Estudios Urbanos Regionales* 24 (71): 5–26.

¹¹³ Datos del Observatorio de Salud de Asturias, de consulta pública en: <https://obsaludasturias.com/obsa/>

Para intentar una mejora en estos datos, aún con las baterías en funcionamiento, se establecen medidas correctoras a través de los planes para la mejora de la calidad del aire y la limpieza de la ría, concretando una serie de actuaciones con un calendario de aplicación y la estimación de mejora que se espera conseguir, tanto en fase de implantación, como para su evaluación y seguimiento posterior, tal y como define el *Plan de mejora de la calidad del aire de la Zona Avilés (ES0307)*, de julio de 2017. En este documento se apuntaba al cierre definitivo de baterías de coque en 2019, cierre que no se ha producido.

Figura 3.7. *La ría contaminada: imagen aérea donde se marca la almendra central de la Villa de Avilés y Sabugo, e imagen aérea previa a la construcción de la Avda. Conde de Guadalhorce, en el lugar donde se ubica el Centro Niemeyer actualmente*



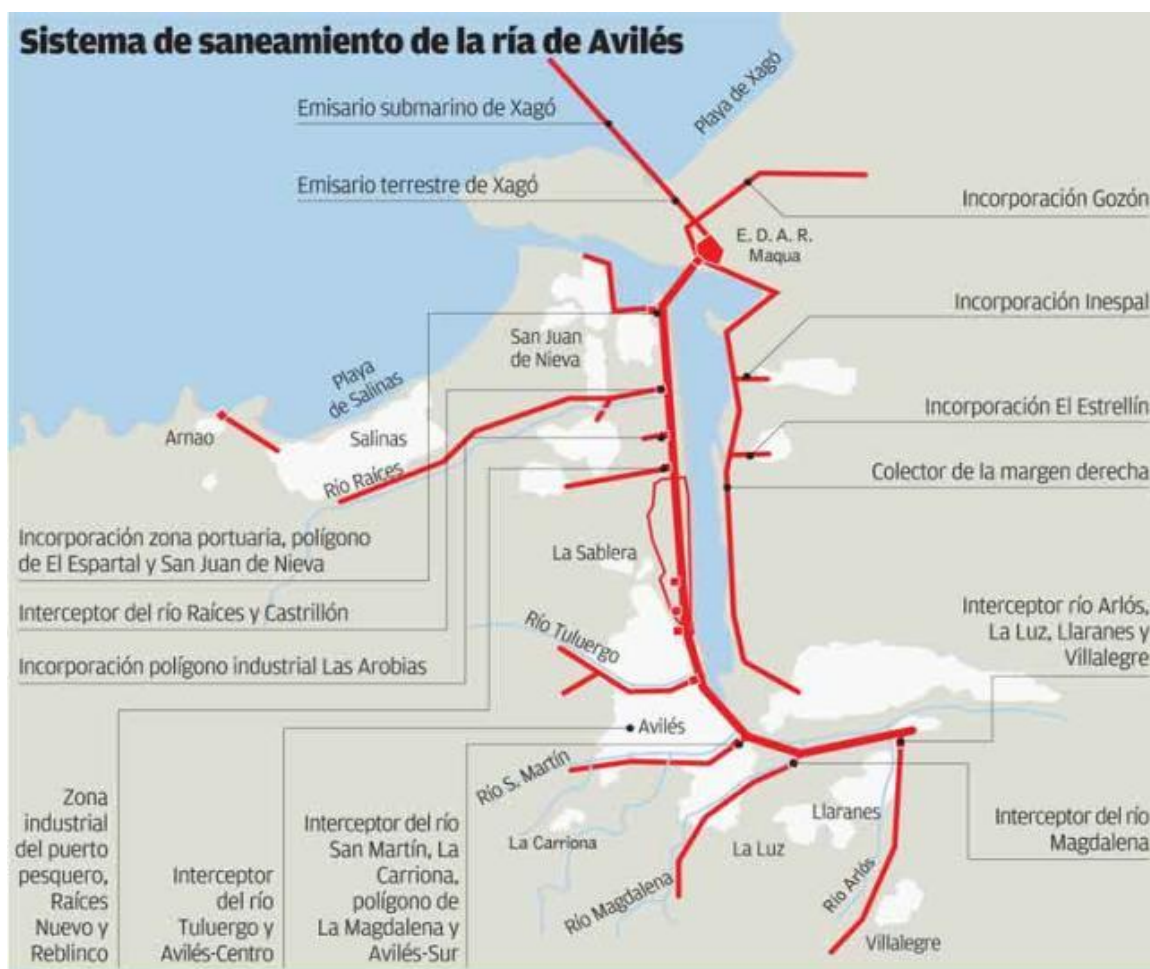
Fuente: Realizado por el autor, base IGN (2019) / La Nueva España (2019)

Del conjunto de acciones encaminadas hacia la mejora de la calidad de vida y la sostenibilidad urbana, el trabajo de saneamiento de la ría ha sido de los más importantes, componiendo el conjunto de actuaciones de mayor envergadura después del desmantelamiento de la fábrica. Las mejoras en este sentido han sido un paso estratégico fundamental para la integración del cauce en la ciudad. Este proceso finalizó en 2011 con la finalización del emisario submarino de Xagó, después de casi veinte años de espera desde que en 1993 se firmara el convenio¹¹⁴. El coste total de

¹¹⁴ Resolución de 20 de abril de 1993, de la Dirección General de Calidad de las Aguas, por la que se dispone la publicación del Convenio de colaboración entre el Ministerio de Obras Públicas y Transportes, el Principado de Asturias y el excelentísimo Ayuntamiento de Avilés, para afrontar las obras de saneamiento de la ría de Avilés (BOE núm.125, de 26 de mayo de 1993)

estos trabajos ascendió a 180 millones de euros, lo que constata la magnitud del proyecto¹¹⁵.

Figura 3.8. Esquema de los trabajos de saneamiento realizados en la ría hasta 2011



Fuente: La Nueva España (2011)

Según Sánchez Moral et al. (2012, 334) únicamente las labores de extracción de lodos, que comenzaron en 2003, supusieron una inversión de más de 14 millones de euros y la retirada de 170.000 metros cúbicos de lodos contaminados. El acondicionamiento de los márgenes, además, continuó con la construcción de un paseo en la ribera y un puerto deportivo, espacios que han acercado la ría a la población, sobre todo desde Avilés hasta la dársena pesquera. La estrategia de

¹¹⁵ Cembranos, Teresa. 29 de julio de 2011. El saneamiento de la ría concluye veinte años después con el remate del emisario de Xagó. *La Nueva España*.

regeneración, tratando de mejorar el entorno natural, es uno de los mayores atractivos de la recuperada ría, con un continuo seguimiento y evaluación de sus intervenciones en el medio ambiente.

Todas estas acciones y desarrollos, aunque notables, dejan de lado el grave problema de la fragmentación urbana, que se sitúa justo después del medioambiental. El afianzamiento de la difusión urbana, con nuevas decisiones erróneas, como las localizaciones exteriores de las áreas comerciales Parque Astur en Corvera y El Corte Inglés en la Carriona, continúa en los inicios del siglo XXI, con grandes contenedores que generan un tráfico constante hacia el extrarradio. Además, nuevas implantaciones acompañan a estos equipamientos en las afueras, como la urbanización Los Balagares, que contiene viviendas unifamiliares, hotel y campo de golf, continuando con el aislamiento en lugares que, por otra parte, cuentan con óptima accesibilidad desde las rondas exteriores (García y Soto 2013).

En el término municipal, el principal escollo para la ciudad es la presencia de las barreras viarias, patentes y visibles en el eje norte-sur, que impiden la unión de Avilés, la ría, y la nueva centralidad en proyecto. Se trata de un doble problema, puesto que existe tanto la barrera del ferrocarril como los accesos al puerto, que discurren casi en paralelo en algunos tramos adyacentes a la ciudad. Este es ahora el obstáculo (real y figurado) que la ciudad tiene que superar para tener una posibilidad de integración de los márgenes. La solución, ya sea mediante soterramiento o circunvalación de las dos barreras, ocultando o extirpando estas dos grandes infraestructuras de su lugar, sería el final de una larga lucha de muchos avilesinos y avilesinas por la conquista urbana del otro margen de la ría, toda vez que el Ministerio de Fomento ha licitado la redacción del estudio informativo de integración urbana en Avilés que parte de un presupuesto de un millón de euros¹¹⁶.

¹¹⁶ Nuevo paso para eliminar la barrera ferroviaria de Avilés. 14 de enero de 2019. *La Voz de Asturias*.

3.2.2. Cambios demográficos

Avilés ha sido históricamente un enclave de escasa población. Se mantuvo durante buena parte del siglo XIX en cifras inferiores a 10.000 habitantes, y hasta mediados del siglo XX no llegó a superar los 20.000 habitantes. Por establecer una comparación de magnitud, en 1950, Gijón y Oviedo ya habían sobrepasado los 100.000 habitantes, quintuplicando en población a la Villa. En esta época, tanto Langreo como Mieres destacaban por ser núcleos industriales con una importancia mayor a la que tenía Avilés, casi triplicándola en población.

Figura 3.9. Población de las principales urbes de Asturias intervalos de veinte años desde 1950

	1950	1970	1990	2010
Avilés	21.270	81.710	88.429	84.202
Gijón	110.985	187.612	264.948	277.198
Langreo	54.261	58.864	53.246	45.397
Mieres	58.310	64.552	57.627	43.688
Oviedo	106.002	154.117	194.637	225.155
Asturias	888.149	1.045.635	1.128.372	1.084.341

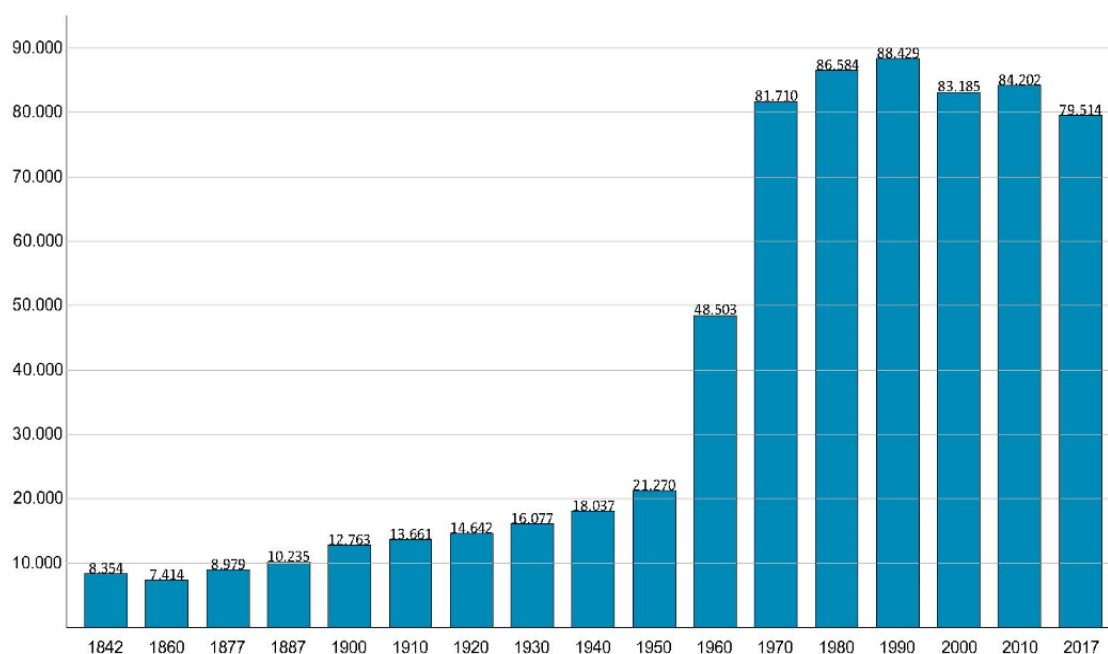
Fuente: Elaboración propia. Datos del INE

El crecimiento demográfico explosivo de la ciudad de Avilés, que iba íntimamente ligado a la construcción de Ensidesa, se produjo en el período de 1950 a 1970, período en el que pasa de 21.270 a 81.710 habitantes; unos años más tarde, concretamente en 1975, había conseguido cuadruplicar la población, alcanzando los 85.111 habitantes según el INE. A este incremento poblacional hay que añadir que algunos de los nuevos barrios asociados al crecimiento de la ciudad se desarrollaron en los municipios contiguos, por lo que, agregando la población de éstos, se rebasaban los 100.000 habitantes.

La factoría comienza a funcionar parcialmente en 1957, aunque se concluye en 1959, mismo año en que está finalizándose Llaranes (Bogaerts 2000). Durante su ciclo

de vida se realizaron diversas ampliaciones. La magnitud de las cifras en el momento de su implantación no tenía parangón hasta la fecha en España. Como relata Morales Matos (1982a, 126) «elevó su índice acumulativo de población activa en un 1500%, el más alto registrado en toda la historia demográfica española para un período tan corto». La población se duplicará en dos períodos sucesivos que se sucederán en menos de quince años, prueba de la envergadura de ENSIDESA. El primero, desde 1954-1959, en el proceso de construcción de la factoría, y el segundo durante la década de los 60, cuando se alcanza la plena operatividad.

Figura 3.10. Población de Avilés desde 1842



Fuente: Elaboración propia. Datos del INE y de Sánchez Moral et al. (2011)

Desde 1970, la población sigue su pauta ascendente –aunque con una pendiente más relajada– hasta bien entrado 1990, donde se alcanza el máximo valor de la serie. Es en estos años cuando se inicia la reestructuración de la industria pesada española, en dos fases que se sucederán entre 1984 y 1997. Durante este proceso se produjo una pérdida de la población durante una década, desde 1990 hasta 2000. En estos años es cuando Avilés, pensando en diversificar su oferta y en aras de conservar su patrimonio, realiza diversas actuaciones de revitalización del casco histórico,

peatonalizando gran parte del entorno del centro. Según García y Soto (2013) la calidad arquitectónica y la óptima conservación de los soportales que se extienden en las calles de Rivero y Galiana (del siglo XVII) y Plaza del Mercado (siglo XIX) constituyen una fuerte base para las nuevas funciones cultural y turística que se pretende asentar en la región.

Llegado el siglo XXI, se propone un cambio de paradigma para el futuro de la ciudad. En el articulado del *Avance del Plan General de Avilés de 2002* aparece un capítulo denominado *Avilés ante un nuevo futuro* donde se hace hincapié en la baza fundamental de la ría y la liberación de los suelos cercanos, planteada como oportunidad de crecimiento para la reconversión de la ciudad, idea primigenia que irá tomando forma durante los primeros años del siglo. Aún con la dedicación regional, casi en monocultivo, a la industria básica, en dicho documento se mencionaba en clave política como Avilés podía y debía hacer una apuesta ambiciosa y posibilista, realzando las bazas para reforzar su papel y posicionamiento en la metrópoli asturiana. Esta reflexión de su propia urbanidad era una apuesta por el futuro de la localidad y toda una declaración de intenciones de lo que sucedería posteriormente, con el Centro Niemeyer como hito referencial y la apertura de la economía a nuevos sectores. La meditada transición de Avilés desde un momento de declive a una posición de resurgimiento¹¹⁷ es patente desde la construcción del equipamiento cultural, finalmente inaugurado en 2011; aún con todo, el mantenimiento de la población en los primeros años del siglo XXI fue un espejismo, perdiendo cerca de 5.000 habitantes desde 2010 hasta la fecha, haciendo patente que las acciones encaminadas a un pretendido cambio de modelo, siempre con Bilbao como referencia, no han conseguido frenar la tendencia negativa.

En la actualidad, pasado dicho momento de cambio ocurrido a caballo entre el siglo XX y principios del XXI, en Asturias se aboga por hacer realidad la eterna promesa de la configuración de una gran área metropolitana para poner en marcha políticas de expansión que abarquen a todo el Principado, un área de centralidad que englobaría a

¹¹⁷ Para nombrar ciudades en proceso de decrecimiento se acuña el término «*shrinking city*», traducido como ciudad menguante (Fol y Cunningham-Sabot 2010).

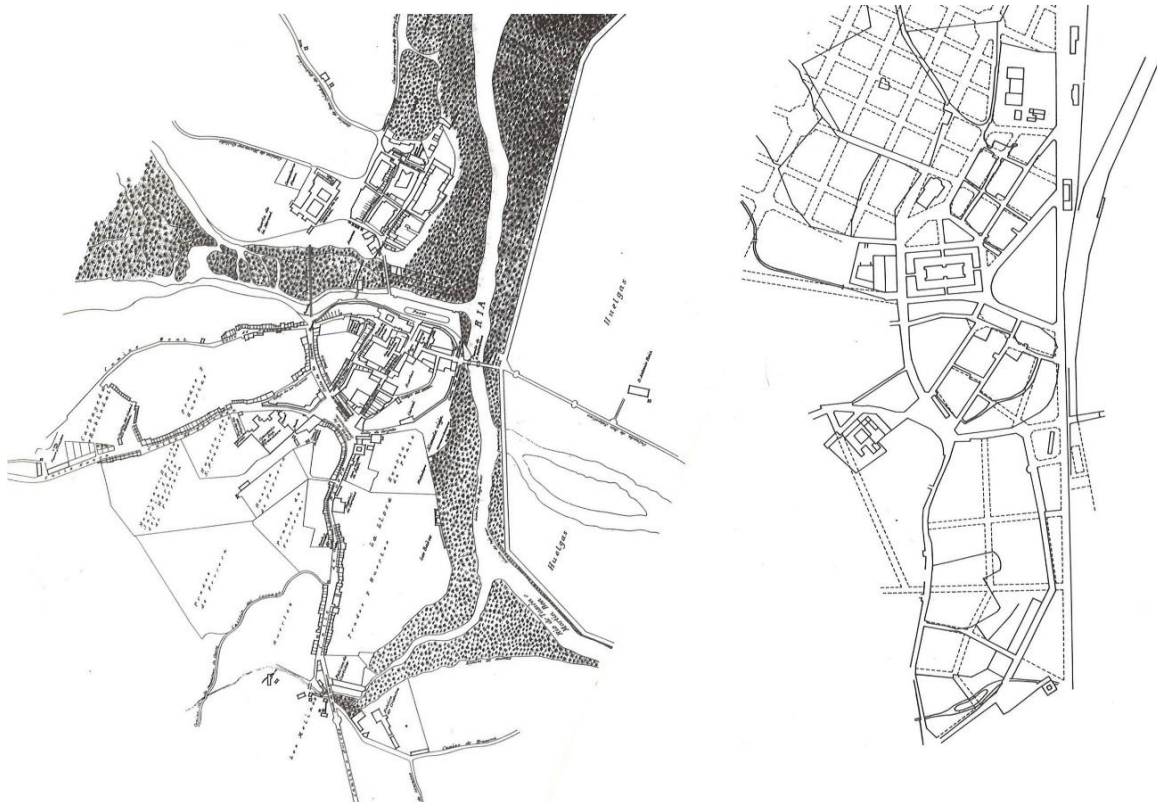
las ciudades más importantes, Oviedo, Gijón y Avilés y los núcleos poblacionales que abarca la región triangular. En este sentido, el entramado de comunicaciones por carretera, la situación del Aeropuerto de Asturias, y el tránsito ferroviario configuran un tapiz que sirve a Avilés y a dicha área de centralidad o conurbación, que engloba a 700.000 habitantes (Fundación Metròpoli 2008).

3.3. Planeamiento de la ciudad y génesis del proyecto

3.3.1. Planeamiento y configuración espacial de Avilés

Avilés tenía, a mediados del siglo XIX, una configuración bipolar. Partía de la villa medieval, con prolongaciones en los caminos de llegada por el sur, las actuales calles Rivero y Galiana, encontrando en dirección norte el poblado de pescadores, Sabugo, separado por las marismas del centro neurálgico de la villa. Estos dos núcleos mantenían una identidad diferenciada, tanto por habitantes, como por configuración espacial. La ría y las marismas actuaban como barreras de expansión de la villa, por lo que el crecimiento de la ciudad se producía en dirección sur (De la Madrid 1999).

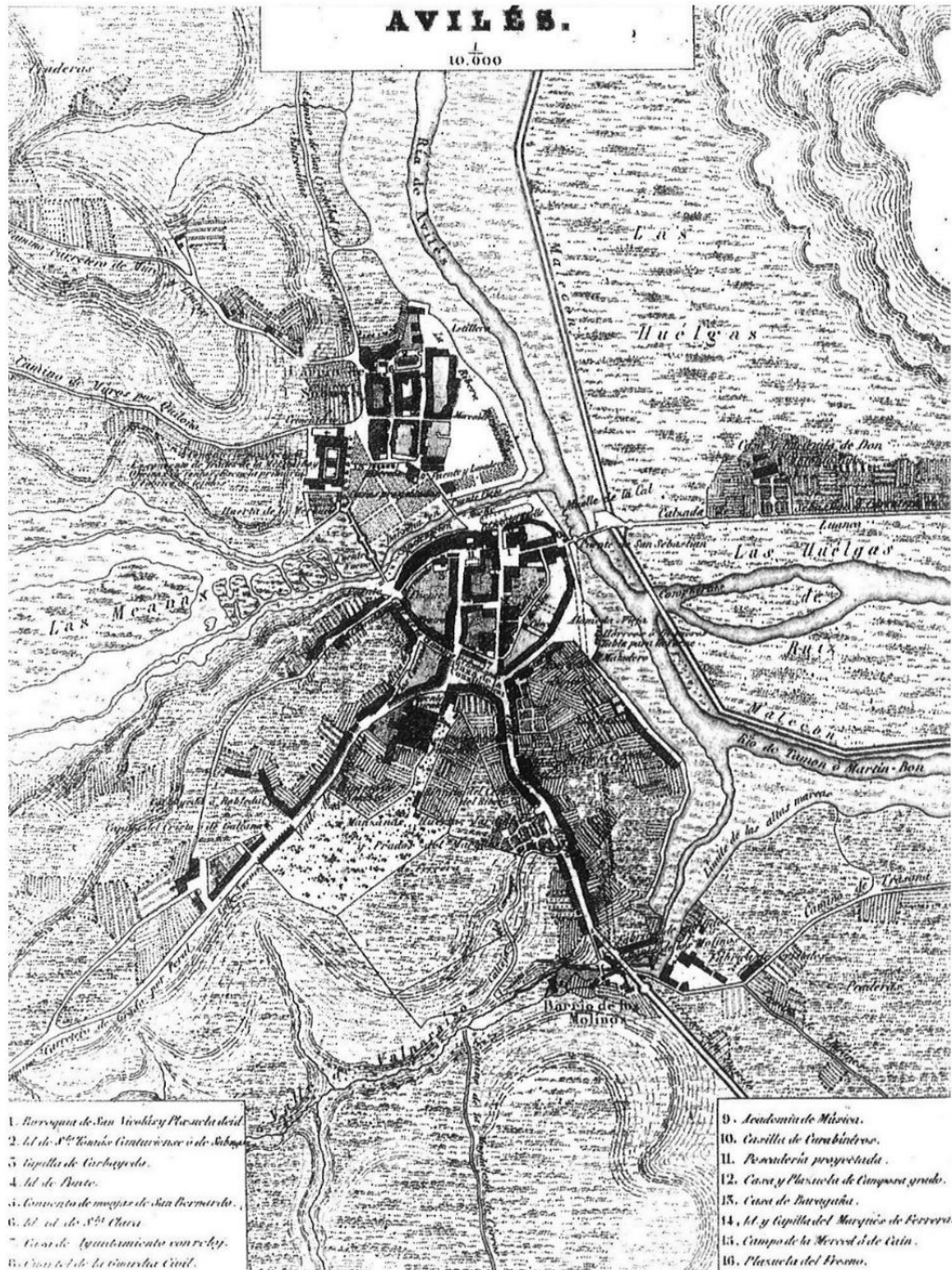
Figura 3.11. Plano de Avilés en 1845 contrapuesto a Plano del Ensanche de Avilés en 1898



Fuente: Morales Matos (1982b, figs.32-33)

El espacio intersticial entre ambos núcleos –las marismas– se desecaron en 1826. Como afirma Morales Matos (1982b) la expansión de la ciudad acabaría por ocupar la antigua marisma, mediante la construcción del recinto del mercado y el trazado de las calles circundantes.

Figura 3.12. Plano de Avilés realizado por Francisco Coello, editado en 1870



Fuente: De la Madrid y De la Madrid (2002, 149)

A finales del XIX, la Ley de Ensanches facilitó la construcción en el espacio libre entre la ría y la calle Rivero. A partir de entonces, la ciudad toma como núcleo articulador del tráfico la Plaza del Muelle, que además del portuario incluye los accesos a los comercios de la población. Más tarde tendrán su origen y parada también allí el transporte urbano e interurbano. La plaza Hermanos Orbón –el mercado– con su trazado regular y su manzana interior, se convierte en centralizador de la actividad comercial, además de actuar como bisagra entre la Plaza del Muelle y la calle La Cámara.

Al amparo de la Ley de Ensanches de 1864¹¹⁸, el ensanche planteado para Avilés a finales del siglo XIX multiplicaba por cuatro el espacio urbano disponible, planteando una ciudad para veinte mil habitantes. La citada población no será alcanzada por la ciudad hasta 1960 (Morales Matos 1982b).

La estructura básica de Avilés intenta ser superada, realizando una estructura reticular y restando el terreno a los brazos de mar, en especial entre la Villa y Sabugo. En el plano de 1870 (P2) se aprecia la planificación en forma de ensanche de la zona de Sabugo que no se llegó a construir, en el lugar donde posteriormente asentaría el mercado.

Para comprender el pausado crecimiento de la villa, basta decir que se tardaron veinte años para finalizar El Teatro Palacio Valdés (de 1900 a 1920) y que la ciudad no dispuso de Hospital hasta 1927. La consecución de estos hitos urbanos no hubiera sido posible sin las ayudas de los indianos, en este caso avilesinos que se habían enriquecido en Cuba y Argentina y retornaban con las rentas obtenidas (Álvarez 1927, 393). Avilés comienza el siglo con doce mil habitantes, y no remonta hasta llegado 1950, debido a que la depresión económica que afectó a la región continuaba lastrando el crecimiento.

La década de 1950 fue la del cambio de tendencia: Ensidesa aparecía para subvertir por completo la fisionomía de la pequeña villa. En este contexto de

¹¹⁸ Real Decreto de 25 de abril de 1867. Reglamento para la ejecución de la Ley de ensanche de poblaciones de 29 de junio de 1864.

crecimiento industrial desmesurado encabezado por el estado, sin planificación física local, aparece el Plan General de Ordenación de 1956 como instrumento de control del desarrollo, conforme a los intereses de la burguesía local y que fue propiciado por la Ley del Suelo de 1956 (Aguilera 1986, 156). La escasa previsión de las autoridades nacionales hacía de la improvisación y la prisa el *modus operandi* más arraigado, puesto que el crecimiento exponencial de la población de obreros de la fábrica así lo demandaba.

Según Morales Matos (1982b) Ensidesa lleva a cabo durante estos años una política constructora de viviendas en el exterior del núcleo urbano, en su mayoría con infradotación de equipamientos básicos. Además, se acrecienta la segregación social, realizando una gradación de rango, según la cercanía al centro y el tipo de construcción: Llaranes alberga dos mil familias de obreros, la Rocica –con sus características torres– se destina a los técnicos medios, y por último, en pleno centro, se levanta una pequeña urbanización para los técnicos superiores y directivos de Ensidesa. Otros casos, como la Texera, Versailles o Buenavista, se unieron al centro por la construcción de los espacios intersticiales, traducándose no solo en integración espacial, sino también social. El Plan Sindical de Vivienda llegó a levantar cuatro poblados de manera casi simultánea, la Texera y tres más en el sudeste de la ciudad, a lo largo de la carretera de Grado: José Antonio (1954-1956), La Carriona (1955-1959), edificado sobre el antiguo cementerio y La Pedrisca (1960-1965).

Dentro de todos los desarrollos urbanos construidos por la empresa, destacan dos: Llaranes y La Luz. Por importancia es el caso de Llaranes –terminado en 1957– el más representativo, puesto que se pretendía construir una ciudad jardín en consonancia con las ideas más avanzadas de Howard y Garnier. Constaba de 1.103 viviendas y es tomado como modelo positivo dentro de los casos de Avilés. El segundo gran poblado obrero de Ensidesa es La Luz, que tenía casi el doble de viviendas, 2.056, repartidas en su mayoría en 95 bloques de cinco pisos, y que se terminó hacia 1962. En este caso las viviendas son más pequeñas, entre 45 y 63 m², lo que propiciaba unas condiciones de hacinamiento casi insalubres, a las que se sumaba la escasa calidad ambiental y urbana.

Figura 3.13. Plano viario y de urbanización de Avilés, PGOU (1956)



Fuente: Aguilera (1986, 161)

La iniciativa privada tuvo escasa relevancia en el desarrollo de los poblados obreros, siendo Versalles y La Luz Bajo los ejemplos más destacados. Las cooperativas, por su parte, alzaron El Ponzón, Portuarios o San José Artesano.

Las actuaciones que terminaron por fragmentar el tejido urbano de Avilés fueron las del Estado a través del Plan Sindical de Vivienda. La Texera, situado al sur de Avilés sobre la N-632, constaba de viviendas de 90 m² construidas en 83 bloques, y fue el ejemplo más digno de esta tipología de construcción. Otras actuaciones, como La Pedrisca y La Carriona, albergaban viviendas que, en algunos casos, no llegaban a los 30 m² útiles, por lo que su tipología, al margen de otros calificativos, es la de infravivienda. En las fichas del *Análisis Urbanístico de Barrios Vulnerables* (edición 2011) del Ministerio de Fomento, se reseña el escaso valor arquitectónico de ambas actuaciones, teniendo una necesidad urgente de intervención en La Carriona.

El siguiente instrumento de ordenación, el Plan Mesones, entraría en vigor en 1970. Denominado así por su autor, el arquitecto Francisco Javier de Mesones Cabello, había sido concluido en 1969, pero la Oficina Regional de Proyectos del Ministerio de Obras Públicas detuvo su puesta en marcha, puesto que estaban realizando un estudio de la red viaria de Avilés que no habían finalizado. Cuando estuvo finalizado el estudio, se presentó el Plan García Mata, que solventaba varios puntos negros del tráfico rodado, puesto que, en aquel momento, la red ya configuraba un problema de primer orden, siendo paupérrima para el tráfico que soportaba.¹¹⁹

Estos planes, de forma paralela, intentaban dar solución a las infraestructuras de la ciudad desde dos ópticas distintas: la municipal y la supramunicipal. Visto en perspectiva, este devenir problemático continuará sucediendo en Avilés hasta nuestros días, con el nuevo desarrollo de la Isla de la Innovación junto al Niemeyer –en los antiguos terrenos de Ensidesa– que está en la actualidad en vía muerta, y las barreras que conforman los accesos al puerto y el ferrocarril, que separan la ciudad y la ría.

¹¹⁹ Urbano, José María. 8 de marzo de 2015. El Avilés de los 200.000 habitantes. *El Comercio*.

Figura 3.14. Recorte del Plano de Zonificación del PGOU 1969 (Plan Mesones)



Fuente: Ayuntamiento de Avilés. PGOU 1969

Figura 3.15. Recorte del Plano de Red Viaria General del PGOU 1969 (Plan Mesones)



Fuente: Ayuntamiento de Avilés. PGOU 1969

La ciudad había conseguido configurarse alrededor de la industria, y consiguió sobrepasar, en 1969, la densidad de 2.000 habitantes por kilómetro. En el Plan Mesones se contemplaba previsión de continuidad del crecimiento que se había producido en Avilés desde la implantación de Ensidesa, en el nivel industrial, primero,

y demográfico y urbanístico, después. Así planteado, los datos eran inequívocos, con unos índices de crecimiento poblacionales desorbitados. El plan realizó una extrapolación de estos datos, y dibujó una ciudad inmensa, casi irreconocible. En la memoria del plan se apunta como se realizó el cálculo: si se considera como índice válido que la población total en 1969 es aproximadamente el producto de multiplicar por 3,6 la población existente en 1960, el progresivo crecimiento demográfico de la Villa estaba resuelto, y solo se tenía que acomodar a los nuevos ciudadanos en la urbe: Amplias vías de comunicación en varios anillos al estilo de la planificación de la época, y la creación de nuevos barrios periféricos que vendrían a completar los ya existentes.

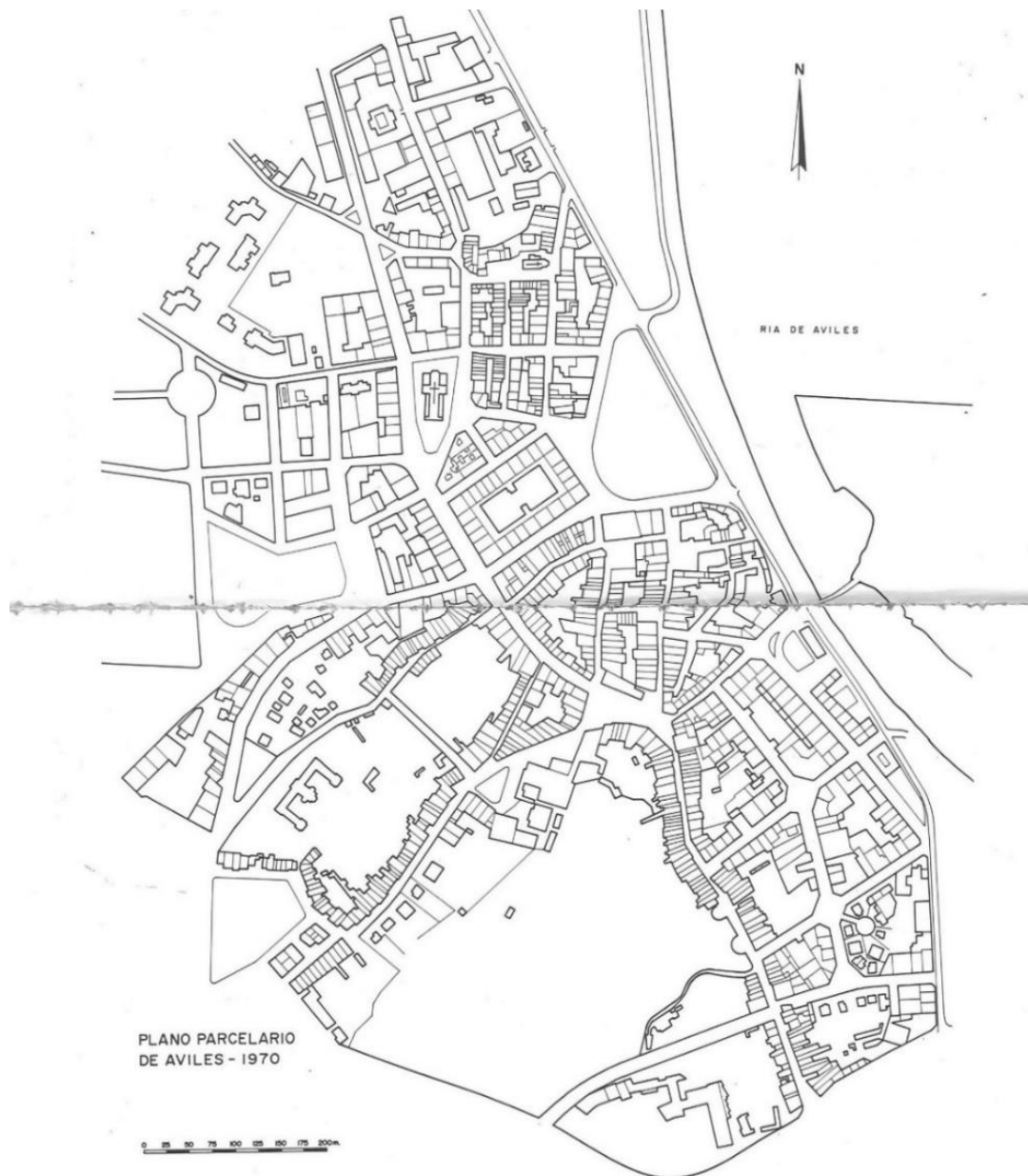
En el horizonte de los siguientes años, fruto de la actividad industrial incesante, los redactores del PGOU de 1969 concluyeron que Avilés podía llegar a los 200.000 habitantes. Se diseñaron vías y circunvalaciones amplias, anillos de crecimiento, y una marcada polaridad, con el noreste empresarial y suroeste ciudadano, abarcando amplia y diferenciadamente los dos márgenes de la ría. Este crecimiento poblacional se suponía apoyado en un crecimiento económico y empresarial incansable de las principales industrias de la región: Ensidesa, Endasa, Cristalería Española y Asturiana de Zinc.

Visto en perspectiva, la implantación de Ensidesa y otras grandes industrias dependientes en su mayoría del Instituto Nacional de Industria (INI), en las décadas de los 50 y 60 del siglo XX, distorsionaron los planes de ordenación urbana de 1956 y 1969, que no consiguieron ordenar el crecimiento de la ciudad adecuadamente, con aumentos de la volumetría de las edificaciones y menor número de espacios públicos de calidad, con un detrimento en el ambiente urbano (Morales Matos 1982b).

A partir del plano del centro urbano de Avilés en 1970, podemos extraer como terminó siendo la ciudad en esta época: Una trama urbana de gran heterogeneidad y trazado irregular, con las calles de la Cámara, Rivero, Galiana y Cabruñana, de sinuosas formas, como las más importantes. El espacio de centralidad y nudo de acceso era la Plaza de España, mientras que el parque de Ferrara se consolida como masa vegetal predominante. Sabugo aparece ya unido a la Vila por el mercado y el Parque del

Muelle. El centro termina por configurarse de manera homogénea, ya que más de la mitad de los inmuebles no sobrepasan los cinco pisos; debido a los grandes desarrollos de vivienda en el exterior, además, permanece casi inalterado. Como afirma Morales Matos (1982b, 240) «Avilés constituye un caso atípico de yuxtaposición de edificios cronológicamente dispares en su área central, debido a la ocupación secuencial que no alcanzó su colmatación hasta bien cerrado el siglo XX.»

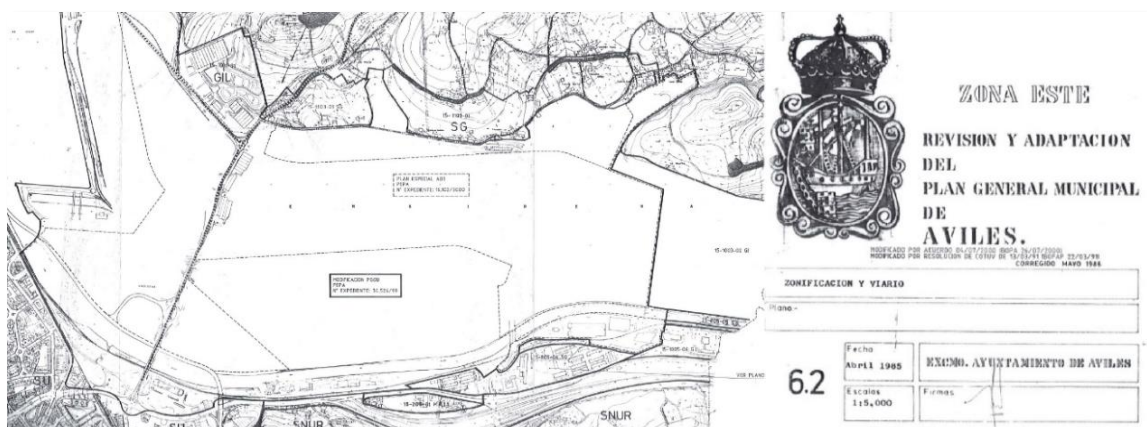
Figura 3.16. *Plano Parcelario de Avilés en 1970*



Fuente: Morales Matos (1982b, 24-25)

El siguiente intento para organizar espacialmente Avilés, vino de la mano de la Revisión y Adaptación del Plan General Municipal de 1986, que está datado en abril de 1985 y fue aprobado en 1986. El Avance del Plan, que se expuso en el Palacio de Maqua del 15 de febrero al 15 de abril de 1984, fue el documento de desarrollo para su proyección y revisión. El PGOU de 1986 fue coordinado por el Arquitecto Juan Enrique de Balbín Behrmann, un instrumento de planeamiento integral con el que se empieza a trazar el Avilés polinuclear, pensamiento que Behrmann defiende hasta hoy en día. En esta época se consigue equilibrar los barrios residenciales nacidos al abrigo de la industria, dotándolos de equipamientos deportivos, culturales y sanitarios. La actuación más aplaudida fue la apertura al público del Parque de Ferrera, con un impacto muy positivo en el centro urbano.

Figura 3.17. Recorte del Plano Zonificación y Viario de la Revisión y Adaptación del Plan General Municipal de Avilés, de abril de 1985, con la división del suelo de Ensidesa para desarrollos posteriores. Esta copia del plano contiene las modificaciones realizadas en el PGOU superpuestas: aparece el Plan Especial AD-3 y la Modificación Puntual del PGOU



Fuente: Ayuntamiento de Avilés (1985)

En 1996 se había creado la Sociedad Estatal de Promociones Industriales (SEPI), entidad que reemplazaba las funciones del Instituto Nacional de Industria (INI), ambas entidades de rango nacional que se habían convertido en inversionistas de primer orden en la ciudad de Avilés. Llegado el año 1998 la SEPI plantea y propone la creación de un polígono de empresas que sirva de motor para la reconversión industrial, en el mismo lugar que se ubicaba Ensidesa. Debido a la inmensa área ocupada, las

autoridades consideraron necesario un estudio de las directrices generales y los ejes vertebradores del nuevo modelo a través de un Plan Estratégico. El parque empresarial –ya construido– se convertirá con el tiempo en uno de los hitos en la transformación de la ciudad y su industria pesada.

Figura 3.18. *Fotografía Aérea de Ensidesa a pleno funcionamiento*



Fuente: Plan Estratégico PEPA. FASE II (2000)

El *Plan Estratégico Parque Empresarial del Principado de Asturias*, redactado por Meca y Miranda Arquitectos, fija la dirección que deberán tomar las figuras de planeamiento venideras. Este Plan Estratégico se traspondrá finalmente al planeamiento de la ciudad en forma de Modificación Puntual del PGOU (2000). El área de actuación es de dos millones de metros cuadrados; por establecer una medida de comparación, sería la dimensión equivalente a 240 campos de fútbol.

En dicho plan se establecen seis Ámbitos de Desarrollo (AD) a los que sigue su figura de planeamiento adecuada para la actuación posterior en el mismo:

AD1. Sistema General Portuario: Plan Especial

AD2. Área Residencial de Baja Densidad: Plan Especial de Mejora del Medio Urbano

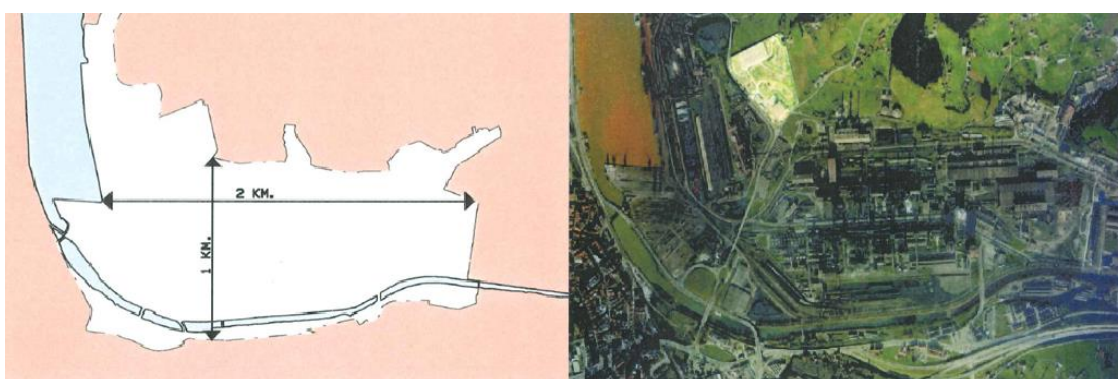
AD3. Plan Especial de Mejora del Medio Urbano Industrial, Logístico y Terciario

AD4. P.E.R.I. (Plan Especial de Reforma Interior)

AD5. Plan Especial de Mejora del Medio Urbano Industrial para Usos Industriales

AD6. Plan Especial de Mejora del Medio Urbano Industrial

Figura 3.19. *Aproximación dimensional al área de intervención e imagen aérea de los terrenos antes de la actuación*



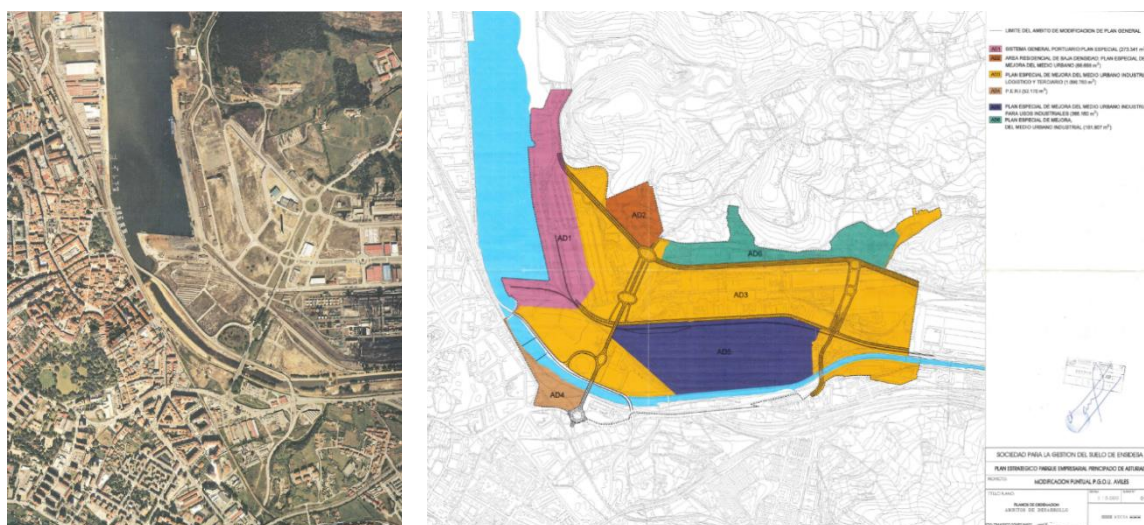
Fuente: Plan Estratégico PEPA. FASE II (2000)

Con el cambio de siglo, el desarrollo de la vasta superficie que constaba en la Modificación Puntual de PGOU de 2000, se encomienda a dos figuras principales: El *Plan Especial AD-3*, cuya aprobación definitiva se publica en el BOPA en abril de 2001, redactado por el Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos Francisco Gómez Amigo, en representación de la mercantil Mecsca, y el *Plan Especial Isla de la Innovación*. Con el tiempo se añadirá, a caballo entre el AD-1 y la parte terciaria del AD-3, el equipamiento principal del conjunto, el ansiado Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer (CCION)¹²⁰, pero para ello tendrá que pasar una década.

Los nombres AD-5 y el AD-6 hacían referencia a desarrollos de suelo industrial, el mayoritario en el concejo de Avilés: mientras el ámbito AD-5 ha quedado a expensas del desmantelamiento de baterías de coque, el AD-6, que contiene la empresa Fertiberia, está aún por ejecutar.

¹²⁰ Las figuras de planeamiento del Plan Estratégico no fueron respetadas en la implantación del Centro Niemeyer, situándose este entre dos Ámbitos de Desarrollo.

Figura 3.20. Foto aérea de Avilés iniciado el proceso de urbanización del polígono empresarial y división por ámbitos de desarrollo (AD).



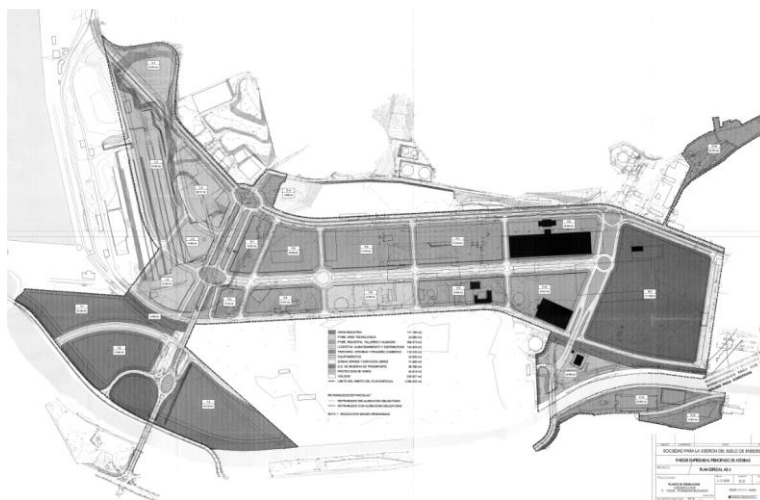
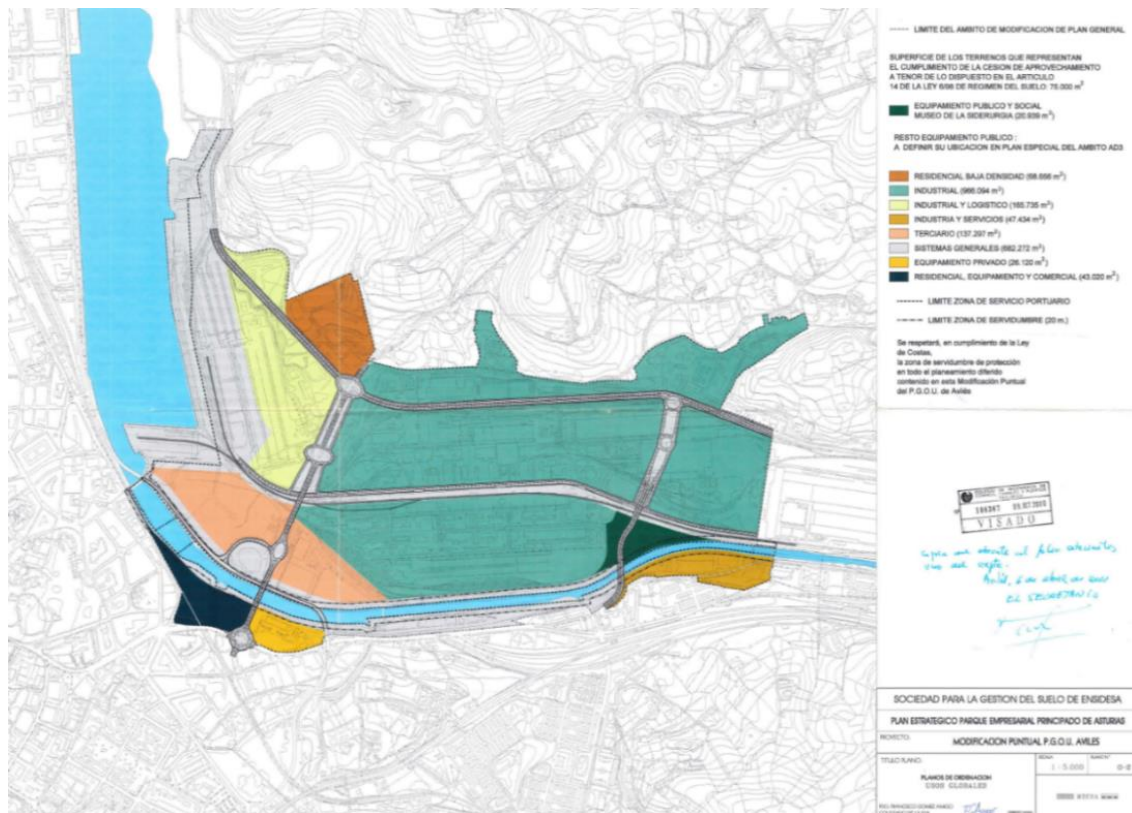
Fuente: Fundación Metr poli (2008, 27) / Ayuntamiento de Avilés (2000)

Respecto al Parque Empresarial Principado de Asturias (PEPA) en su inicio constaba de noventa y cuatro parcelas. Para poder ejecutar su puesta en marcha y dejar paso a la nueva actuación, se realizó la limpieza y demolición de grandes superficies de terreno, incluyendo el desmantelamiento de instalaciones, torres, chimeneas, prescindiendo de muchas edificaciones secundarias preexistentes, como naves y oficinas.

Además, como actuación más aplaudida, se procedió a la descontaminación de las superficies afectadas, un proceso que fue largo y tedioso. La inversión pública en la infraestructura del nuevo polígono empresarial y el control de la contaminación supuso una contribución de gran importancia para que la imagen de la ciudad comenzara a mejorar, realizando una gran labor como catalizador para atraer nuevas empresas¹²¹.

¹²¹ En el documento Avilés Innova 2018-2021 (Ayuntamiento de Avilés 2017, 16) se corrobora: «Tras la notable expansión vivida hasta 2008 (16% entre 2000 y 2008) y la intensa contracción de los seis años siguientes (-9,3% entre 2009 y 2014), en los últimos tres años se ha invertido la tendencia y la región ha vuelto a sumar empresas activas (3,1%) hasta contar con 68.368 a 1 de enero de 2017.»

Figura 3.21. Usos Globales de la zona a recuperar (arriba) y Ordenación del Polígono Empresarial. Plan Especial AD-3 (abajo)



Fuente: Ayuntamiento de Avilés (2000). Plan Estratégico PEPA. Modificación puntual PGOU / Ayuntamiento de Avilés (2000). Plan Especial AD-3.

La primera década del siglo será para Avilés el tiempo de dejar atrás la industria pesada y mirar al futuro: durante largo tiempo parte de las nuevas instalaciones –ya operativas– convivían con las construcciones de fases posteriores y demoliciones. Al

frente de este proceso estaba Infoinvest, sociedad propietaria de los terrenos que la SEPI creó para conducir y coordinar el proceso de desmantelamiento de la infraestructura. La división en Ámbitos de Desarrollo (AD), como hemos visto, facilitó la comprensión del conjunto y la labor de ejecución, aunque la mayoría de estos ámbitos han terminado por no ejecutarse con la normalidad deseada en un proceso de esta envergadura y calado.

Respecto a las instalaciones que aún están en funcionamiento, según el Informe de fiscalización de Ensidesa del año 2000¹²², los activos que permanecieron en la mercantil eran las instalaciones de las baterías de coque y de la central térmica, una planta de sinterizado, dos hornos altos y algunas instalaciones anejas. Estas instalaciones se arrendaron a CSI Planos. En este punto cabe argumentar que Ensidesa ha cambiado de nombre en su evolución, ya sea por pasar a formar parte de otro grupo empresarial, por fusiones con otras empresas u otras causas. Así, en 1994, en ejecución del plan de competitividad conjunto de Altos Hornos de Vizcaya (AHV) y Ensidesa, se constituye el grupo Corporación Siderúrgica Integral (CSI). La parte que se ubicaba en Avilés se denominaba CSI Planos. En el año 1997, Corporación Siderúrgica Integral pasó a ser Aceralia. Después de su fusión en 2002 con Usinor y Arbed pasó a llamarse Arcelor, y debido a la oferta pública de adquisición (OPA) de Mittal Steel se conformó su nombre actual, ArcelorMittal, que data de 2006.

El arrendamiento se produjo hasta que finalizara la reforma de los hornos altos de la factoría de Gijón, debiendo proceder la empresa a su liquidación en diciembre de 1997, pero esta circunstancia no sucedió. Ensidesa y Aceralia formalizaron los contratos de arrendamiento de las baterías de coque y de la central térmica de la factoría de Avilés por un plazo de 5 años, a contar desde el uno de enero de 1998, en los mismos términos previstos en el acuerdo marco, plazo que podía prorrogarse otros 5 años más a petición de la arrendataria. La renta anual se estableció en una cantidad de alrededor de 530.000 €, que se ingresaba en las arcas del estado, según los datos

¹²² Informe de fiscalización de las principales actividades realizadas por las sociedades estatales que integran el grupo AHV-ENSIDESA CAPITAL, S.A., en los ejercicios de 1996, 1997 y 1998 y de su situación a 31 de diciembre de 1998. (Suplemento del BOE num. 190, de 9 de agosto de 2000.)

del Informe de fiscalización de Ensidesa del año 2000. Este arrendamiento se ha prorrogado hasta nuestros días debido a los intereses empresariales de ArcelorMittal en la región¹²³. Muchos propietarios de suelo industrial cercano, del Polígono Empresarial Príncipe de Asturias (PEPA) compraron con la promesa del desmantelamiento de baterías de coque, hecho que, a día de hoy, todavía no se ha producido. En la última previsión, la apertura de la nueva instalación de Gijón sucederá en mayo de 2019. Seis meses después, dejarían de funcionar las baterías de Avilés, siempre según la planificación prevista.¹²⁴

Siguiendo con la cronología referente al planeamiento, julio de 2001 fue la fecha en que se publica el *Avance del Plan General de Avilés 2002*, obra de Eduardo Leira. El Avance tomó como nombre definitivo *Revisión del Plan General de Ordenación* y se aprobó por acuerdo de Pleno de fecha 9 de junio de 2006¹²⁵. El equipo redactor contaba con Arquitectos como Luis Calvo e Ingenieros de Caminos como Javier Bustinduy. La delimitación de la “Nueva Centralidad” es la novedad más importante, aunque aún sin figura de desarrollo sobre la que ubicar el centro cultural. En el citado Avance se preveía el desmantelamiento de las baterías de coque en 2017, y es, hasta la fecha, el último documento de ordenación general del municipio.

De forma sintética, la Nueva Centralidad –el proyecto con mayor impacto en la ciudad– no se incluye en el PGO debido a su complejidad, y se remite a su desarrollo mediante un *Plan Especial de la Nueva Centralidad* de Avilés, que está todavía en desarrollo. Esta figura de planeamiento, incluye los ámbitos de desarrollo (AD) que quedaban por ejecutar del anterior Plan Estratégico, concretamente la parte de uso terciario del AD-3 y el AD-4.

Se definen ahora tres ámbitos diferenciados: la estación de ferrocarril APR.C-1 (62.200 m²), los terrenos de la antigua Ensidesa no ocupados por el PEPA APR.C-2

¹²³ La plantilla propia de ArcelorMittal en toda España en el año 2017 es de 8.605 empleados. En cuanto a la plantilla subcontratada, se situó en 2.380 (ArcelorMittal España 2017, 13)

¹²⁴ Gijón, Amaya P. 3 de enero de 2019. Arcelor comunica al Estado que cerrará las baterías de Avilés en diciembre. *La Nueva España*

¹²⁵ Aprobación definitiva de la revisión del Plan General de Ordenación Urbana. (BOPA nº 163, de 15 de julio de 2006)

(200.370 m²) y el barrio de Divina Pastora APR.C-3 (309.478 m²), que suman una superficie de más de 57 hectáreas y en cuyo desarrollo participa el Ministerio de Fomento, la SEPI, la Autoridad Portuaria, el Principado de Asturias o el Ayuntamiento de Avilés. Este plan deberá ser receptor de las soluciones que alcancen el Ministerio de Fomento y el Principado de Asturias, para la integración de la barrera ferroviaria y los nuevos accesos al Puerto por la Ronda Norte, fundamentalmente en la medida que suponga la eliminación de la barrera existente entre la ciudad histórica y lo que se ha dado en llamar Nueva Centralidad.

Además del PGOU y del Plan Especial de la Nueva Centralidad de Avilés, se suma al nuevo planeamiento de la ciudad, como pieza fundamental, el Plan especial de mejora y reforma interior del casco histórico de Avilés, iniciado en 2010 y que da continuidad a las distintas iniciativas de protección y rehabilitación emprendidas a lo largo de las últimas décadas. En el momento actual se pretende reforzar las sinergias entre el centro histórico y el proyecto de la Isla de la Innovación, así como sentar las bases para una futura solicitud de declaración del casco histórico como Patrimonio de la Humanidad. (Sánchez Moral et al. 2012, 342).

Figura 3.22. *Recreación de la recuperación de la muralla, una de las propuestas del Plan Especial de mejora y reforma interior del casco histórico de 2018*

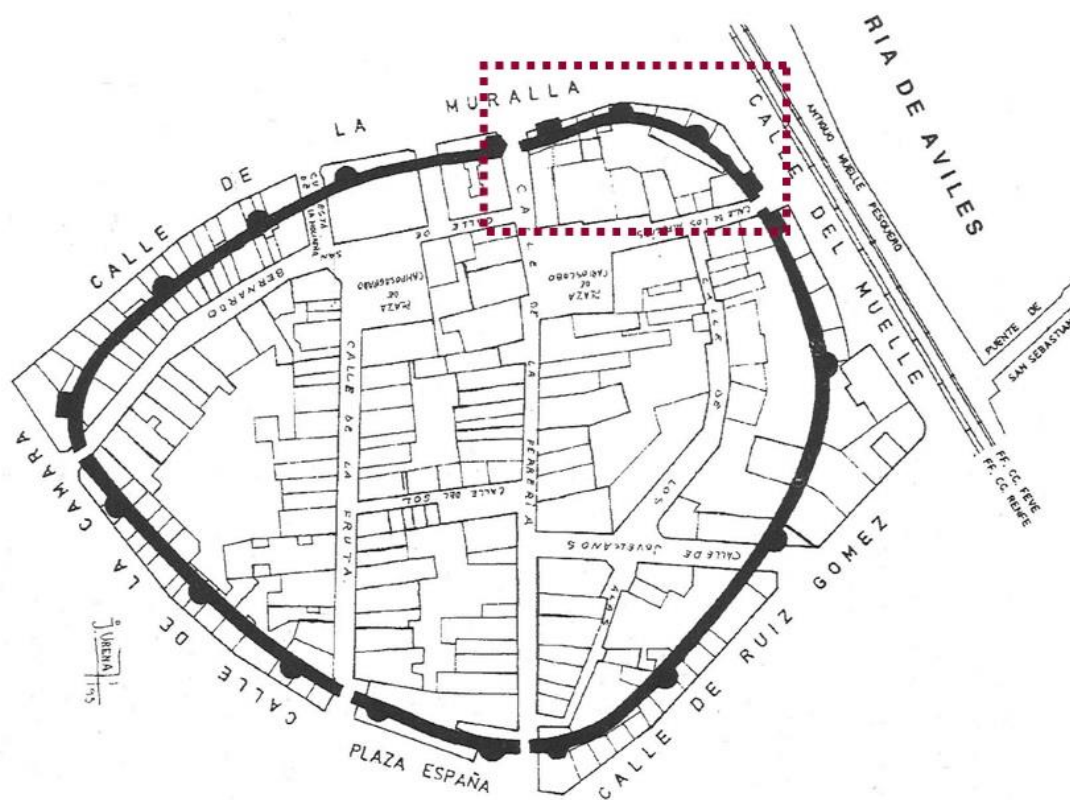


Fuente: Archivo privado de Juan Enrique de Balbín Behrmann (2018).
Donado para la realización de la tesis

En marzo de 2018, y después de una larga gestación, se presentaba el texto refundido del citado plan especial. Este plan de mejora es un instrumento de desarrollo del Plan General de Ordenación de 2006 en el ámbito del centro de la

ciudad, para mejorar sus condiciones. La actuación más esperada es la recuperación de un tramo de la muralla medieval en el entorno de la Calle del Muelle y de la iglesia de San Antonio de Padua, con una apertura para el tránsito peatonal alrededor de su ábside. La mayor dificultad de la actuación es que requiere que terrenos privados pasen a ser de titularidad pública, con las pertinentes compensaciones a los propietarios.

Figura 3.23. Ubicación de la muralla recuperada, sobre el plano publicado en Ureña y Hevia (1995), con rotación del norte para corregir orientación



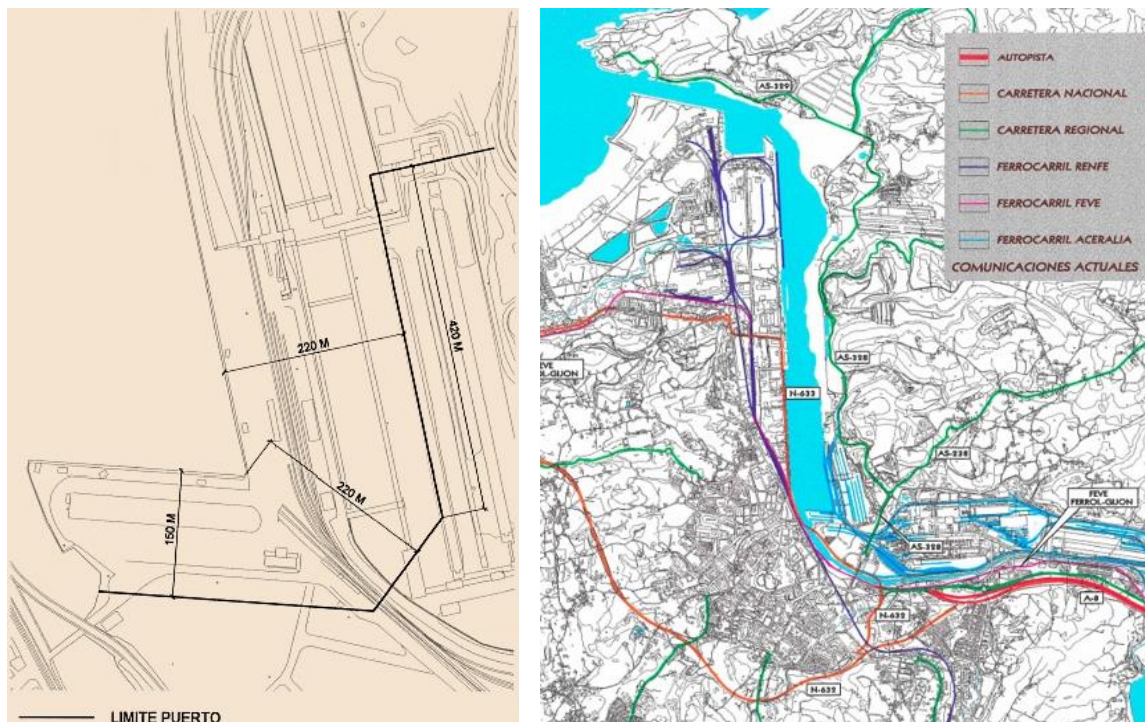
Fuente: Ureña y Hevia (1995)

Sin embargo, para definir la estrategia de cambio, transformación y especificación funcional del futuro, las expectativas están puestas en la eliminación de la barrera viaria y la definición de la nueva centralidad de la ciudad, enunciada en 2001, que todavía está sin desarrollar, con excepciones puntuales en lo concerniente al polígono PEPA y el propio Centro Niemeyer.

3.3.2. Génesis del equipamiento

El equipamiento cultural de la ría tuvo una génesis singular, tanto como el lugar elegido para su implantación. A principios de siglo, el *Plan Estratégico Parque Empresarial Principado de Asturias. FASE II*, preveía que la Autoridad Portuaria de Avilés ampliase la zona de servicio en la Dársena de San Agustín para actuar como muelle comercial del PEPA, así que este no parecía el lugar elegido para un equipamiento cultural, sino más bien una continuación del puerto para un uso netamente industrial.

Figura 3.24. Ampliación de la zona de servicio en la Dársena de San Agustín, donde hoy se implanta el Centro Niemeyer / Plano de comunicaciones y barreras viarias.



Fuente: Plan Estratégico PEPA. FASE II (2000)

Las previsiones de las empresas que ocuparían el PEPA, según el estudio que se incluía en el *Plan Estratégico*, eran mayoritariamente PYMES con menos de cincuenta empleados. Esta zona era accesible desde el exterior de la ciudad y a su vez compatible

con los usos cercanos, teniendo en el muelle un gran reclamo para el conjunto empresarial.

Figura 3.25. *Degradación del entorno de la ría, con las infraestructuras actuando de barreras*



Fuente: Leira (2001, 25)

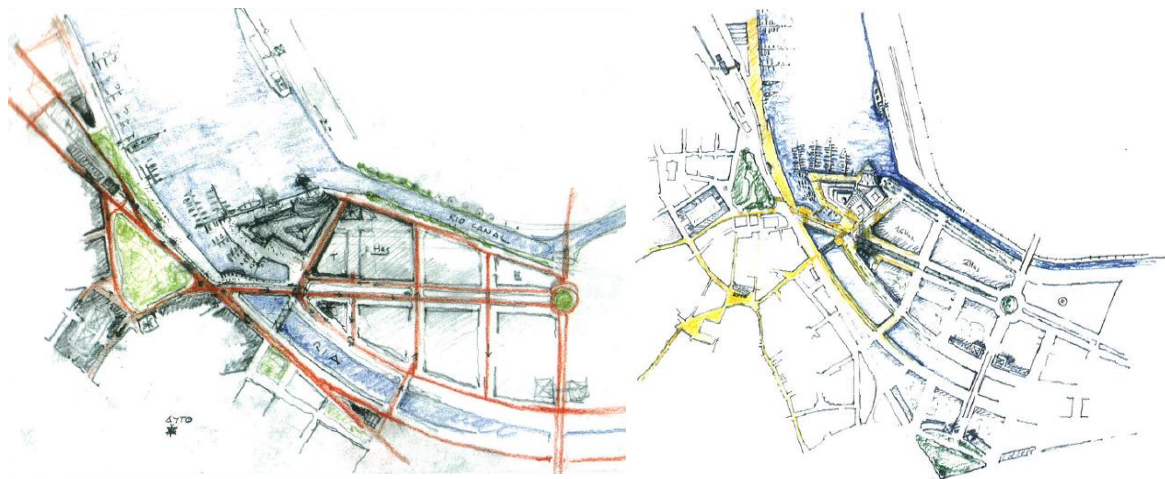
En el *Plan Estratégico* se describía la situación de los terrenos sobre los que se pretendía actuar, aduciendo que en dicho lugar se concentraban varios problemas de diseño que se deberían solucionar, consecuencia de las infraestructuras de transporte –el trazado viario y la posición del ferrocarril– que configuraban una fuerte barrera a la

expansión de Avilés. Se hacía asimismo mención a la degradación medioambiental que sufría la ciudad por la contaminación, planteando como idea primordial de futuro el acercar la ciudad hasta el estuario para aprovechar la oportunidad que brindaba para la expansión del centro, aún con los condicionantes descritos (Ayuntamiento de Avilés, 2000)¹²⁶.

No fue hasta el *Avance del Plan General de Avilés 2002* cuando se sentaron las bases de este acercamiento a la ría, mediante un gran centro cultural que sería emblema de la ciudad y la región. Aunque en ese momento no existía una conciencia plena de cómo se materializaría ni cuál sería el equipamiento concreto que ocuparía el lugar, se describía:

En la aproximación estratégica, y en mayor medida cuando se trata de (re)posicionar [sic] Avilés en la metrópoli asturiana, surge la búsqueda de cuál puede ser el motor de transformación, el elemento o elementos emblemáticos, un edificio o conjunto de edificios que puedan llegar a convertirse en el emblema reconocido (y conocido) tanto en la ciudad como fuera de ella, en el ámbito más amplio posible. (Leira 2001, 12-13)

Figura 3.26. Boceto de los ejes principales / Boceto de las comunicaciones peatonales



Fuente: Leira (2001, 21-23)

¹²⁶ Si bien es cierto que estas barreras siguen lastrando hasta el momento actual el citado desarrollo, las mejoras que se han incluido con el paso de los años sobre el plan trazado son notables, entre otras: la limpieza de la ría, la creación de un puerto deportivo, el paseo en la ribera, y la construcción de las dos pasarelas.

En su posicionamiento introductorio, el *Avance* se definía a sí mismo como un plan estructural, de ejes principales, de actuaciones encaminadas a la mejora sustancial del municipio, que se centraba en una estrategia de conjunto. La unión entre el casco viejo y los terrenos que ocupaba Ensidesa se hacía mediante una comunicación diagonal que enlazaba con la Plaza del Muelle. Los dibujos a mano tenían una calidez y un matiz de cohesión de conjunto del que adolecían las imágenes generadas por ordenador.

El *Avance* fue el primer texto donde se hacía referencia a un elemento de características singulares, esbozando un gran equipamiento que se asemejaba a un graderío al aire libre. Aunque el clima y los vientos atlánticos desaconsejaban la actuación, sentó las bases de las propuestas que estaban por llegar, y sobre todo, puso en la agenda política supramunicipal de gobierno regional y nacional a la ciudad. La referencia a la Ópera de Sídney era evidente, tanto por la situación central en cabecera como por la imagen de conjunto, salvando las distancias.

Figura 3.27. *Imágenes generadas por ordenador de la nueva ciudad dentro de la ciudad*



Fuente: Leira (2001, 22-24)

En la ordenación territorial de conjunto propuesta, los ejes se disponían con un doble objetivo: fortalecer la imagen urbana de Avilés por una parte, y potenciar la continuidad de ambos márgenes mediante puentes que cosen el área nueva y la ciudad antigua, por otra. Según el texto, se trataba de una nueva ciudad dentro de la ciudad (Leira 2001). La distribución de los bloques de viviendas, de marcada simetría, y la extensión de terreno ocupada, hacían inviable la propuesta, que hoy en día se puede considerar naif¹²⁷.

La validación de este Plan General siguió su trámite hasta 2006, año en el que fue aprobado; entretanto, saltó la noticia en los rotativos nacionales de que Niemeyer realizaría su primera obra en España¹²⁸, aunque su ubicación no estaba clara. El equipamiento del arquitecto brasileño se consolida como una realidad con las declaraciones del propio Niemeyer, afirmando que donaría el proyecto al Gobierno de Asturias con motivo de su participación en el 25 aniversario de los Premios Príncipe de Asturias (hoy Princesa de Asturias)¹²⁹. En el artículo de 2005 se desgranaba que en el museo también se ubicaría el centro cinematográfico que había anunciado Woody Allen para la ciudad de Oviedo, así como la sede permanente de la institución. Además, aparece la figura de Natalio Grueso, comisario general de los Premios Príncipe de Asturias, un referente en la institución y gran impulsor del acuerdo por deseo del Presidente del Principado de Asturias, Vicente Álvarez Areces.

El primer documento que oficializa la donación es el *Decreto 20/2006, de 2 de marzo, disponiendo la aceptación gratuita de anteproyecto y maqueta para la construcción de un gran centro cultural en el Principado de Asturias*, publicado en el BOPA de 6 de marzo de 2006, casi nueve meses después de su irrupción en los medios. En esta etapa inicial, el equipamiento cultural iba a albergar el Museo de los Príncipes de Asturias, y por ello Oviedo, como capital de Asturias y sede de los premios, se alzaba como único emplazamiento posible. En otro sentido y adelantándose a este documento oficial, el 25 de enero de 2006 se había publicado en primicia en el

¹²⁷ RAE: [Arte o artista] que se expresa con ingenuidad deliberada, imitando la sensibilidad infantil

¹²⁸ Cuartas, Javier. 6 de junio de 2005. Niemeyer diseñará el Museo de los Premios Príncipe de Asturias. *El País*

¹²⁹ Oscar Niemeyer obtuvo el premio Príncipe de Asturias de las Artes en la edición de 1989.

periódico La Nueva España, de la mano del periodista Vicente Montes, que Avilés sería la elegida para albergar el museo, con un titular que rezaba: *El Principado quiere construir en Avilés el museo de los premios «Príncipe de Asturias»*.

En estos primeros meses se sucedieron las polémicas localistas, en una vorágine de noticias que llenaban las páginas de los principales medios escritos. Así, las formas de Niemeyer, que algunos habían calificado como platillos volantes¹³⁰, lo eran más que nunca: se trataba de un edificio sin una ubicación física concreta, por el que competían varios municipios de Asturias. El mismo 25 de enero, Gozón ya ofrecía parcela para su ubicación¹³¹; al día siguiente, Oviedo reclamaba para sí misma el equipamiento, y el Principado de Asturias pedía a las dos ciudades con más población de la comunidad autónoma, Gijón y Oviedo, que no disputaran el equipamiento a Avilés¹³².

Figura 3.28. Primeras noticias de la construcción del centro, páginas interiores

El Principado quiere construir en Avilés el museo de los premios «Príncipe de Asturias»

Gozón ofrece una parcela de 35.000 metros en la península de Aramar

El Ejecutivo autonómico está dispuesto a costear el proyecto, que es obra del arquitecto brasileño Niemeyer y supone 24 millones de euros

Fuente: La Nueva España. 25 de enero de 2006

Figura 3.29. Primera imagen de portada



Una instalación de la Fundación Príncipe de trascendencia internacional

Principado y Ayuntamiento piden que las disputas locales no frenen el Museo de los Premios en Avilés

Fuente: La Nueva España. 26 de enero de 2006

¹³⁰ «[...] su inquietante Museo de Arte en Niterói no deja de recordar a aquellos torpes platillos volantes que Wright diseñó cuando también rondaba los noventa años.» (Sainz Avia 1998, 76)

¹³¹ Gozón ofrece una parcela de 35.000 metros en la península de Aramar. 25 de enero de 2006. *La Nueva España*.

¹³² Principado y Ayuntamiento piden que las disputas locales no frenen el Museo de los Premios en Avilés. 26 de enero de 2006. *La Nueva España*.

En Avilés, la necesidad de un revulsivo que ilusionara a la población y que sirviera de estímulo e impulso económico, cultural y urbanístico era manifiesta¹³³, y todo ello debió pesar en la decisión final, que tomó personalmente Vicente Álvarez Areces, por entonces presidente del Principado de Asturias¹³⁴. Con el paso de los meses, el contenido museístico ligado a los premios desaparecía de la propuesta y se barajaban diferentes alternativas de uso para el centro.

El arquitecto se involucró, desde su estudio de Brasil, asegurando que Avilés era un marco idóneo para ubicar el centro. El Centro sería, en palabras del propio Niemeyer: «Una gran plaza abierta a todos los hombres y mujeres del mundo, un gran escenario de teatro sobre la ría y la ciudad vieja. Un lugar para la educación, la cultura y la paz» (Rúa 2013, 11).

Por ser una infraestructura supramunicipal, se inscribiría en suelo urbano aún sin estar contemplada en la Revisión del Plan General de 2006, y su proyecto básico, con un presupuesto de ejecución material de 21.877.716,60 €, fue rubricado en julio de 2007 por Oscar Niemeyer y sus arquitectos colaboradores: su nieta Ana Niemeyer, Jair Valera –que fue colaborador de Niemeyer durante más de 30 años– y, como su enlace en España, Javier Blanco García-Castañón. El nombre del equipamiento en este tiempo todavía era *Centro Cultural Oscar Niemeyer Avilés*, siendo el promotor la Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias. En el proyecto básico, primer documento de autoría, se contemplaba un Auditorio para 1.012 personas, un Museo para exposiciones de Arte, un edificio de Administración con salas de convenciones, cine y cafetería, y una Torre Restaurante-Mirador elevada 13 metros sobre el nivel de la plaza. Un programa que, sin apenas variación, fue el que se ejecutó y se puede visitar en su emplazamiento físico de Avilés.

En fecha 29 de diciembre de 2006 se constituye la Fundación Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer-Principado de Asturias, formada en su inicio por el Principado de Asturias, el Ayuntamiento de Avilés y la Autoridad Portuaria. Con el

¹³³ Solo con Ensidesa, se destruyeron del orden de 15.000 puestos de trabajo directos; la pérdida de empleo indirecto e inducido llegó hasta casi 100.000 empleos (Menéndez Marino 2013)

¹³⁴ Según los dos periodistas entrevistados para la tesis (Ver anexo entrevistas)

tiempo, se adhieren al proyecto patronos internacionales de primer nivel, que van sumando esfuerzos para la labor de promoción del Centro. Los primeros asesores fueron Woody Allen, Vinton Cerf y Stephen Hawking; todos ellos se incorporaron en febrero de 2007.

Antes de la inauguración del centro, cineastas como Wim Wenders, Sam Mendes o Alejandro Amenábar, atletas como El Guerrouj, cantantes como María Pagés, sopranos como Barbara Hendricks y actores como Brad Pitt habían callejeado por Avilés. El impacto en el público era muy alto: aparecían informes, como el realizado por la empresa especializada en análisis de medios Acceso –según noticia del periódico *El Comercio*¹³⁵– donde se afirmaba que el Centro Niemeyer era la institución cultural española con mayor presencia y proyección en los medios de comunicación nacionales e internacionales desde agosto de 2010 hasta la misma fecha de 2011. Asimismo, el mismo informe de Acceso estimaba la repercusión del centro en los medios en ese mismo período en 83,8 millones de euros y contabilizaba la aparición de más de 4.000 noticias en un año, solo en la prensa española.

¹³⁵ De Luis, Yolanda. 11 de octubre de 2011. La institución cultural española con más presencia en medios nacionales e internacionales. *El Comercio*.

3.4. Construcción del equipamiento y propuestas de regeneración

3.4.1. Construcción y desarrollo del equipamiento cultural

En 2008 comienza la construcción del complejo en su sede física, con la codirección en su ejecución de los arquitectos Roberto Alonso Martínez y Javier Blanco García-Castañón. Como responsable del diseño acústico, Higini Arau Puchades, Dr. en Ciencias Físicas. La construcción del Centro Niemeyer se adjudica a la empresa de capital público SEDES, S.A., en febrero de ese mismo año y la primera piedra se pone el doce de abril. En esta fecha, la obra tenía un presupuesto de 27.804.787,42€ que financiaron el Principado de Asturias y SEPI Desarrollo Empresarial.

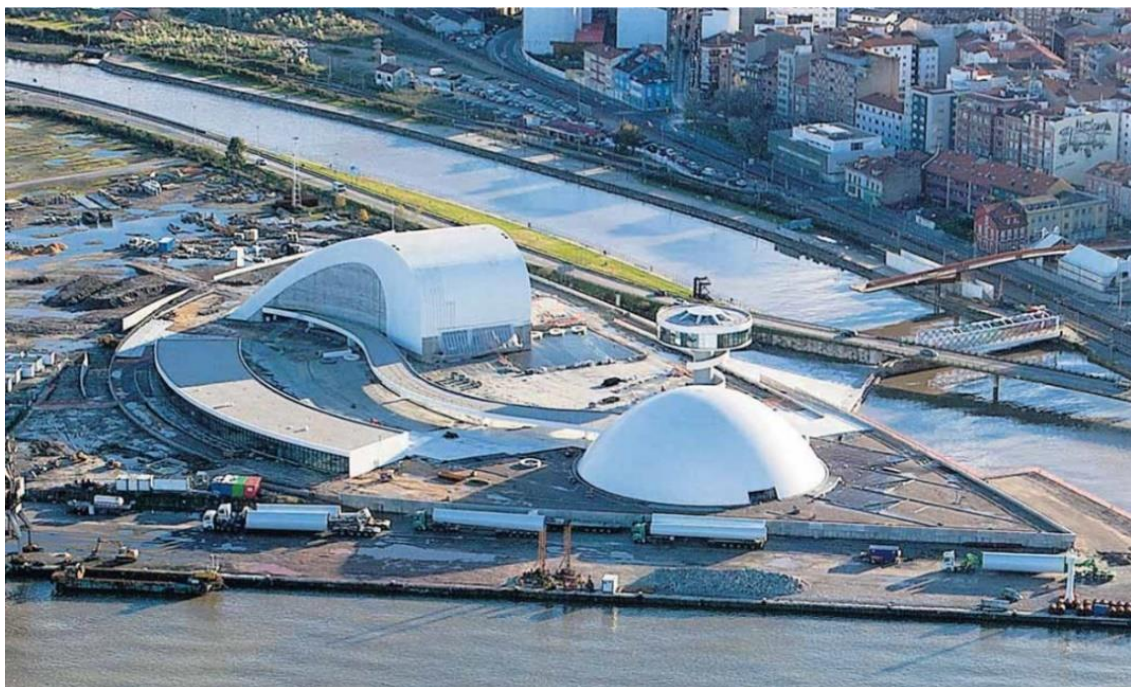
Figura 3.30. Niemeyer con una maqueta del complejo de Avilés, donde aún no aparecía el edificio multiusos



Fuente: El Mundo. 6 de diciembre de 2012

El Ayuntamiento, por su parte, fue el encargado de financiar una pasarela peatonal que cruzaba las vías ferroviarias, que intentaba sortear los obstáculos que separaban Avilés del Centro Niemeyer. Esta pasarela no cruza directamente al Niemeyer, sino que se inicia en la plaza de Santiago López, comunicando con el margen occidental de la ría –sobrepasando la barrera ferroviaria– momento a partir del cual hay que recorrer todavía un puente. La pasarela, llamada comúnmente «la Grapa» por su característica forma, se completaba con otro acceso de menor envergadura frente al Parque del Muelle, construido por la Autoridad Portuaria, que sigue teniendo el obstáculo de las vías para llegar al parque. El acceso rodado discurre por los terrenos de la antigua Ensidesa, justo en la entrada a la ciudad desde el último tramo de la carretera de Gijón-Avilés, AS-19, de tal manera que el Niemeyer tampoco tiene un fácil acceso con vehículos a motor.

Figura 3.31. Imagen aérea de la construcción del Centro Niemeyer en 2010



Fuente: Especial El Comercio-La Voz de Avilés. 14 de diciembre de 2010.

Aún sin terminar y con obras en la cúpula, en diciembre de 2010 se realiza el primer acto oficial, la presentación del programa de la ONU de educación y cultura, un acto de relevancia internacional, que hacía presagiar una larga vida al equipamiento y era un orgullo para la ciudad de Avilés. El viernes 25 de marzo de 2011, en el fin de

semana inaugural, Woody Allen reunió a más de 10.000 espectadores a los que no persuadió la lluvia.

El proyecto de Avilés, de igual manera que en Bilbao, perseguía un cambio de mentalidad en la población, que se había logrado con el equipamiento en ciernes: La gente abarrotaba los actos que se programaban y las instalaciones para conocerlas, los periódicos irradiaban optimismo y frescura, se publicaban libros, y los medios de comunicación estaban volcados con el equipamiento: «La remembranza del Guggenheim bilbaíno resulta, en tal caso, pertinente. No solo por los propósitos estratégicos inherentes a la operación, sino por algunas concomitancias evidentes [...]» (Iribar y Mangado 2010, 28).

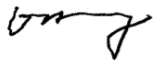
Figura 3.32. Imagen aérea en 2019, con la obra ya finalizada



Fuente: Magazine El Vigía. 19 de febrero de 2019

También Oscar Niemeyer parecía implicado en el nuevo modelo de ciudad que les esperaba: el conjunto parecía perfecto, hasta el punto que envió una carta con un mensaje que fue leído por su nieto en el fin de semana inaugural.

Figura 3.33. Mensaje de Oscar Niemeyer que fue leído por su nieto en la inauguración oficial del Centro Niemeyer el 26 de marzo de 2011, con su traducción

Rio de Janeiro, 23 de março de 2011	Río de Janeiro, 23 de marzo de 2011
<p>É com a maior satisfação que desejo agradece-lhes a conclusão da obra por mim projetada para Avilés e por vocês realizada com o maior carinho.</p> <p>Dos que têm visitado o Centro Cultural são unânimes os elogios, o que muito me alegra, por se tratar de meu primeiro trabalho concebido para a Espanha – uma nação amiga, que admiro em particular por seu extraordinário legado artístico e literário.</p> <p>Assim sendo, mesmo a uma certa distância, eu quero partilhar com todos vocês – enfim, com toda a gente de Avilés – a emoção deste momento único em minha trajetória de arquiteto.</p> <p>Uma alegria certamente partilhada por meu neto Carlos Oscar, que representa a mim, ao nosso escritório aqui no Rio, e comunga comigo próprio o entusiasmo por este Centro Cultural que, confiamos, irá permitir um belo diálogo entre diferentes modos de comunicação artística e uma interlocução entre diversas culturas, fundamental nestes tempos de indigência ética e política.</p> <p>Muito obrigado,</p>  <p>Oscar Niemeyer</p>	<p>Con la mayor satisfacción deseo agradecerles la finalización de la obra que he proyectado para Avilés y para vosotros, realizada con el mayor cariño.</p> <p>De los que han visitado el Centro Cultural son unánimes los elogios, lo que me alegra mucho, por tratarse de mi primer trabajo concebido para España, una nación amiga, que admiro en particular por su extraordinario legado artístico y literario.</p> <p>Así, aunque sea a una cierta distancia, quiero compartir con todos vosotros –en fin, con toda la gente de Avilés– la emoción de este momento único en mi trayectoria de arquitecto.</p> <p>Una alegría ciertamente compartida con mi nieto Carlos Oscar, que me representa a mí, a mi estudio en Río, y que comparte conmigo el entusiasmo por este Centro Cultural que, confiamos, permitirá un bello diálogo entre diferentes modos de comunicación artística y una interlocución entre diversas culturas, fundamental en estos tiempos de indigencia ética y política.</p> <p>Muchas gracias,</p> <p>Oscar Niemeyer.</p>

Fuente: Centro Niemeyer

Los ciudadanos se sentían merecedores de los cambios que estaban por venir, habida cuenta de los difíciles años del cierre de Ensidesa y la alta contaminación soportada. Los diarios llenaban las portadas con nuevas noticias del Centro Niemeyer, y esto retroalimentaba a una opinión pública volcada en el nuevo equipamiento.

Cuando el equipamiento de la ría no llegaba al año de edad, el 15 de diciembre de 2011, a la postre día del 104 y último cumpleaños que celebraría Niemeyer, las discrepancias políticas se ponían de manifiesto firmemente: el Gobierno del Principado, que había cambiado de signo político y ahora estaba en manos de Francisco Álvarez Cascos, retiró la cesión del equipamiento a la Fundación Niemeyer¹³⁶. Durante estos meses, el desencuentro entre Principado y Ayuntamiento

¹³⁶ Resolución de 19 de diciembre de 2011, de la Consejería de Cultura y Deporte, por la que se encomienda a la empresa pública “Gestión de Infraestructuras Culturales Turísticas y Deportivas del Principado de Asturias, S.A.” (RECREA) la gestión del Centro Cultural Internacional de Avilés (BOPA núm. 292, 20 de diciembre de 2011).

llevó a una batalla política y judicial. Todo ello se había producido por una serie de movimientos políticos en el patronato, con la actuación de su gestor cultural, Natalio Grueso, en entredicho¹³⁷.

En este tiempo se produjeron concentraciones multitudinarias en favor del equipamiento de la ría, por parte de asociaciones vecinales, deportistas y políticos, entre otros. Todos los días, los periódicos se hacían eco de la situación del centro, de los intentos de negociación y de la mediación de varios actores, que se fueron al traste, uno tras otro, hasta desembocar en el cierre del equipamiento. Este fue el momento de mayor incertidumbre en su corta historia, incluyendo un cambio de nombre que duró un breve lapso de tiempo¹³⁸.

Figura 3.34. Imagen de un operario retirando el cartel del Centro Niemeyer en plena noche



Fuente: Portada de La Voz de Avilés. 15 de diciembre de 2011.

En su punto tercero, se detalla la finalización del convenio: «El día 15 de diciembre de 2011 finalizó la vigencia del Convenio suscrito entre la Administración del Principado de Asturias y la Fundación Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer Principado de Asturias, [...] la administración del Principado de Asturias, a través de la Consejería de Cultura y Deporte, pasa asumir la gestión del equipamiento cultural, estimándose que [...] la gestión del mismo debe ser asumida por la empresa pública “Gestión de Infraestructuras Culturales, Turísticas y Deportivas del Principado de Asturias, S.A.” en los términos señalados en la parte dispositiva de esta resolución.»

¹³⁷ Natalio Grueso fue encausado debido a irregularidades en la gestión, y después de un largo periplo judicial, que duró hasta 2020, la sentencia fue condenatoria.

¹³⁸ Palacio, Ainhoa. 16 de diciembre de 2011. El Niemeyer se llamará 'Centro Cultural Internacional Avilés'. *El Comercio*.

Un adelanto electoral dio esperanzas de resolución al problema, aunque en términos de imagen y promoción, el equipamiento ya estaba en sus horas más bajas. La Fundación tenía deudas millonarias, y la situación era insostenible.

Fue entonces cuando la Fundación Niemeyer contrató a un responsable de gestión, Francisco Fernández Viesca, que se encargó de la organización del equipamiento cultural y de su contabilidad desde 2013 hasta 2014. En este tiempo se acercó a Avilés la fotógrafa norteamericana Annie Leibovitz, que llenó el aforo de la cúpula –500 personas–. La premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades en 2013, comentaba, al respecto del pasado industrial de Avilés, su semejanza con Detroit, interesándose por el pasado de la ciudad y sus repercusiones, llegando a afirmar: «Quisiera contar la historia de Avilés»¹³⁹.

En 2014 se convoca finalmente un concurso internacional para la dirección del equipamiento, ganado por Carlos Cuadros, que dirige el centro hasta la fecha. Como gestor cultural, tiene una amplia trayectoria americana y ha sido presidente de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Cuadros, con un equipo reducido de cinco personas, comenzó por intentar ser coherente con el contexto de crisis que le tocó vivir en sus inicios; esto, combinado con las políticas del Principado respecto del centro, lo habían relegado a un segundo plano dentro de la escena cultural asturiana. La inversión anual dista mucho de la que consiguen la Laboral Ciudad Cultural en Gijón o de la inmensa actividad que se realiza en Oviedo, más allá de los Premios Princesa de Asturias.

Durante estos años la programación ha sido de corte similar a la de otros equipamientos de ámbito regional, compartiendo cartelera en muchas ocasiones con el Teatro Palacio Valdés. Cuando la situación se estabilizó, las exposiciones de gran calado o las representaciones únicas volvieron al centro, pero en momentos puntuales y excepcionales. Queda atrás, como el propio Cuadros afirma en su entrevista, el apellido “Internacional” del Centro, si bien es cierto que tiene una programación de corte culto y profesional que lo sustenta.

¹³⁹ Leibovitz: Quisiera contar la historia de Avilés. 25 de octubre de 2013. *La Nueva España*.

Todos estos cambios se pueden apreciar en los datos estadísticos extraídos del *Observatorio de la Cultura de la Fundación Contemporánea*¹⁴⁰. Según consta en el análisis de resultados del primer semestre de 2011, de entre 175 iniciativas artísticas españolas en los años de crisis, el Centro Niemeyer era, entre las de ámbito público, la cuarta más repetida por los panelistas, a la altura del Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles, y solo por detrás del Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear de Cáceres (1), Matadero (2) y la Laboral en Gijón (3). En diciembre de ese mismo año, la última pregunta, abierta y sin aportar ningún nombre, del barómetro permanente, referida a las instituciones y acontecimientos culturales más importantes del año 2011, el Centro Niemeyer lograba cinco menciones.

Figura 3.35. *Ranking Asturias 2017 del Observatorio de la Cultura*

<u>Puesto</u>	<u>Variación</u>		<u>2017</u>	<u>2016</u>
1	+4	Centro Niemeyer	88%	50%
2	+1	Museo de Bellas Artes de Asturias	58%	63%
3	-2	Laboral Centro de Arte y Creación Industrial	54%	88%
3	+5	Festival Internacional de Cine de Gijón	54%	38%
5	-3	Ópera de Oviedo	50%	81%
5	+2	Laboral Ciudad de la Cultura	50%	44%
7	-3	Premios Princesa de Asturias	46%	56%
7	-2	Teatro Palacio Valdés	46%	50%
9	=	Teatro Jovellanos	33%	31%
10	=	FETEN. Feria Europea de Artes Escénicas para Niños y Niñas	25%	19%
10	-	Teatro Campoamor	25%	-

Fuente: Fundación Contemporánea (2017)

Desde este momento, el Centro Niemeyer desaparece de los informes cinco años y no es hasta 2016 cuando vuelve a aparecer; cronológicamente, coincide con el tiempo de más beligerancia política, con acusaciones cruzadas respecto a la gestión del centro y una gran incertidumbre respecto a su futuro.

En 2016 y coincidiendo con el cambio de formato del informe Observatorio de la Cultura, que ahora realizaba la encuesta por regiones, el Niemeyer se sitúa como la

¹⁴⁰ La Fábrica fue creada en Madrid en 1995 para desarrollar desde la iniciativa privada proyectos culturales, aunque cuenta con subvenciones de entidades como el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, o el Ayuntamiento de Madrid, y es la promotora de Fundación Contemporánea, una iniciativa que nace en 2008.

quinta institución de Asturias, posición que se eleva a la primera en el informe de 2017, por delante del Museo de Bellas Artes de Asturias o la Laboral Centro de Arte y Creación Industrial, entre otros muchos. Carlos Cuadros es en estos momentos su director y programador cultural, y la calidad en la programación del Centro –aunque no sea de manera tan notoria como en la etapa inicial– tiene un camino ascendente, como se puede apreciar en los datos extraídos de las encuestas a los panelistas.

3.4.2. Propuestas de regeneración urbana

El diseño del plan director *Isla de la Innovación* que incluye la zona residencial situada a continuación del Centro Niemeyer –un lugar que había sido acotado en el Plan General de Avilés de 2006– fue encargado en diciembre de 2006 por el Principado de Asturias a Fundación Metrópoli y Foster & Partners. Este *masterplan* se terminó en enero de 2008 y se sometió a exposición pública en marzo del mismo año. Se trataba de un avance o documento de prioridades; como tal, se enfrentó a problemas de diversa índole, siendo el más importante la indefinición de la propuesta estatal de infraestructura básica de ferrocarril y accesos al puerto (N-633), ambos en fase de estudio informativo, y cuya ordenación podría quedar plasmada en otro instrumento de planeamiento que se está redactando simultáneamente, la Revisión Parcial del Plan General. En el *masterplan* se proyecta una densidad residencial muy elevada –cuatro mil nuevas viviendas– necesarias para que la operación pueda sufragarse con el propio aprovechamiento del suelo.

La actuación urbana estaba diseñada para repetir el éxito de Bilbao, según sus propios autores¹⁴¹. En Bilbao también el estado español y la Fundación Metrópoli estuvieron implicados, propiciando los cambios urbanos acaecidos en la ciudad. Los dos proyectos estrella que abanderaron la regeneración fueron el Metro de Norman Foster y el Guggenheim de Frank Gehry, acompañados de una batería de medidas que lograron modernizar la ría y, por ende, la ciudad. Si Bilbao era un modelo a seguir, Avilés adoptaría un enfoque similar, con el establecimiento de una agencia de carácter público y un posterior proceso de creación de una empresa operativa fuerte, de manera paralela a la creada en la ciudad vasca, para reinvertir el beneficio empresarial en las infraestructuras necesarias para la recuperación tanto económica como física. Aunque el Proyecto Bilbao Ría 2000 es un primer referente para el proceso de transformación de la ciudad, existen otras muchas que han servido de inspiración a la

¹⁴¹ Se edita un libro con el mismo nombre para dar a conocer el proyecto: Fundación Metrópoli. 2008. *La Isla de La Innovación*. Madrid: Gobierno del Principado de Asturias.

Fundación Metr poli, como las llamadas «ciudades del agua»: Ámsterdam, Estocolmo, Nantes o Brujas (Sánchez Moral et al. 2012, 341)

La viabilidad financiera se obtendría a partir de la donación por parte del estado de los terrenos objeto de regeneración para vender a los promotores, siguiendo un *masterplan* prefijado y con la obligación de reinversión de los beneficios en incrementar el desarrollo, incluyendo el reembolso de los préstamos estatales. La experiencia de la *Isla de la Innovación* fue seleccionada para el Concurso Internacional de Buenas Prácticas para Mejorar las Condiciones de Vida de Dubái.

Avilés difundió, durante los primeros años de la década de 2010, los nuevos proyectos y los avances en las estrategias que se han adoptado en la ciudad, con una triple intención: conseguir el apoyo de la población local, atraer a nuevos socios nacionales e internacionales y establecer redes de interés mutuo. En julio de 2010 se dieron a conocer los ganadores del concurso para la redacción del Plan Especial Isla de la Innovación, que ganaron Taller de Ideas, Arup y Tecnia en Unión Temporal de Empresas (UTE) con el estudio de arquitectura de Norman Foster y el despacho Garrigues como principales colaboradores. El Plan Especial Isla de la Innovación se financiaría a través de la Sociedad Isla de la Innovación, abarcando un total de 572.000 metros cuadrados de superficie de titularidad estatal a través de Infoinvest.

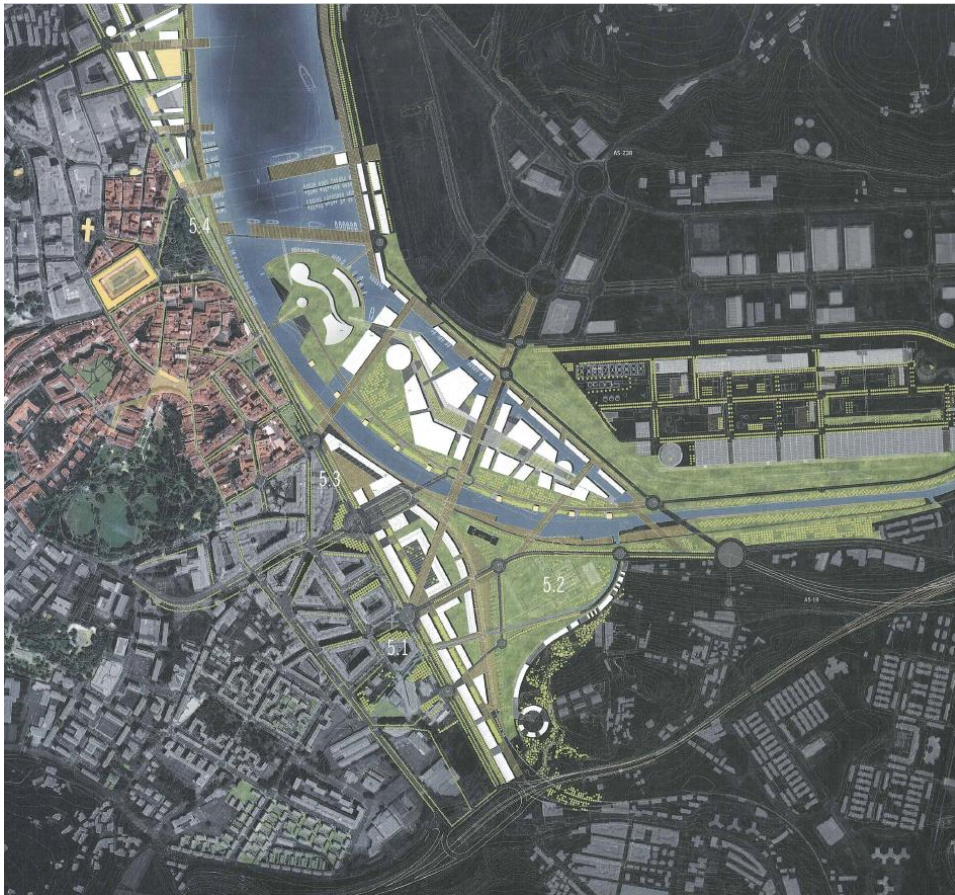
La precaria situación económica ralentizó la tramitación del Plan Especial Isla de la Innovación, encallado en su reelaboración para adaptarse a los condicionantes actuales, entre otros, una mayor dosis de realismo con una propuesta que se pudiese llevar a cabo, al menos físicamente, alejándose del urbanismo de maqueta del primer *masterplan* presentado. En 2017 ya se preveía que el plan no tendría un proyecto definitivo hasta que el Ministerio de Fomento definiera la solución a la barrera viaria, y esta solución todavía está en ciernes, por lo que parece que la propuesta definitiva pudiera prolongarse *in aeternum*. Esto lastrar  las ansias de Avilés por convertirse en una urbe adecuada para la implantación de un polo industrial de innovación a nivel nacional, una propuesta que necesita de desarrollos urbanos acordes a su alcance para que resulte atractiva.

Figura 3.36. Situación actual de la zona con el Centro Niemeyer



Fuente: Elaboración propia sobre archivo CAD del PGOU de 2006

Figura 3.37. Masterplan de la Isla de la Innovación en 2008



Fuente: Fundación Metrópli (2008, 83)

Por otra parte, el patrimonio industrial obsoleto está en el punto de mira para una posible puesta en valor: El registro de *docomomo*¹⁴² *ibérico*, cataloga hasta diez infraestructuras dentro de la factoría siderúrgica, lo que da lugar a una vasta clasificación de arquitectura moderna, debido a su alto valor estético y compositivo. En su mayoría son edificaciones de la primera década de implantación de la factoría: los talleres de fundición, de laminación, de caldería y mantenimiento, el taller mecánico, el depósito de locomotoras, la depuradora, el parque de bomberos y su torre exenta, la central de telecomunicaciones, la acería Martin-Siemens o la desaparecida central térmica forman parte de la misma. Dentro de Llaranes, el registro de *docomomo* clasifica determinados equipamientos como la bolera, el economato, la escuela de niños y la de niñas o las marquesinas de autobús.

Existen, además, otros ejemplos anteriores a la siderurgia, que podrían sostener un conjunto histórico de primer orden, todavía por recuperar, como tres naves perpendiculares a la ría, datadas en 1910: «el rico patrimonio industrial, como los almacenes Balsera, son símbolo de una época próspera para la sociedad avilesina» (De la Madrid 1999, 179).

Behrmann, redactor de la Revisión y Adaptación del Plan General Municipal de 1986, es un férreo defensor de poner en valor varios elementos del patrimonio local, como la antigua muralla medieval, que será objeto de recuperación en su parte noreste, dando frente a la ría y el Parque del Muelle, siendo un testimonio único y fundamental de la historia de la ciudad.

Avilés ha pasado en pocos años de no contar con ningún equipamiento museístico a contar con el Museo de Historia Urbana de Avilés, que abrió sus puertas en 2013, desarrollando a su vez su patrimonio con diversas estrategias de regeneración del centro histórico. En el futuro quiere centrar su proceso de regeneración en la cultura y la investigación, como medio para aumentar la población y los ingresos.

¹⁴² Acrónimo silábico de *DO*cumentation and *CO*nsevation of *bu*ildings, *si*tes and *ne*ighbourhoods of the *MO*dern *MO*vement.

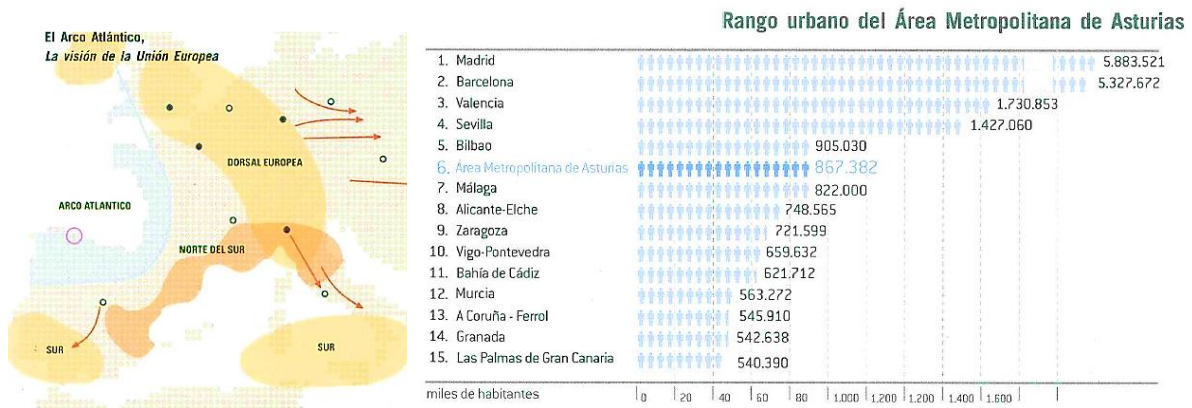
Los otrora contaminados terrenos de la ría se preparan para ser el acomodo de la economía del futuro, más diversificada y centrada en el conocimiento, con una llamada a nuevas empresas de I+D+I que podrían asentar en la región. Como ejemplo de esta diversificación, desde 2014 el Centro de I+D de AcerlorMittal opera en el PEPA, en un edificio que era propiedad de la Fundación Metal Asturias (FMA). Contabilizando solo este centro, a finales de 2018 se llegó a la cifra de 282 trabajadores, de los cuales 191 son investigadores y el resto técnicos. Son numerosos los proyectos que se han puesto en marcha desde su apertura, proyectos de relevancia internacional cofinanciados por el Plan de Ciencia, Tecnología e Innovación del Gobierno del Principado de Asturias, el Fondo para el Desarrollo de las Regiones de la Unión Europea y la Fundación para el Fomento en Asturias de la Investigación Científica Aplicada y la Tecnología, como «Investigación para el desarrollo de productos y equipos de diagnóstico automático utilizando tecnologías avanzadas de Big Data o Análisis del comportamiento de sistemas robóticos en ambientes extremos a altas temperaturas». Otras empresas como DXC Technology, corporación líder en soluciones TIC (Tecnologías de la Información y la Comunicación) se han asentado en Avilés. La compañía, nacida en 2017 de la fusión entre CSC y la rama de servicios corporativos de HP, cotiza en la bolsa de Nueva York y es uno de los principales valores de futuro de Avilés, con 900 empleos directos según datos de ese mismo año. Este conglomerado empresarial desembarcó en Asturias en 2003. Por aquel entonces, Computer Science Corporation (CSC) se hizo cargo de la centralización de servicios informáticos de la también multinacional Du Pont, con solo 23 trabajadores, lo que da una idea de su crecimiento. En esta reorganización de futuro, el Centro de Empresas “La Curtidora” ha tenido una presencia central. Inaugurado en 1995 en la ubicación de la antigua fábrica de curtidos Maribona, ha servido de sede y prestado servicio a cientos de empresas de la región, siendo también sede provisional de algunas de ellas, como la californiana CSC antes de la mudanza e inauguración de su actual ubicación.

En la economía de la integración y el conocimiento actuales, las ciudades, las regiones y los territorios son los verdaderos competidores en la economía mundial –en mayor medida que los países– y una de las búsquedas de la integración europea es la

diferenciación de funcionalidades específicas para cada región urbana. La Dorsal Europea, por ejemplo, aunque representa el 20% de la superficie de Europa, tiene un 40% de la población y genera el 50% del PIB. (Fundación Metròpoli 2008)

El área metropolitana asturiana es parte del Arco Atlántico, y plantea una oportunidad con un futuro aún por definir dentro del espacio del sur de Europa. Esta área metropolitana se compondría de 20 municipios y tendría cerca de novecientos mil habitantes, convirtiéndose en nodo de centralidad de primer orden: sería la sexta área metropolitana de España y la segunda de todo el Arco Atlántico.

Figura 3.38. Esquema de regiones europeas y rango urbano del área metropolitana de Asturias

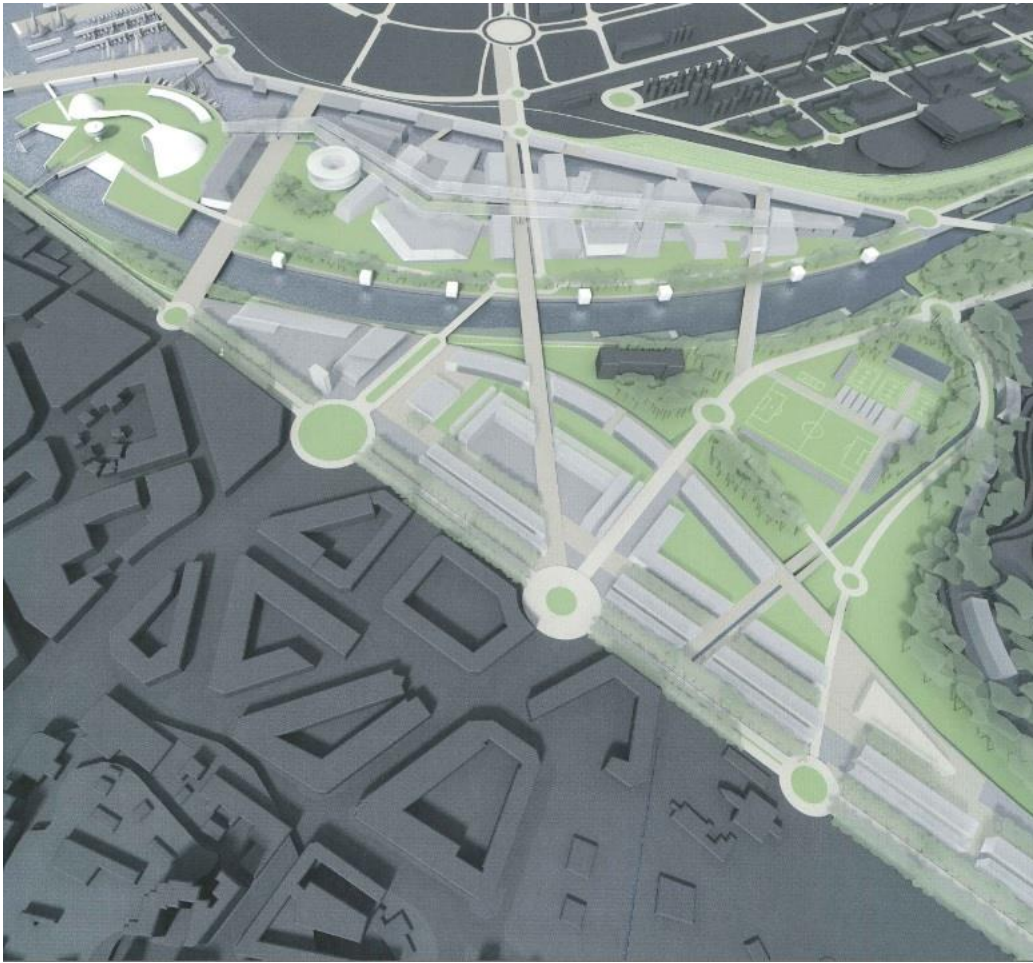


Fuente: Fundación Metròpoli (2008, 19-25)

En este contexto de progresiva globalización se producen cambios radicales que convierten a las ciudades en polos dinamizadores de la economía de amplias regiones, inmersas, a su vez, en un circuito altamente competitivo.

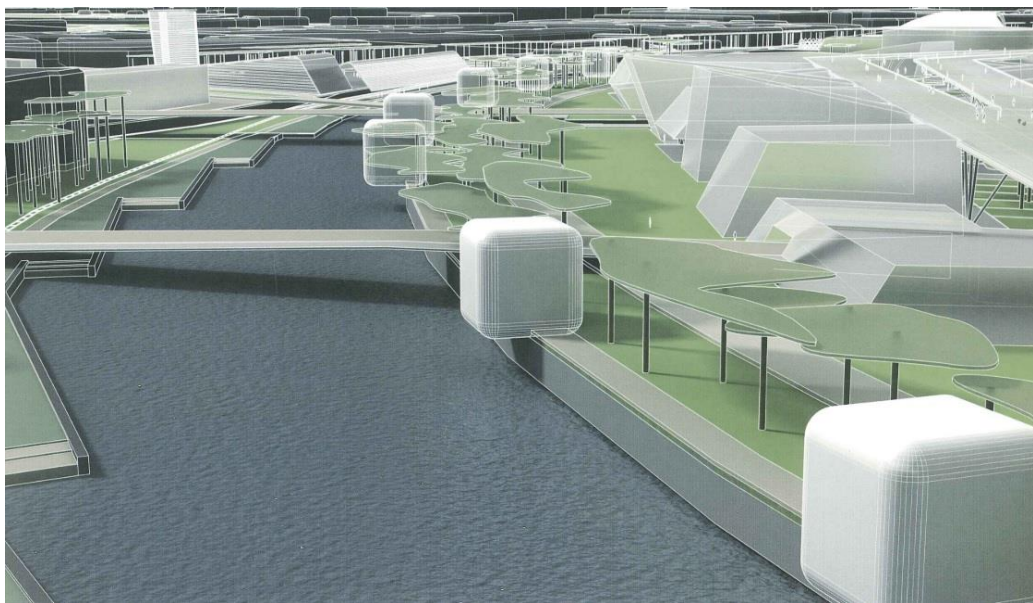
En las últimas décadas, por poner unos ejemplos, hemos asistido a una transformación innovadora de ciudades como Lyon, Nantes, Hamburgo y Oslo. Éstas y otras ciudades tienen en común el elemento acuático, ya sean ríos, áreas de costa o portuarias, que benefician estas actuaciones puesto que mejoran la permeabilidad de la propuesta y la entrada tanto de mercancías como de viajeros a través de sus áreas portuarias.

Figura 3.39. Imagen Aérea de la Isla de la Innovación



Fuente: Fundación Metr poli (2008, 89)

Figura 3.40. Imagen de los cubos de la innovación en la r a



Fuente: Fundación Metr poli (2008, 119)

Según los autores del *masterplan* Isla de la Innovación, la actuación se apoya en trece intervenciones, basadas en tres ejes de actuación: Accesos y sistema viario, puerto y equipamientos. El edificio principal, en torno al cual pivotaría todo el resto de la actuación, sería el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer (CCION). En cuanto al sistema circulatorio y viario, se propone un nuevo acceso desde la A-8 con una avenida o bulevar que se construiría sobre el actual trazado de las vías de Renfe en Divina Pastora. El tren, a su vez, contaría con una nueva estación, rompiendo por fin la barrera urbana de Avilés, en el entorno del antiguo matadero. El ferrocarril se vería integrado a lo largo de la calle de El Muelle. En cuanto al puerto, se planean tres intervenciones: Una Terminal de Cruceros, el Paseo del Puerto, y la nueva Marina. En cuanto a las dotaciones de la parcela, se configura el Parque de los Equipamientos, un espacio dedicado al deporte y el ocio, con zonas de paseo situadas al sur del actual Centro Tecnológico de ArcelorMittal. Al Niemeyer se sumarían otros espacios emblemáticos, como un palacio de congresos y convenciones llamado Palacio de América, o el Parque Galería, un espacio longitudinal con diversas funciones.

La isla de la Innovación ha dado a Avilés un lugar en los planos nacional e internacional, con la presentación de libros, maquetas y vídeos para dar a conocer el futuro proyecto, herramientas para lograr notoriedad a su marca de ciudad en la competición de ciudades secundarias en la era de la globalización. Junto con el centro cultural internacional diseñado por Oscar Niemeyer, parten de un esfuerzo coral para conseguir nuevas contribuciones importantes que faciliten la reconversión de Avilés de una ciudad industrial contaminante a una moderna urbe del siglo XXI, apoyado también en las otras dos patas del plano que conforma el triángulo asturiano, sus hermanas Gijón y Oviedo. Esta transición económica desde el ámbito de la industria pesada a otras industrias y servicios diversos de alto valor añadido, recuerda al caso de Essen. Si bien no hay dos situaciones idénticas, la ciudad alemana contaba con una planta de coque –Zollverein– ubicada en el suburbio de Stoppenberg, que fue construida entre 1958 y 1961. La planta fue en la década de 1970 una de las plantas más modernas de Europa, y llegó a emplear a mil personas. Debido a las crisis sucesivas de demanda de los años 80 y 90, en 1993 la planta terminó cerrando. Desde

2001 está inscrita en la lista de Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO, siendo además sede de los prestigiosos Premios de Diseño Red-Dot y allí es donde se ubica el museo de los premios. En definitiva, es un ejemplo de regeneración urbana de primer orden debido a su aprovechamiento y puesta en valor de los recursos. El impulso de entidades y premios de primer nivel internacional realizan, en el caso alemán, una labor de asentamiento de marca notorio.

En Avilés parecía que iba a ocurrir algo similar cuando se planteó el Museo de los premios Príncipe de Asturias ubicado en el Centro Niemeyer, pero la presión de Oviedo fue determinante para que esto no ocurriera. El alcalde de esta ciudad llegó a iniciar personalmente una campaña contra el proyecto, con un bando en el que pedía firmas de los ciudadanos, e Isabel Pérez Espinosa, concejal de la capital asturiana, llegó a afirmar en entrevista a El País: «No era lógico que se le arrebatara a la ciudad que durante 25 años ha acogido y corrido con los costes de los premios la sede de los mismos»¹⁴³.

En el plano internacional, existen otras ciudades que sirven de ejemplo a Avilés, para continuar en la lucha por conseguir un espacio innovador y con una ejecución completa: En Alemania, el proceso seguido en la fábrica siderúrgica de Völklingen, que echó el cierre en 1986 después de más de un siglo en funcionamiento y ha realizado una reconversión en centro de cultura y ocio, siendo reconocida como Patrimonio de la Humanidad en 1994; en Hamburgo, la renovación de la *HafenCity* con la Ópera de Herzog y de Meuron como emblema; en Oslo, The Fjord City; en Francia, el caso de Lyon, donde se ha diseñado el Grand Lyon Confluence, y en Nantes, Euronantes soporta, como se pretende en Avilés, funciones terciarias sofisticadas (investigación, innovación y nuevas tecnologías).

Pese a los esfuerzos de la ciudad por no perder empleo y convertirse en foco de inversiones, en octubre de 2018 la multinacional del aluminio Alcoa anuncia su cierre de dos de sus factorías en España, medida que afectaría a cerca de 700 trabajadores entre las fábricas de A Coruña y Avilés, los dos centros de la compañía que registraban

¹⁴³ Ruíz-Mantilla, Jesús. 30 de marzo de 2006. Avilés revive con un regalo de Oscar Niemeyer. *El País*.

pérdidas, provocando manifestaciones en las dos ciudades. Este es un paso adelante en la deslocalización que las multinacionales dedicadas a la industria están realizando, aunque corresponde también otra lectura, en positivo, como un ejemplo de que el cambio de rumbo avilesino está basado en certidumbres: la apuesta por la economía basada en servicios, empresas de alto valor añadido y tecnológicas es un acierto y a su vez, una necesidad para la población. Se trata de la única vía posible para mantener un empleo de calidad, con la única puerta del área metropolitana asturiana centrada en Avilés como territorio de oportunidad, un modelo sobre el que apostar para modernizarse, potenciarse y expandirse.

3.5. Estética del equipamiento cultural

3.5.1. Introducción al conjunto

El Centro Niemeyer de Avilés adquiere el lenguaje de los últimos equipamientos del arquitecto, en un esquema repetido en la época tardía de creación en que se enmarca. La obra, inaugurada en 2011, se sitúa a caballo entre el Centro Cultural Oscar Niemeyer (CCON) de Goiânia, de 2006, con el que comparte nombre, y los últimos edificios del complejo Caminho Niemeyer de Niterói, como el Centro Petrobras de Cine, considerada su primera obra de inauguración póstuma.

El equipamiento de Oscar Niemeyer en la ría de Avilés propone cuatro volúmenes básicos dispuestos en los vértices de un romboide imaginario, inscritos en el interior de una gran forma curva con lados prolongados en recta, una forma que define la plaza y se encuentra con la ría en dos extremos.

El auditorio y la cúpula se encuentran unidos por una marquesina en posición central que cruza la plaza. Esta plaza está elevada con un basamento que hace las veces de planta de instalaciones y aparcamiento, al cual se accede por la parte orientada a este, la parte trasera, donde también existe un aparcamiento en superficie que salva el desnivel hasta la plaza con dos rampas.

En el repertorio formal se manifiestan trazos de arquitecturas anteriores, así como el uso del color para los paramentos y recubrimientos interiores. Como característica general, la construcción se compone de volúmenes blancos con toques de color, que se posan en una topografía artificial de hormigón, como en otros icónicos ejemplos de su arquitectura: Memorial de América Latina en São Paulo, CCON de Goiânia o Caminho Niemeyer de Niterói. En los cerramientos exteriores predomina el amarillo y en los recubrimientos y butacas, el rojo. Estos colores entroncan con la tradición propia del arquitecto de utilizar en la construcción la paleta de Mondrian

eliminando el azul¹⁴⁴; este último suele estar representado en los espejos de agua, que para el caso del centro cultural avilesino sería la ría. Niemeyer había buscado el agua como elemento en buena parte de sus proyectos, ya sea de manera natural o artificial. En sus proyectos europeos, como la Editorial Mondadori de Milán (1968-1975) o en la Sede de La Cartiere Burgo (1978-1981) en Turín, el espejo de agua cumple «la función práctica de refrigerante y la estética de reflejar la masa blanca y ligera del edificio» (Botey 2008, 80). Otros proyectos en Brasil lo incorporarán con la misma cualidad, como el Museu Oscar Niemeyer en Curitiba (2002) o el Caminho Niemeyer.

A la apreciación del elemento acuoso hay que añadir que en los lugares donde el agua es un planteamiento natural, como el que nos ocupa, Niemeyer goza de realzar sus formas, estableciendo una edificación a modo de faro para enfatizar este elemento acuoso, solución que también estudiará para la Praça do Povo de Niterói pero que será desechada por los recortes presupuestarios.

¹⁴⁴ El color azul ha sido utilizado levemente en cerámicas que acompañan en sus obras iniciales, como en Pampulha o en los murales del Ministerio de Educación y Salud.

3.5.2. Las edificaciones

La plaza dura enraíza esta obra con el Memorial de América Latina, en un abstracto del contexto que utilizará en sus últimos proyectos. En Avilés, la solución se tiñe de novedad, ya que se trata de la única obra del arquitecto en la península ibérica, al contrario de lo que ocurre en Brasil, donde será una constante.

Figura 3.41. Plaza del Centro Niemeyer de Avilés y Memorial de América Latina

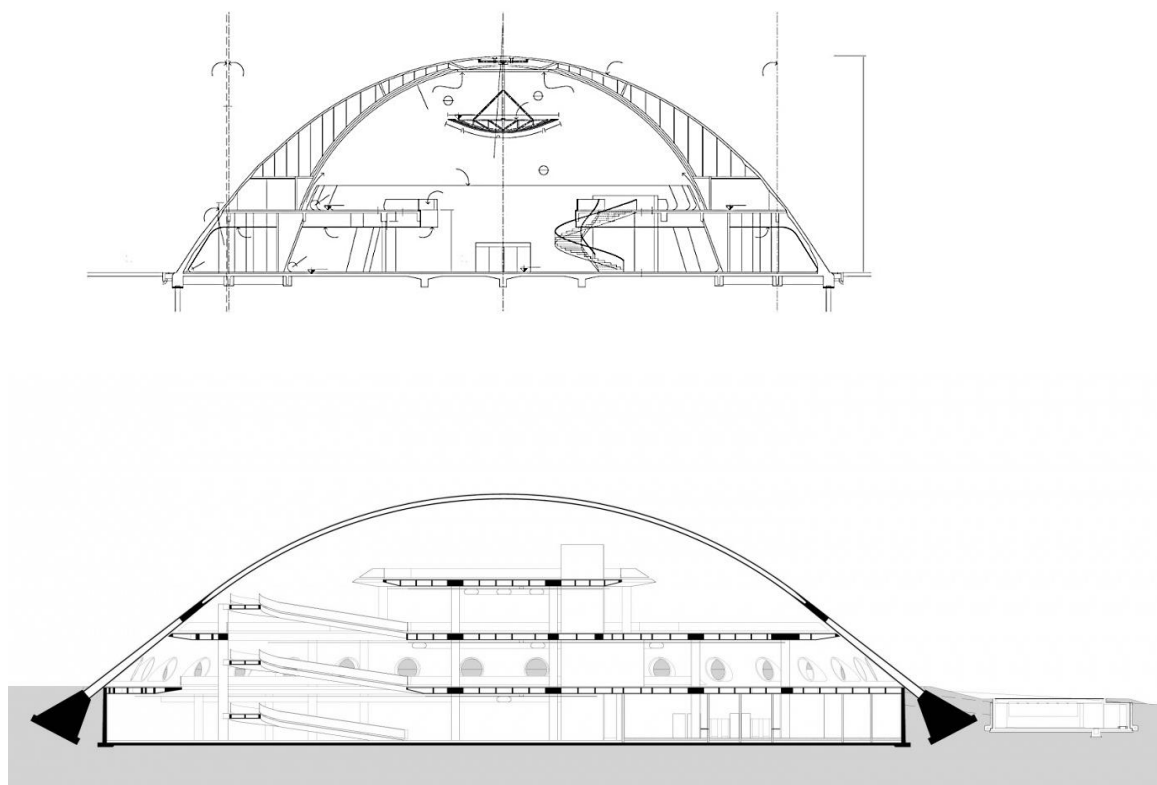


Fuente: Archivo del autor (2015)

La aportación del centro cultural en Avilés, después de las vicisitudes que había atravesado la ciudad con la contaminación ambiental producida por Ensidesa, parece una oportunidad para un nuevo comienzo, planteando la dicotomía nuevo-viejo, blanco-negro, en este margen de la ría. El conjunto es visible desde el paseo recuperado de la ría de Avilés, después de inversiones muy costosas para su saneamiento, mostrando el margen que anteriormente ocupaba Ensidesa como un nuevo atractivo para la región.

La solución de la cúpula se ha utilizado numerosas veces en el repertorio construido de otros centros culturales del mismo autor, ya sea en la Praça do Povo en el Caminho Niemeyer de Niterói, o en el Pabellón Lucas Nogueira Garcez de Ibirapuera¹⁴⁵.

Figura 3.42. Sección de la Cúpula de Avilés y sección de la Oca en Ibirapuera



Fuente: Arquitectura Viva, n.132 (2010) / MMBB+Paulo Mendes da Rocha

¹⁴⁵ Denominado en sus inicios Pabellón de Exposiciones y comúnmente llamado la Oca

Esta repetición plantea la consabida reflexión acerca del formalismo en su arquitectura; se comprueba, sin embargo, que el juego de proporciones visuales y las soluciones que se adoptan en cada edificación son sustancialmente distintos. Mientras la Oca es un gran contenedor expositivo, con una dimensión mayor y una sección que utiliza el subsuelo como en las obras más elaboradas de Niemeyer, la Cúpula de Avilés parece replicar el modelo a menor escala, siendo un ejemplo digno de la arquitectura del maestro brasileño, con soluciones novedosas como la doble membrana exterior, utilizándose para pequeñas exposiciones y conciertos de aforo limitado, puesto que su forma admite diferentes usos.

En cuanto al tipo de construcción, es remarcable que las cúpulas que Niemeyer proyectó no muestran el mismo esplendor en sus distintas ubicaciones, siendo la manera de construir determinante en la percepción de la obra. En Avilés está ejecutada con una tecnología llamada *balloon frame*, que –mediante la doble membrana y su ejecución con proyección de hormigón proyectado sobre una cáscara– permite una terminación de hormigón perfecta, blanca y radiante, tanto en el interior como en el exterior. Mientras tanto, los ejemplos brasileños, con una concepción más simple, se muestran cuarteados, siendo su acabado facetado en escala cercana, por haber sido realizados con encofrado tradicional.

Figura 3.43. Plaza Popular del Caminho Niemeyer de Niterói y La Oca en Ibirapuera

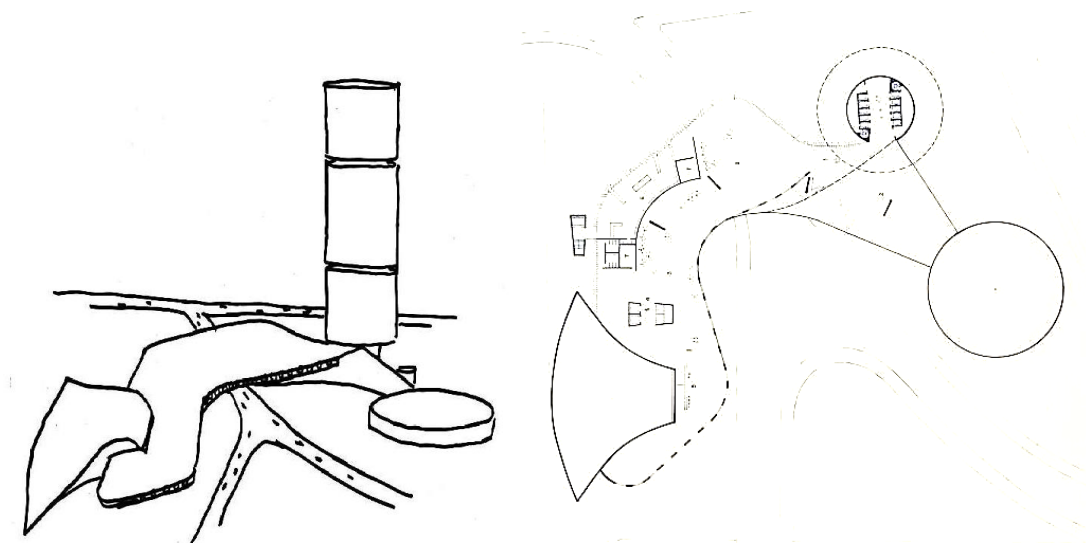


Fuente: Archivo del autor (2015) / Archdaily. Manuel Sá

En cuanto al auditorio del centro cultural asturiano, este tiene una relación de proximidad existencial con el auditorio de Ibirapuera (2005), como veremos a continuación, recordando a las estrategias de composición en él utilizadas. Formalmente, es un proyecto autorreferenciado, en concreto parte del auditorio

planteado para la Compañía Energética de São Paulo (CESP), en su primera versión de proyecto que data de 1979, una obra cuya bibliografía es más bien escasa. Analizados los dos proyectos, puede establecerse como un hermano menor de aquel, concurriendo la circunstancia de que se vuelve a utilizar la marquesina como elemento compositivo.

Figura 3.44. Compañía Energética de São Paulo (1979)



Fuente: Fundación Oscar Niemeyer

La proximidad con el auditorio de Ibirapuera se manifiesta en las proporciones, similares en ambos casos, y en algunas de sus soluciones, como la apertura trasera del escenario, no así en sus formas básicas. Mientras el auditorio de Avilés tiende a la curva tanto en sección como en planta, el auditorio de Ibirapuera está formado en el exterior por segmentos y rectas, con la fachada lateral triangular. Comparten eso sí, la paleta de color elegida, muy del gusto de Niemeyer. La entrada a estos recintos también se produce de maneras distintas: por la cara opuesta al escenario en el Auditorio de Ibirapuera, con una marcada marquesina en rojo que inunda el espacio de hall, y por el lateral, de manera más discreta, en el caso de Avilés.

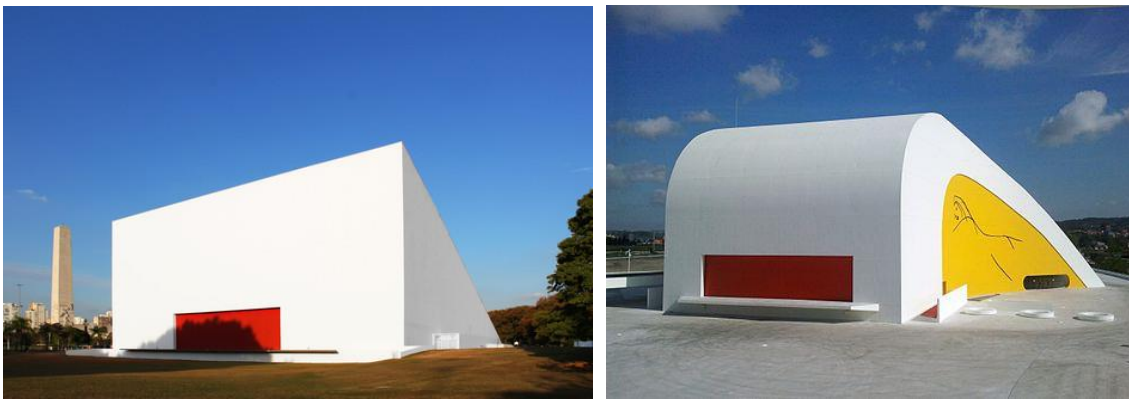
La distribución en planta tiene tratamientos diametralmente opuestos, lo que enraíza con la consabida habilidad del arquitecto para plantear soluciones sencillas a problemas complejos derivados de la apariencia externa. En ambas propuestas la

imaginación de Niemeyer vislumbra una platea sin palcos, como solución del arquitecto para no privilegiar a nadie en la visualización de los eventos.

Se replica asimismo con acierto el escenario reversible, una característica de los auditorios de Niemeyer que también había utilizado en Niterói, con una apertura marcada en sus puertas rojas, utilizada en eventos multitudinarios, como solución para las ocasiones en que la afluencia prevista de público sea masiva, en cierta forma también permitido por los enormes espacios libres que existen en los alrededores.

Viendo estos dos ejemplos comparados se corrobora que, aunque el repertorio arquitectónico pueda parecer cercano en ambos ejemplos, las soluciones formales y las distribuciones no son copias, sino que el parentesco emana de su lenguaje, para posteriormente plantear la solución racional del programa propuesto.

Figura 3.45. Exterior del Auditorio Ibirapuera y Auditorio Centro Niemeyer



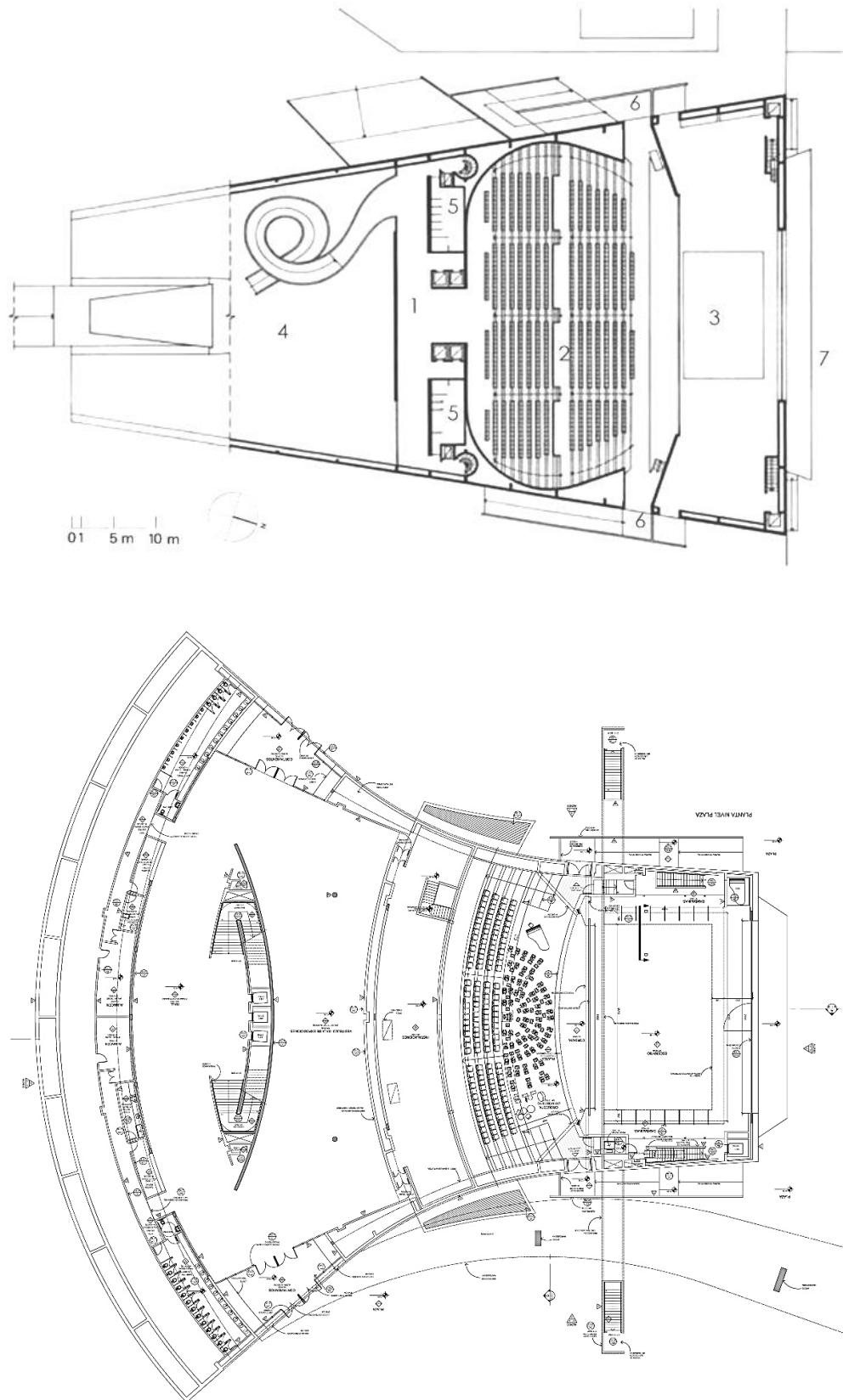
Fuente: Plataforma Arquitectura / Wikimedia Commons

Figura 3.46. Interior del Auditorio Ibirapuera y Auditorio Centro Niemeyer



Fuente: Uso Arquitectura / La Nueva España

Figura 3.47. Planta del Auditorio Ibirapuera y Auditorio Centro Niemeyer



Fuente: Archdaily / Arquitectura Viva, n.132 (2010)

La marquesina del centro cultural de Avilés, otro de los elementos de la composición, sirve de elemento de unificación del conjunto de la misma manera que se había utilizado en la pionera Casa do Baile de Pampulha, o en el mismo Parque de Ibirapuera, en este último caso en una escala mucho mayor. Esta marquesina se muestra simplificada respecto de la que hace gala el conjunto paulistano –por tratarse de un programa de menor extensión– sirviendo de unión entre el auditorio y la cúpula.

El trazo de la marquesina es acompañado por la onda que realiza el edificio multiusos, que se coloca, con criterio, en la parte trasera, formando un frente de vidrio donde se encuentran, entre otros usos, una pequeña filmoteca, una ludoteca y biblioteca, la cafetería y la administración. Este volumen de servicios es el elemento más anodino.

Figura 3.48. Edificio multiusos y de servicios



Fuente: Centro Niemeyer. Camilo Alonso.

La torre-mirador se presenta como el faro de este gran equipamiento, con una solución formal inédita: un gran volumen cilíndrico suspendido en un soporte al que se

adhiera el acceso helicoidal mediante escalera. Su concepción es similar a la torre no ejecutada de la Praça do Povo de Niterói.

En otro orden de cosas, el trabajo de subsuelo, característico de las mejores obras de Niemeyer, donde ubica gran parte del programa y de las instalaciones de sus obras, se ve aquí reducido a un plinto de servicios. Mientras en las obras francesas, como la Oficina de empleo de Bobigny y en *Le Volcan*, se utilizará para crear recorridos en rampa que posibiliten la *promenade architecturale*, así como para aumentar la sensación de espacio en los teatros que estos programas albergan, en sus últimas obras, como esta de Avilés, el subsuelo es utilizado como parking y para albergar las instalaciones, de manera que todo el programa se utiliza en superficie, limitando el paseo arquitectónico en aras de una simplificación de las visuales desde y hacia los objetos planteados.

Figura 3.49. Torre Mirador



Fuente: Centro Niemeyer. Manuel Carranza.

Para finalizar, aunque no cabe duda de que el Centro Niemeyer bebe de las fuentes de su repertorio anterior, no es menos cierto que se puede afirmar que todos

los conjuntos de Niemeyer logran parecerse, aunque no se repiten las soluciones técnicas o de programa: la iteración es propia de su formalidad, que consigue crear familiaridad. Esta cierta mímesis más allá de ser establecida como una crítica, puede ser entendida también como un halago, puesto que cuando un maestro puede realizar una obra tan relevante de manera autorreferencial, es porque tiene muchas obras a las que puede acudir para lograr la inspiración.

Dicho de otra manera: antes de seguir nuevas y diferentes tendencias a lo largo de los años, el arquitecto prefiere indagar en su propio repertorio formal. Aunque es patente que el arquitecto carecía del ímpetu inicial, se debe recordar que la trayectoria de Oscar Niemeyer alcanzaba más de diez lustros cuando realizó la obra que aquí se presenta.

3.6. Trabajo de campo

3.6.1. Investigación cuantitativa

En el análisis cuantitativo, se intentará medir el impacto de determinados indicadores en la población de Avilés:

- Eventos y cifras de participación en congresos, convenciones y jornadas, a partir de datos de la Cámara de Comercio de Avilés.
- Turismo, con datos del Ayuntamiento.
- Empleo y ocupación, con datos cruzados del INE y la metodología de la publicación económica Expansión.

Figura 3.50. *Participantes en Congresos, Convenciones y Jornadas, con tasa de crecimiento interanual*

AÑO/PARTICIPANTES	CONGRESOS	CONVENCIONES	JORNADAS	TOTAL EVENTOS	% CRECIMIENTO
2012	620	1072	8469	10161	
2013	823	3039	14201	18063	78,00%
2014	3974	6683	7633	19437	7,50%
2015	5803	7346	8720	21642	11,40%
2016	6056	7739	9145	22940	6,00%

Fuente: Elaboración propia con datos de la Cámara de Comercio de Avilés

La asistencia de público a congresos, convenciones y jornadas es un indicador de la Cámara de Comercio que se ha facilitado para la redacción de la tesis. En la serie de cinco años que se facilitaron, desde 2012 a 2016, el total de eventos relacionados con esta actividad se había duplicado, siendo el dato de congresos el más optimista, pasando de 620 en 2012 a 6.056 en 2016, es decir, casi multiplicando por diez los asistentes.

En cuanto a los asistentes internacionales, en 2015 fueron 178, y solo un año después, 409 personas, lo que supone un incremento del 128%. La organización de Congresos es una de las bazas de Avilés en la apuesta por el turismo y el sector

tecnológico, aunque es bastante reciente: Para la construcción de la marca *Oficina de Congresos de Avilés* participan activamente el Ayuntamiento de Avilés, el Club de Empresas y la Cámara de Comercio. La organización de estos actos, según los últimos datos recogidos en 2016, se realiza un 40% con capital público y un 60% privado.

Asociado a la organización de eventos de gran magnitud, los cruceros son la carta de presentación frente al público transnacional, y por cercanía, a las ciudades vecinas del eje atlántico. La afluencia de cruceristas es una apuesta que no se podía concebir solo veinte años antes, debido al estado de la ría y la contaminación. El Braemar fue el primer crucero que atracó en la cabecera de la ría en mayo del 2012, y desde entonces, se producen alrededor de cuatro escalas al año de media, siendo el buque mencionado, de 196 metros de eslora, 24.344 toneladas y una capacidad de 929 pasajeros, el que más veces ha visitado la ciudad.

El crecimiento turístico de Avilés en los últimos años ha venido aparejado también de una mejora en las instalaciones hoteleras. Luzana y San Félix, que eran los clásicos alojamientos de la capital, han dejado paso a otros siete hoteles, que totalizan los nueve que existen en la actualidad. El mayor impacto lo ofrecen novedosas propuestas de lujo como el Hotel Villa de Avilés de cuatro estrellas, y el Hotel Palacio de Ferrera de cinco, en un edificio histórico del casco urbano. No existen datos oficiales de ocupación hotelera, puesto que no son facilitados a los agentes implicados, de manera que no han podido añadirse al desarrollo de la tesis.

Según los datos recogidos por la Oficina de Turismo de Avilés¹⁴⁶, sita en la Calle Ruiz Gómez esquina con la Plaza Santiago López –la misma plaza que da acceso al Centro Niemeyer a través de la grapa–, el año con mejor afluencia de turistas, contabilizada a partir de los usuarios presenciales de la Oficina de Turismo de Avilés, fue 2011. En este año se duplican las cifras que se habían conseguido solo un lustro antes, en 2006. Este récord de asistencia a la ciudad coincide en el tiempo con la inauguración del Centro Niemeyer, que había tenido un impacto en medios

¹⁴⁶ Estos datos han sido facilitados para la redacción de la tesis.

cuantificado en 84 millones de euros¹⁴⁷. De todos los datos, el más destacado es el de afluencia de turistas internacionales, que triplica los conseguidos cinco años antes, siendo un éxito asociado a la gestión de medios en estos primeros años de andadura del centro.

Desde el punto de ruptura que supuso la inauguración del centro en 2011, la cifra de turistas volvió al año siguiente –después de la polémica por el cierre del equipamiento que no se consumó– a los niveles de 2010, como si nada se hubiese construido, como si el centro no hubiese existido. Pero un dato ha quedado fijado los datos de la Oficina de Turismo: A partir de 2012 el número de turistas extranjeros no bajó de 4.000, cifra que antes de empezar la construcción del centro eran menores de 3.000 personas.

Figura 3.51. *Usuarios de la Oficina de Turismo*

TURISTAS/AÑO	LOCAL/REGIONAL	NACIONAL	INTERNACIONAL	TOTALES
AÑO 2006	11.275	16.421	1.732	29.428
AÑO 2007	10.867	17.261	2.365	30.493
AÑO 2008	10.410	18.347	2.569	31.326
AÑO 2009	8.242	22.703	2.599	33.544
AÑO 2010	7.083	23.086	3.146	33.315
AÑO 2011	10.562	43.228	5.216	59.006
AÑO 2012	6.299	22.813	4.193	33.305
AÑO 2013	6.084	24.324	4.309	34.717
AÑO 2014	6.936	22.070	4.685	33.691
AÑO 2015	5.526	22.579	5.198	33.303
AÑO 2016	4.277	25.213	4.822	34.312
AÑO 2017	5.181	25.091	4.703	34.975

Fuente: Ayuntamiento de Avilés. Oficina de Turismo (2018)

Comparando el primer y el último año de la serie histórica facilitada por el Ayuntamiento, en el año 2017, la cifra de turistas totales se ha incrementado un 18% respecto a 2006, una cifra que no es muy significativa, después del pico que supuso el año de inauguración.

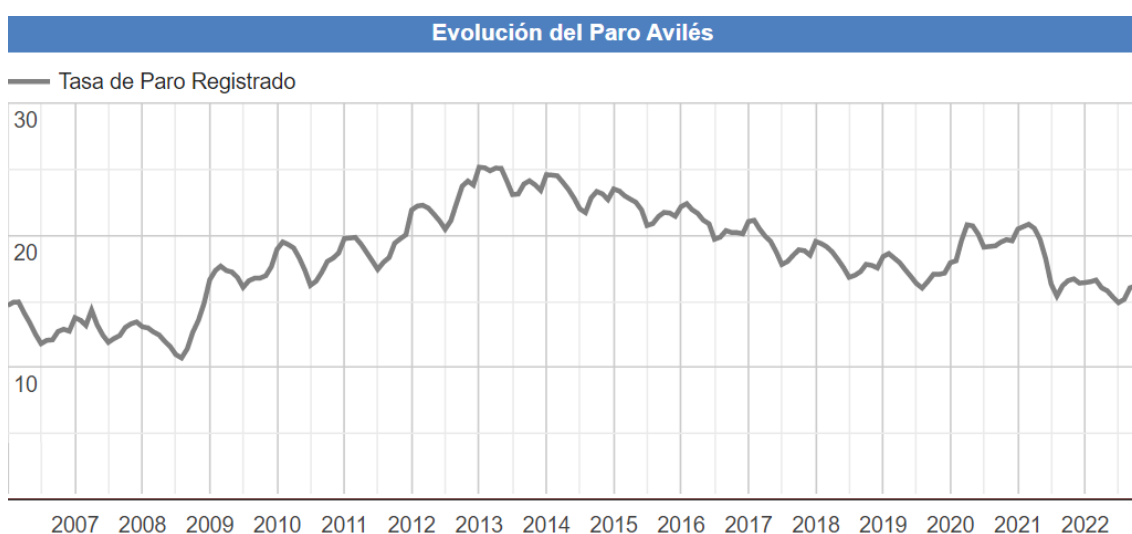
Aun así, se debe poner en valor el efecto conseguido por el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer para el conocimiento de la ciudad, que se ha visto

¹⁴⁷ Cifras del informe de ACCESO de 2011.

reflejado en la apreciación de las cualidades inherentes a la ciudad de Avilés, como la óptima conservación del casco histórico, que ahora destaca frente a la contaminación y la huella territorial que han dejado las grandes infraestructuras.

Respecto del empleo, como hemos visto en el transcurso de este capítulo, Avilés tuvo una pérdida incesante de puestos de trabajo hasta el cierre de Ensidesa, en 1994, afectando a más de cien mil empleos en el total del principado, siendo quince mil empleos solo en la factoría avilesina.

Figura 3.52. *Paro en datos porcentuales de Avilés*



Fuente: Expansión datos macro (2022)

Con la llegada del siglo XXI, los procesos de regeneración urbana y la pérdida de actividad industrial consiguieron una ciudad más limpia y amigable, incluyendo la recuperación de la ría para la ciudadanía. Según datos de Expansión¹⁴⁸, en 2006, primer año en que la cabecera recopila datos, la tasa de paro era del 12,75%. En 2012 y 2013 las cifras eran superiores al 23%, con picos que superaban el 25%. A partir de 2013 se produce una relajación de la tendencia hasta obtener la cifra de 16,16% en el último año de la serie, 2022. Como se puede observar en la gráfica, los datos de empleo mejoran de manera paulatina, pero a un ritmo lento, dejando todavía cifras difíciles de asumir para la ciudad de Avilés.

¹⁴⁸ Expansión Datos Macro, consulta en:
<<https://datosmacro.expansion.com/paro/espana/municipios/asturias/asturias/aviles>>

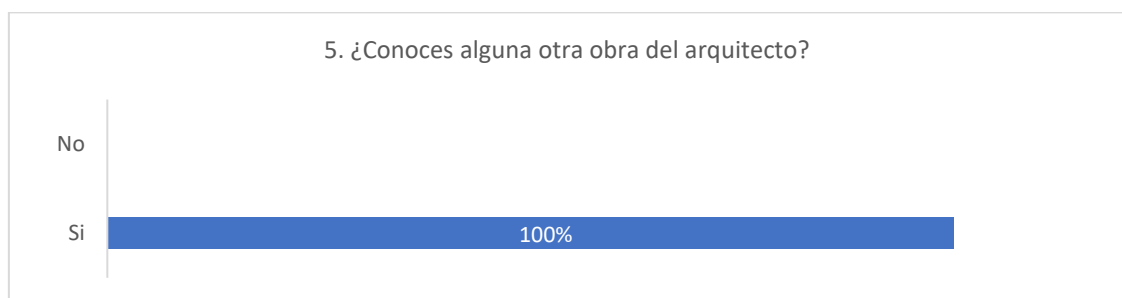
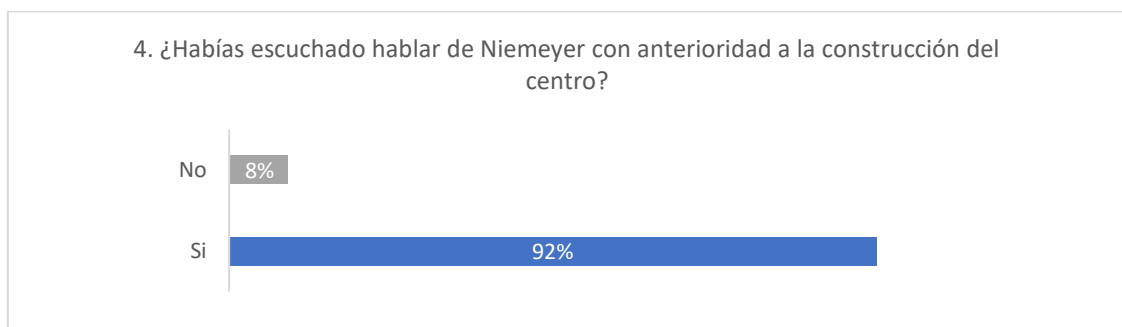
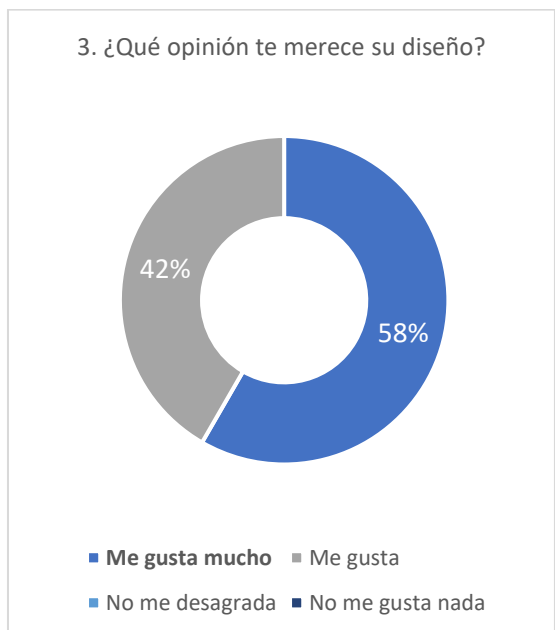
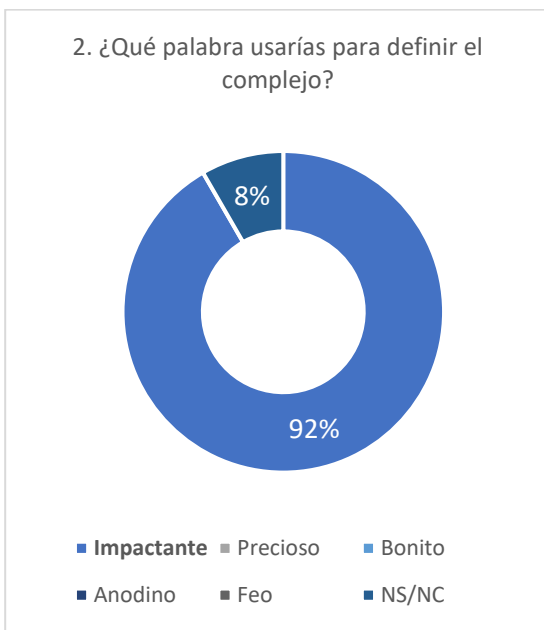
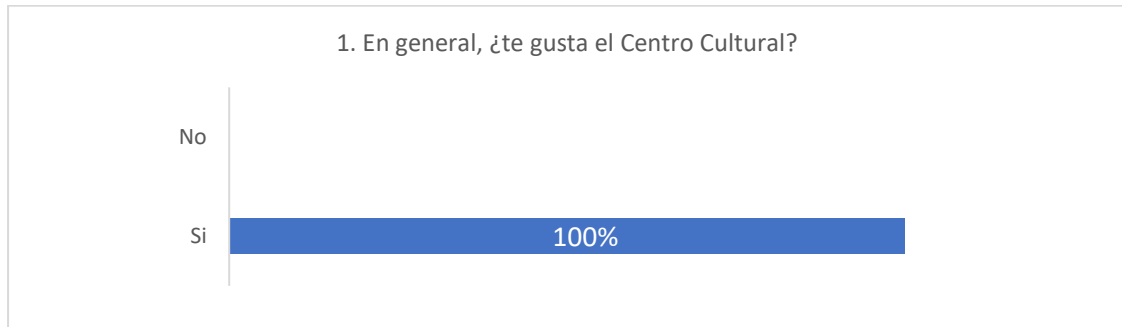
3.6.2. Investigación cualitativa

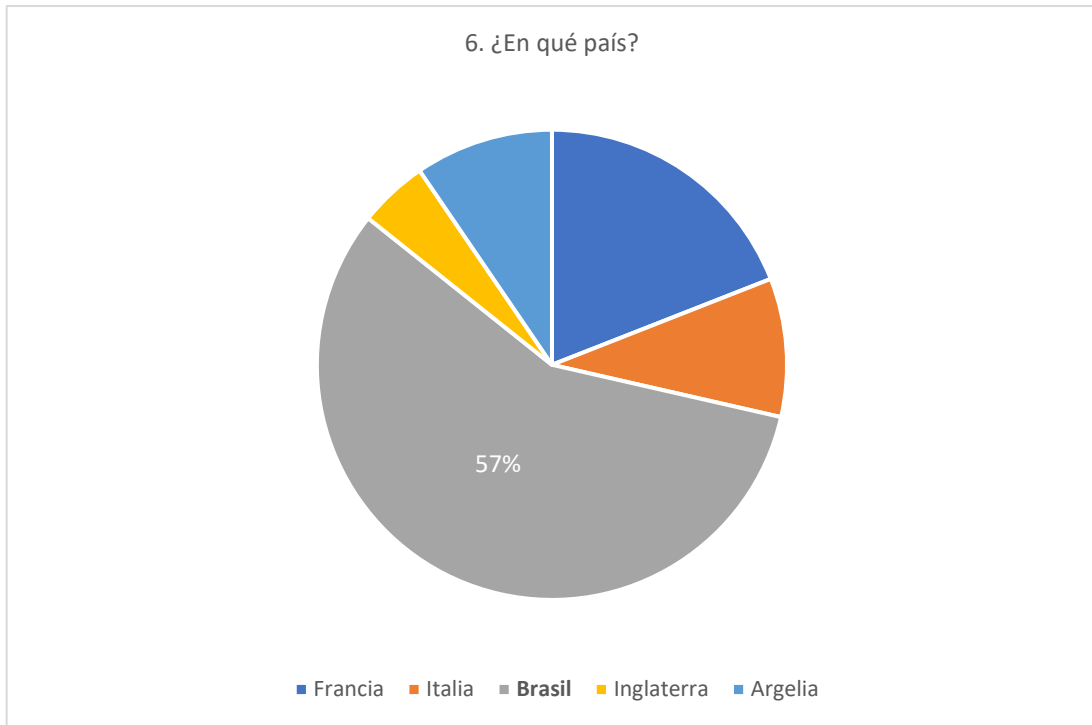
El elenco elegido para las entrevistas se compuso de doce personalidades de los más variados ámbitos. En riguroso orden cronológico, según el día y la hora de realización de la entrevista, fueron los siguientes:

1. Carlos Cuadros Soto, Director del Centro Niemeyer
2. Manuel Ángel Hidalgo, Director Museo Historia Urbana de Avilés
3. Javier Arribas Ramírez, Jefe de Sección de Turismo del Ayuntamiento de Avilés
4. Francisco Manuel Fernández Cuervo-Arango, Presidente del Club de Empresas de Avilés
5. Juan Carlos De La Madrid Álvarez, Doctor en Historia y autor del libro de referencia “Avilés: Una historia de mil años”
6. Pablo González Castañón, Secretario de la Asociación de Vecinos Pedro Menéndez (Avilés Zona Centro)
7. José María Urbano García, Periodista y Director del diario “La Voz de Avilés” en la época de construcción del Centro Niemeyer
8. Vicente Jesús Domínguez García, Viceconsejero de Cultura del Principado de Asturias
9. Vicente Montes Estrada, Periodista y Redactor Jefe en La Nueva España
10. Juan Enrique de Balbín Behrmann, Arquitecto redactor del Plan General Municipal de Avilés de 1986
11. Heriberto Menéndez Rico, Coordinador General de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Avilés
12. Fernando Rubiera Morollón, Profesor titular de Economía Urbana y Coordinador de Regiolab

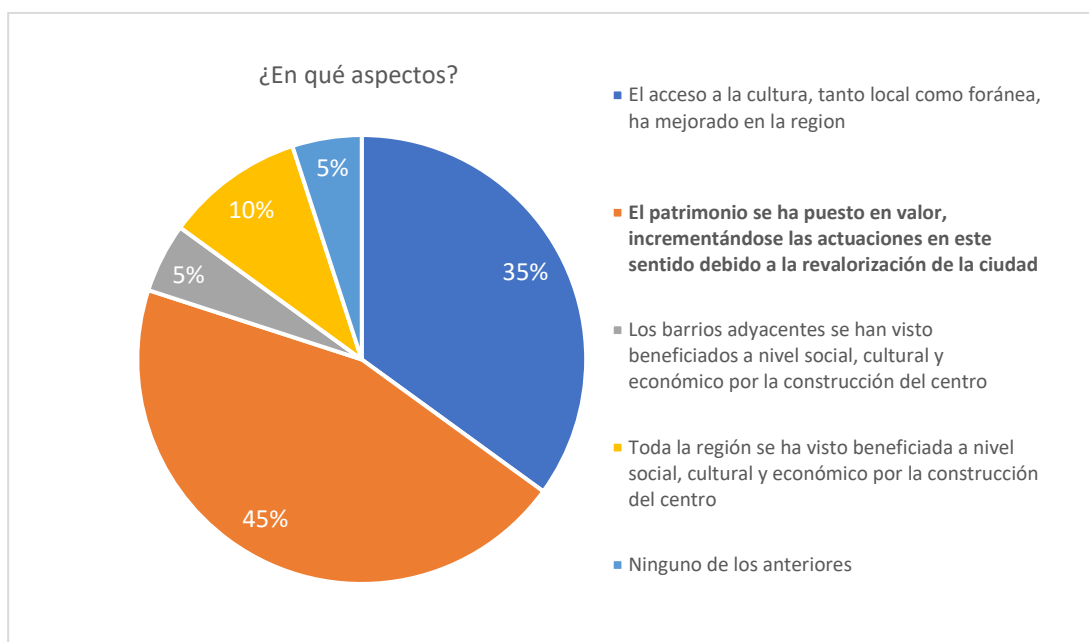
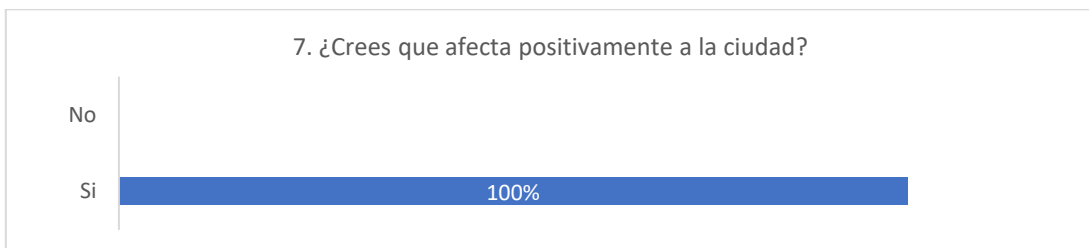
En cuanto a las preguntas y los datos obtenidos de la entrevista de respuesta múltiple, han sido los siguientes:

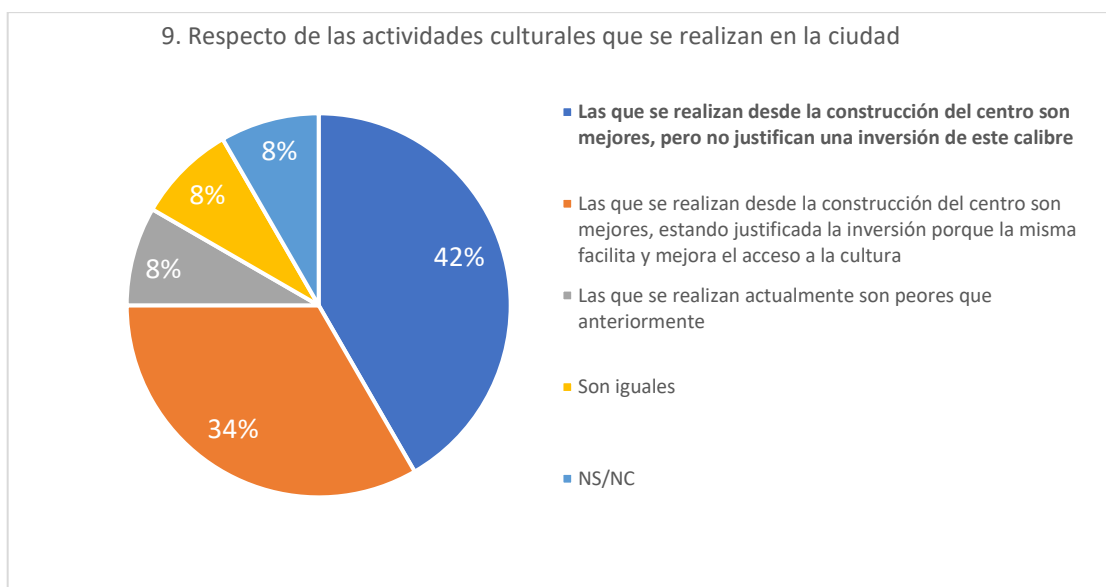
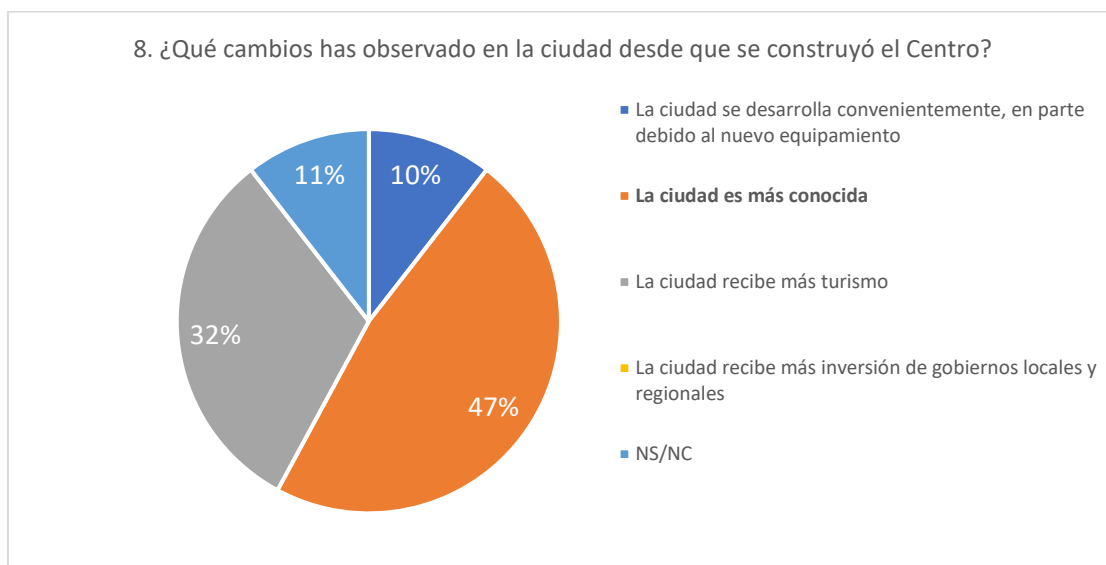
INTRODUCCIÓN Y ACEPTACIÓN DE LA ARQUITECTURA PROPUESTA



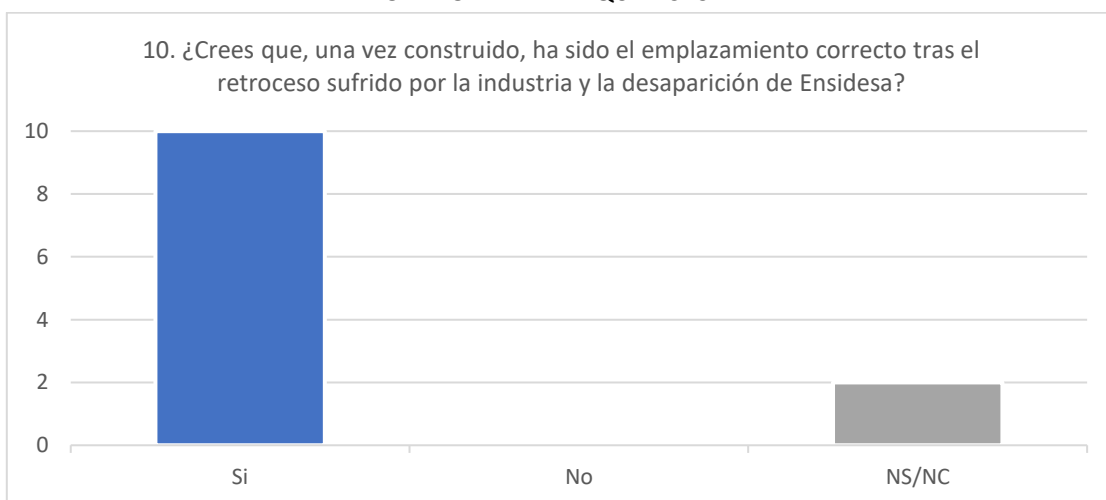


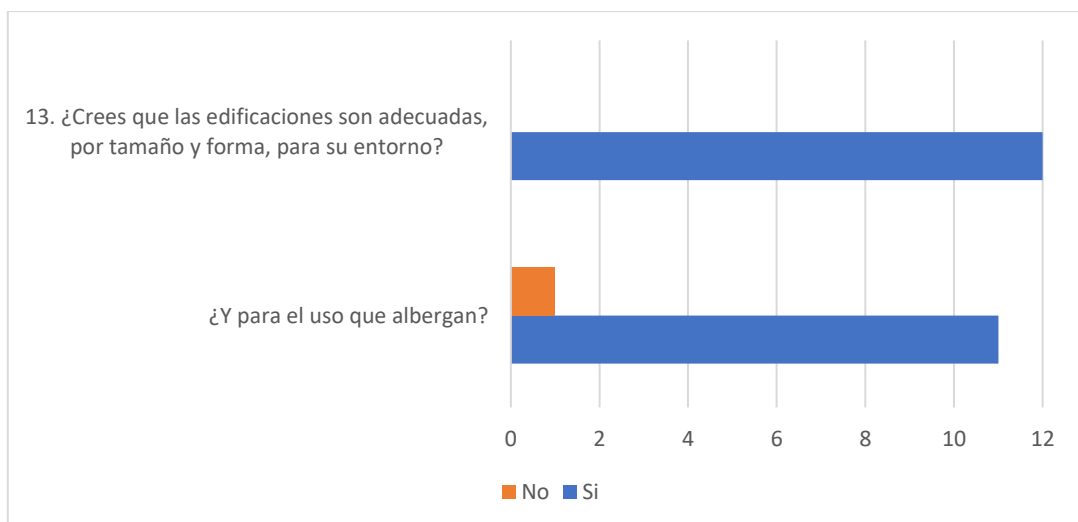
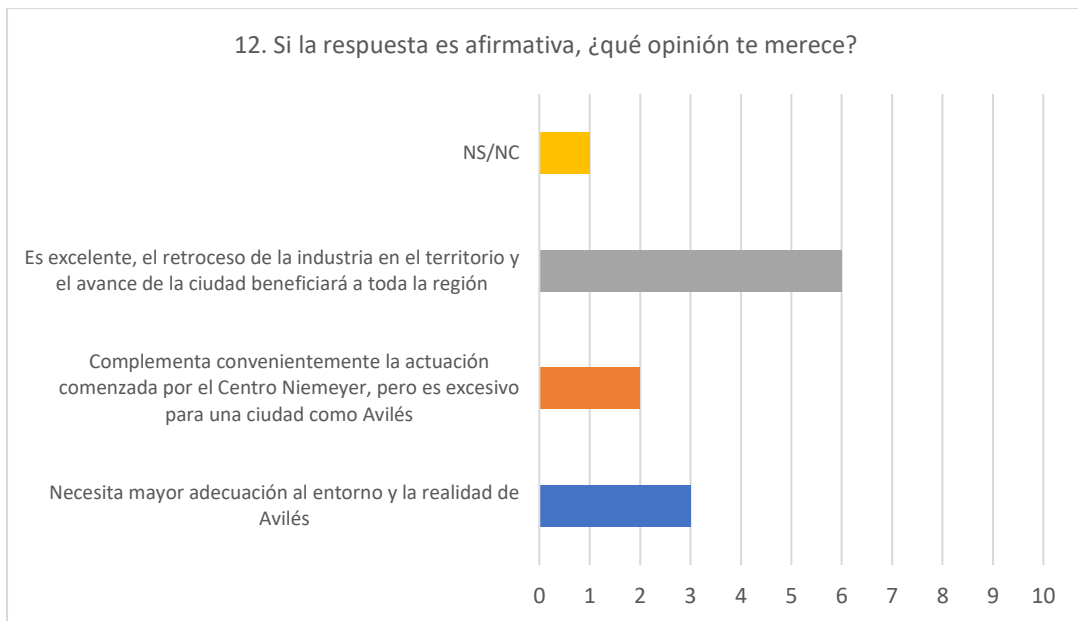
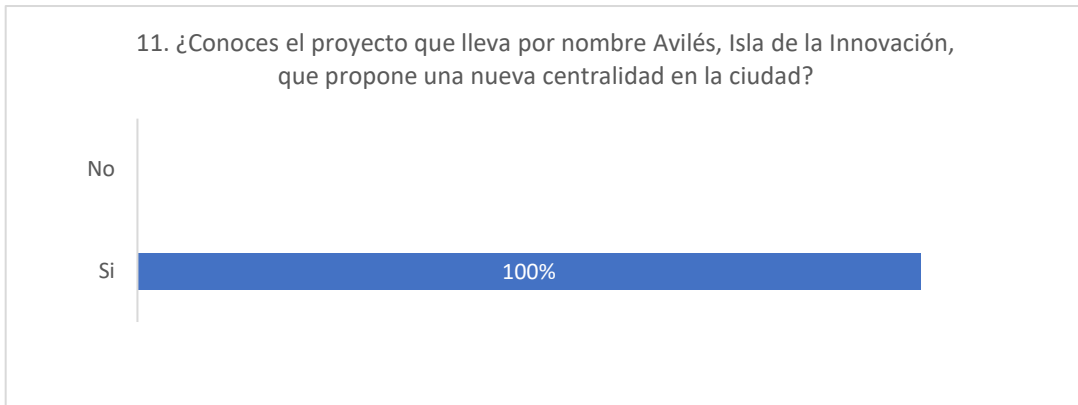
DESARROLLO DE LA CIUDAD Y AFECTACIÓN

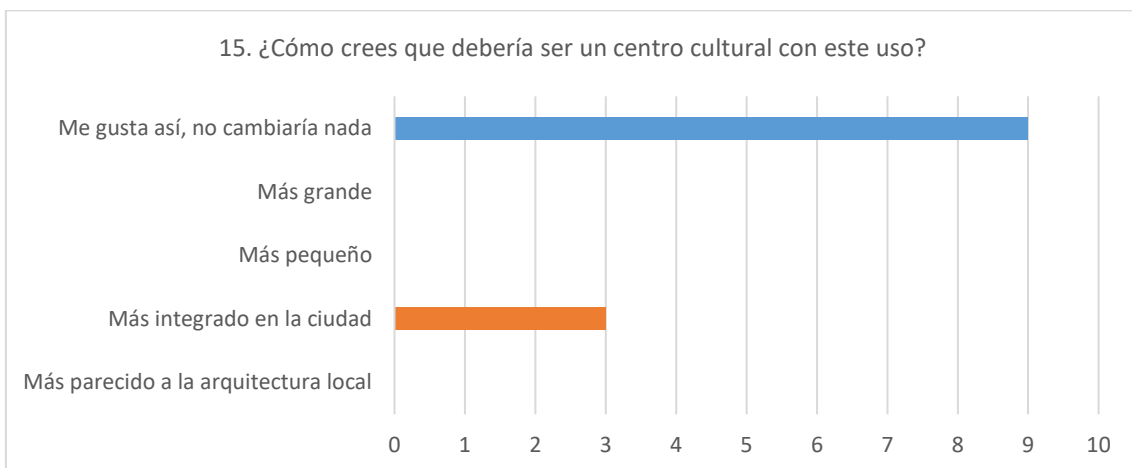
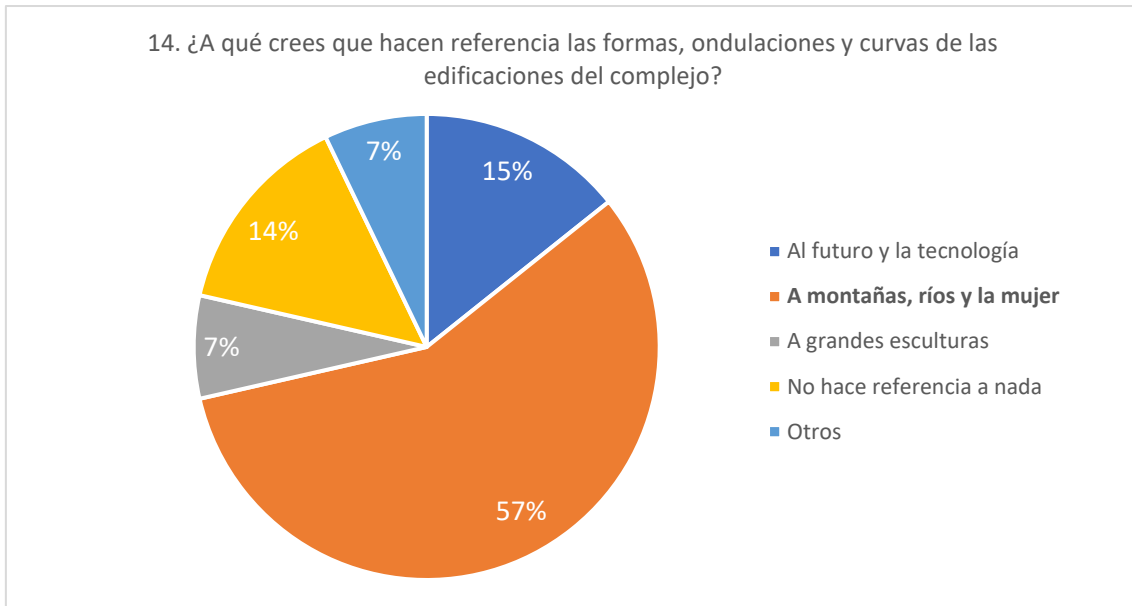




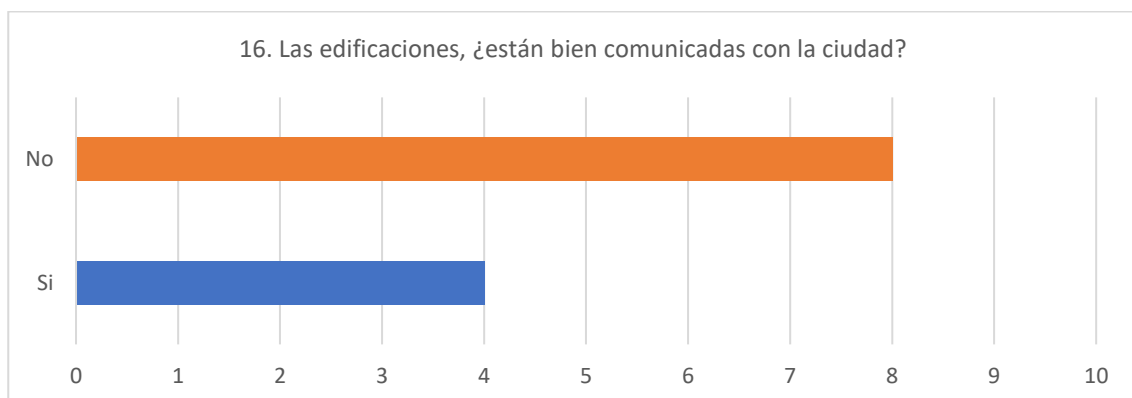
OPINIÓN DE LA ARQUITECTURA

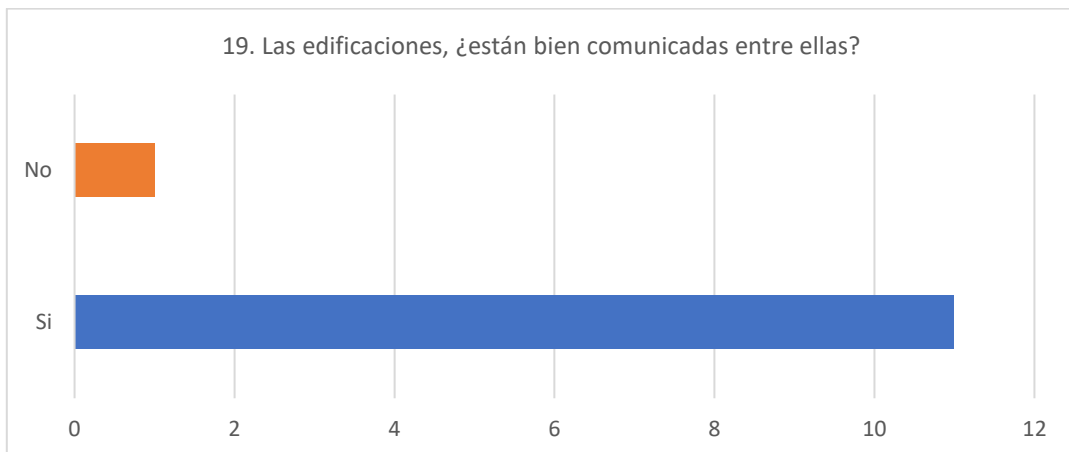
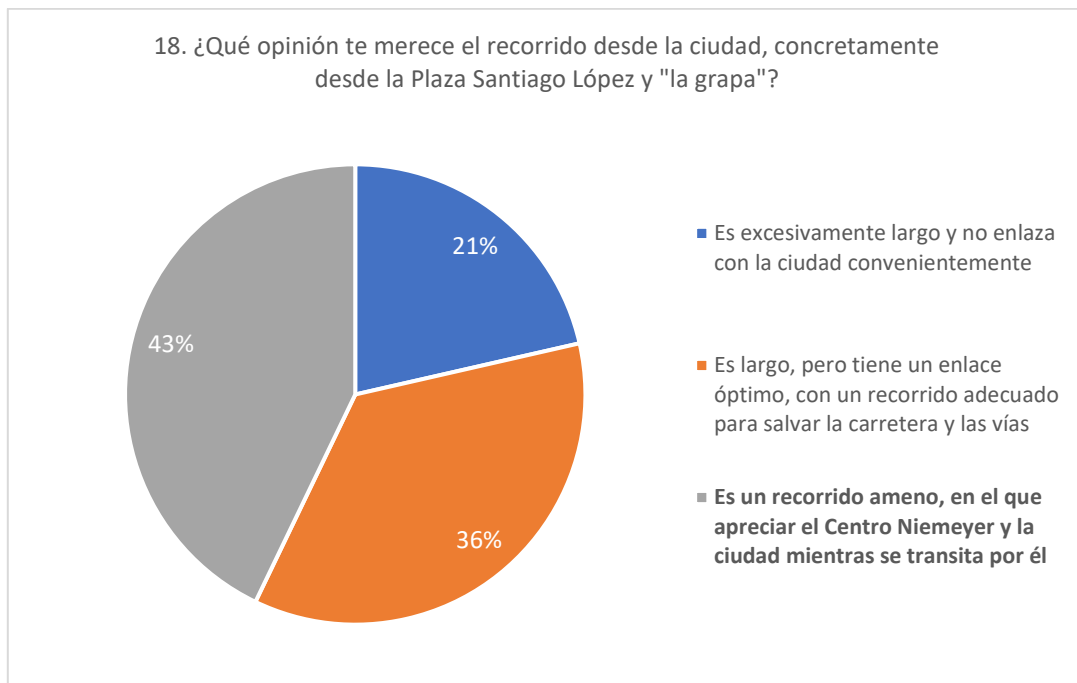
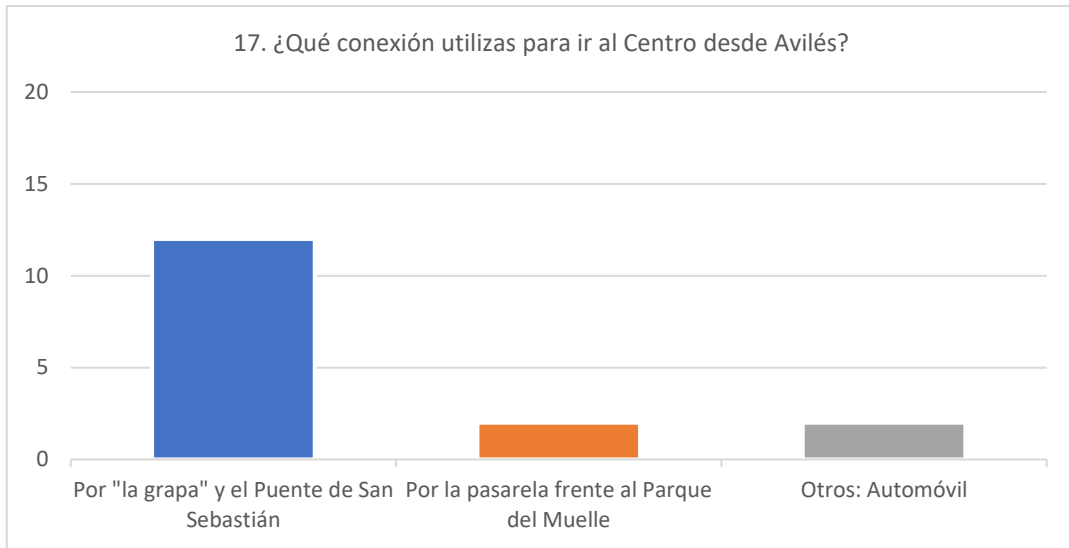


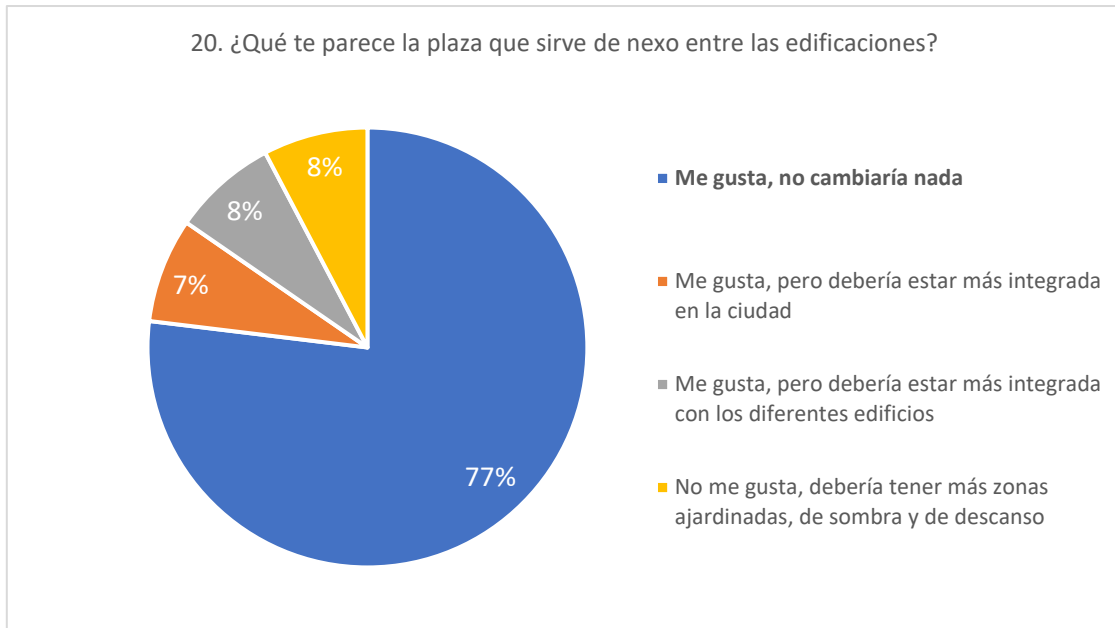




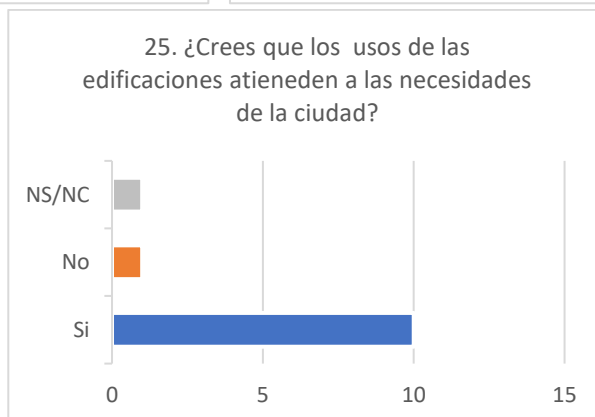
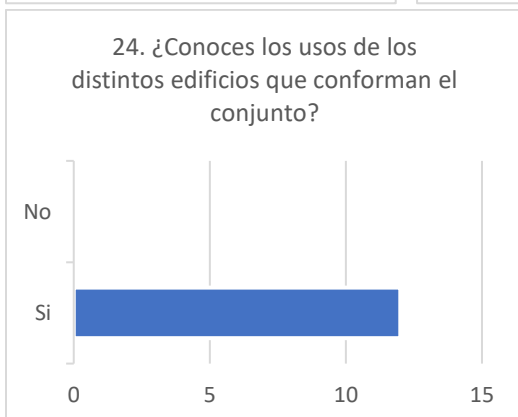
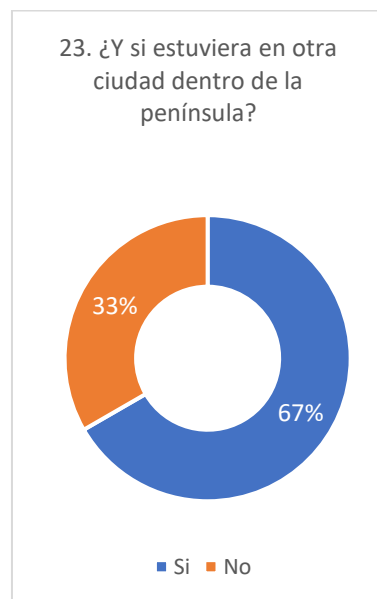
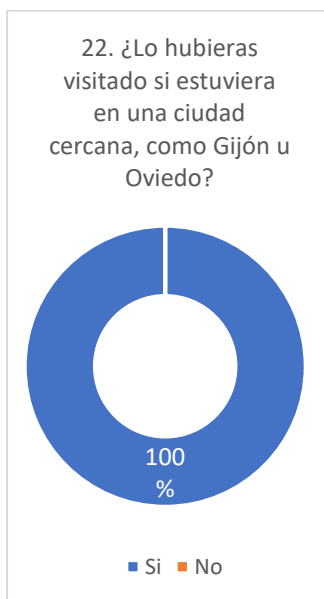
LAS COMUNICACIONES Y EL ESPACIO DE UNIÓN

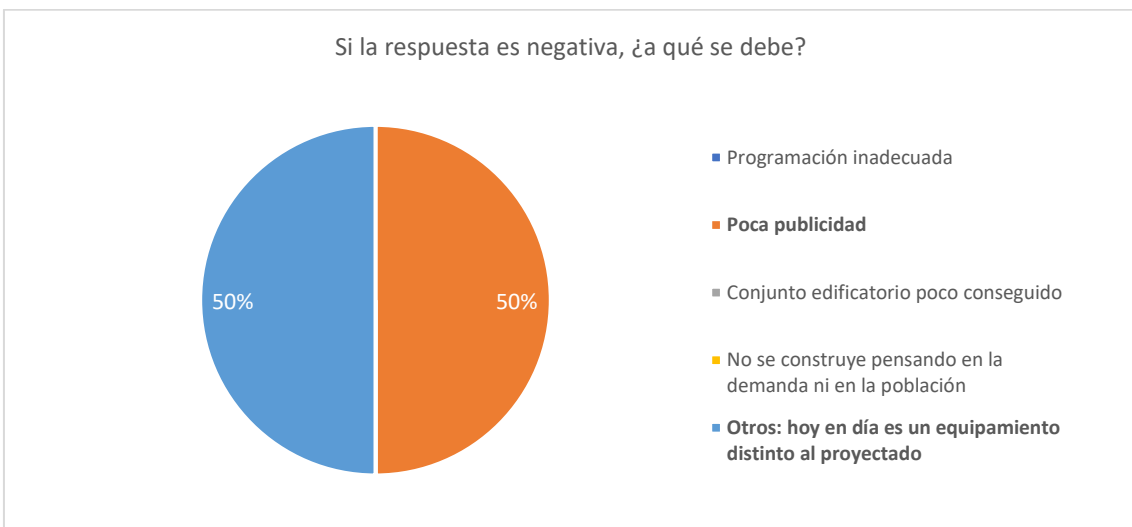
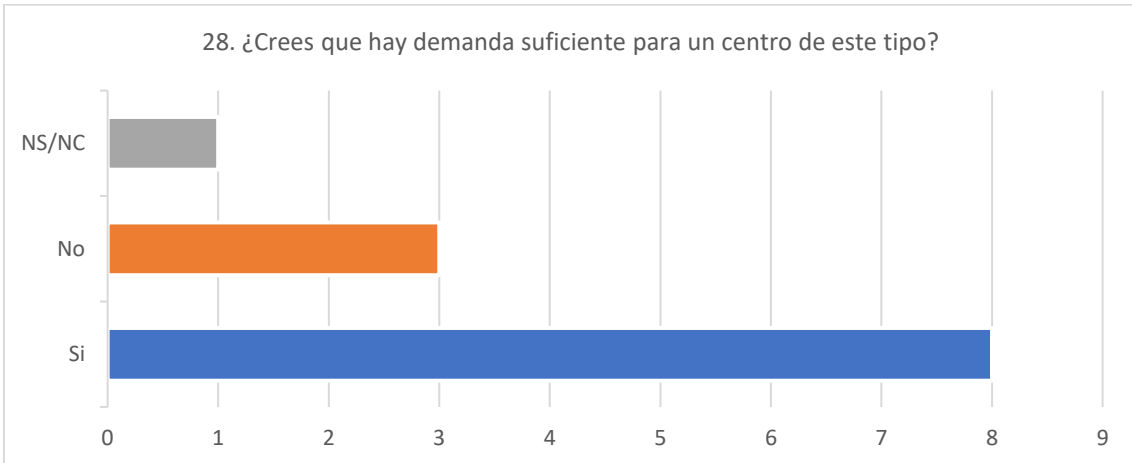
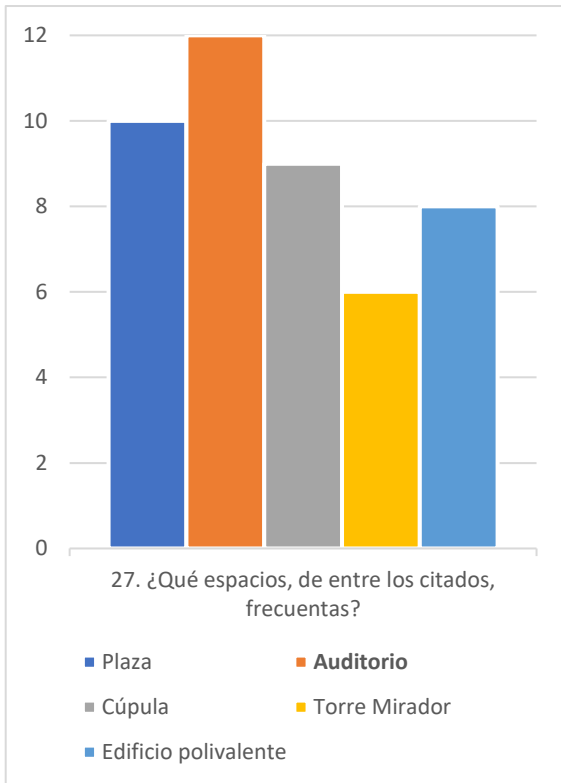
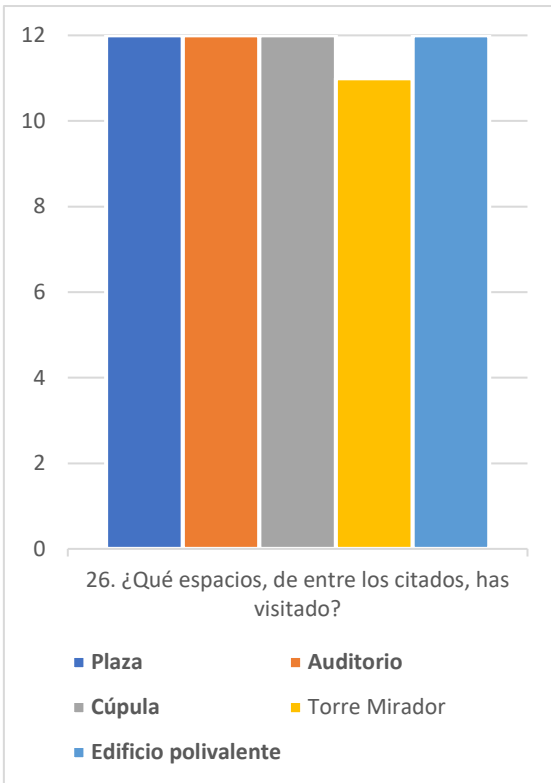




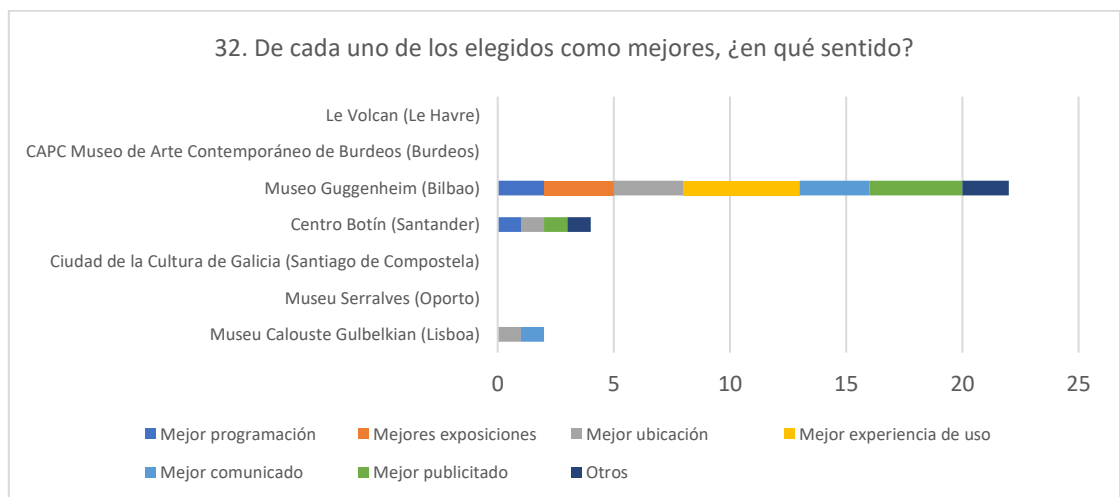
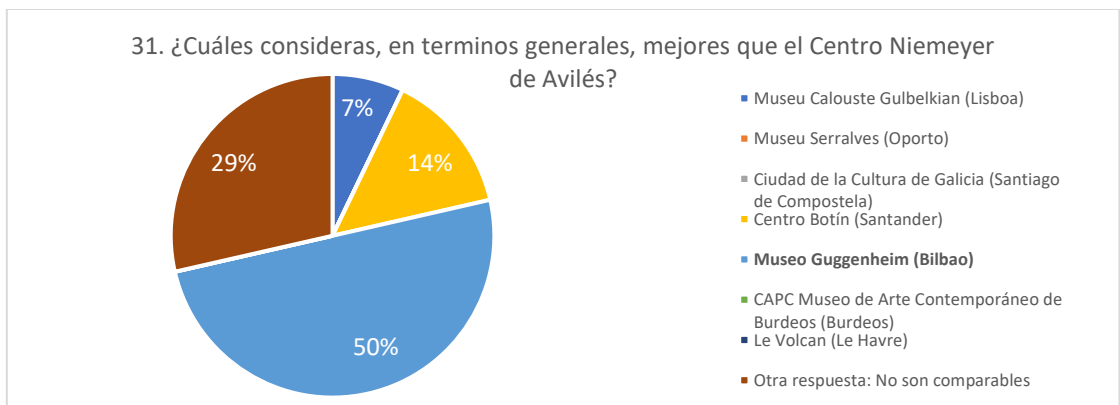
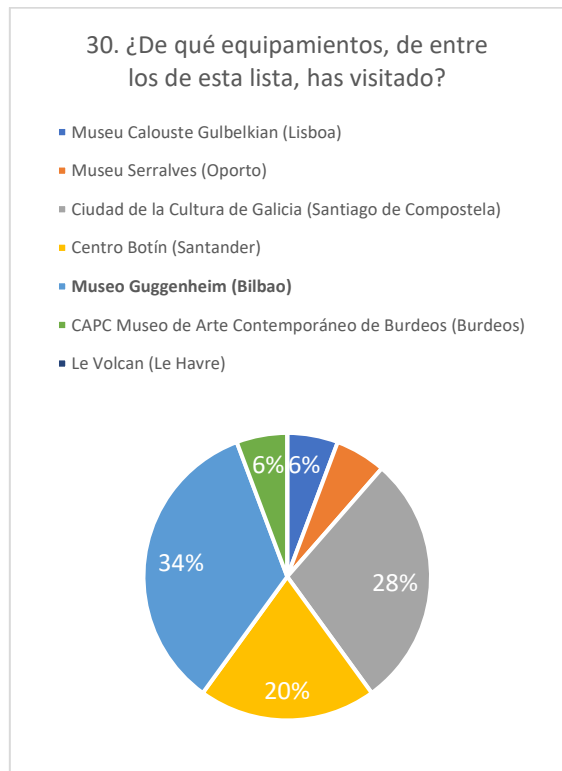
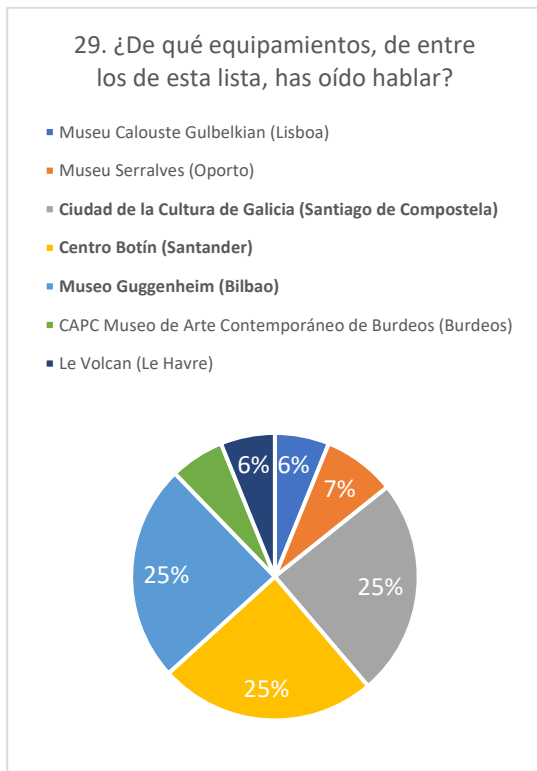


NECESIDADES, VISITAS Y PROGRAMACIÓN

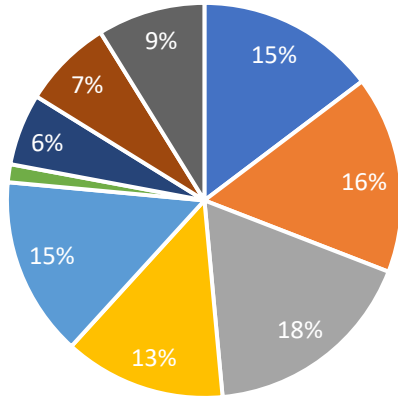




OTROS EQUIPAMIENTOS CULTURALES

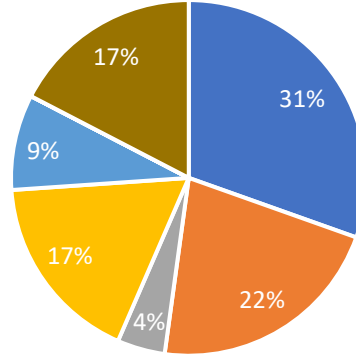


33. ¿Has oído hablar o conoces alguno de los siguientes equipamientos?



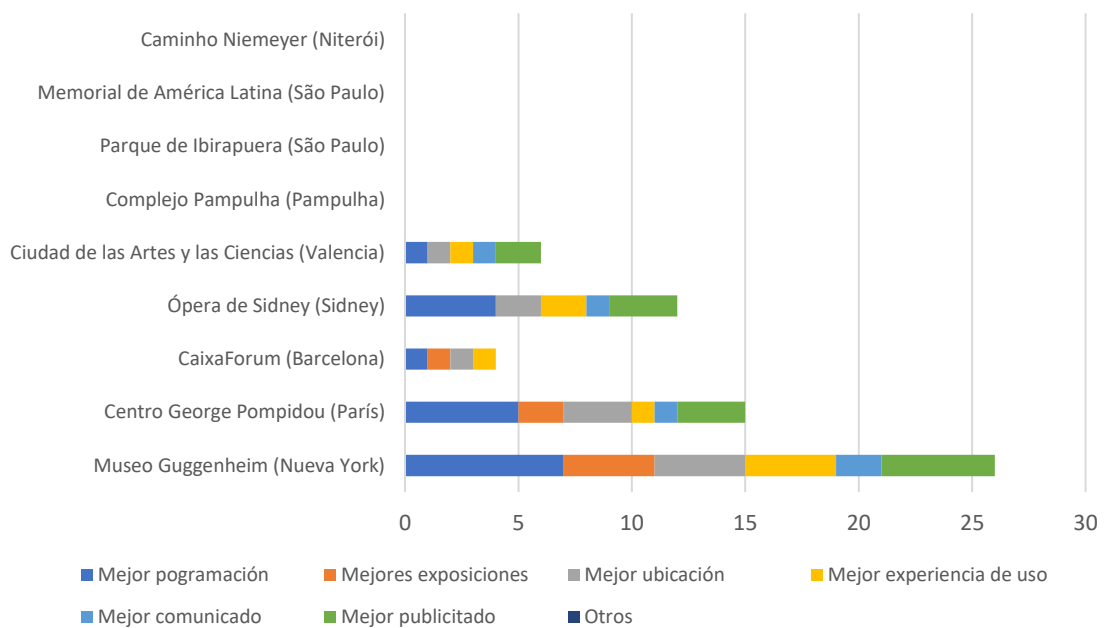
- Museo Guggenheim (Nueva York)
- Centro George Pompidou (París)
- CaixaForum (Barcelona)
- Ópera de Sidney (Sidney)
- Ciudad de las Artes y las Ciencias (Valencia)
- Complejo Pampulha (Pampulha)
- Parque de Ibirapuera (São Paulo)
- Memorial de América Latina (São Paulo)
- Caminho Niemeyer (Niterói)

34. De entre los que has oído hablar o conoces, ¿cuáles consideras mejores?



- Museo Guggenheim (Nueva York)
- Centro George Pompidou (París)
- CaixaForum (Barcelona)
- Ópera de Sidney (Sidney)
- Ciudad de las Artes y las Ciencias (Valencia)
- Complejo Pampulha (Pampulha)
- Parque de Ibirapuera (São Paulo)
- Memorial de América Latina (São Paulo)
- Caminho Niemeyer (Niterói)
- Otra respuesta: No son comparables

35. De cada uno de los elegidos como mejores, ¿en qué sentido?



3.6.3. Observación de campo: Integración urbana

Las dinámicas de transformación de las que son objeto las ciudades han sido grandes generadores de cambios urbanos. Los nuevos desarrollos de espacio público mediante equipamientos y tipologías novedosas son capaces de generar cohesión; aunque también pueden provocar, si se plantean de manera equivocada, problemas urbanos de primer orden, entre otros: fragmentación física, falta de conectividad con el resto de la ciudad, segregación social o pérdida de identidad (Pinto 2015).

A la hora de analizar intervenciones relacionadas con su parte cultural, ya sean museos, auditorios, teatros, zonas de enseñanza no reglada o espacios expositivos, tomaremos como referencia la ciudad en su conjunto para, a continuación, separar los lugares que juegan un papel estructural dentro de la red: aquellos *espacios ancla* (Pinto y Remesar 2012; Gutiérrez 2013) cuya centralidad es capaz de generar dinámicas poblacionales y económicas asociadas a su implantación. De igual manera, las conexiones de estos contenedores culturales con la propia ciudad, nos permitirá calificar el grado de adecuación al medio e identificar los errores o puntos críticos, donde la cohesión no se consigue. Estos espacios, su emplazamiento y el entorno, son esenciales dentro de la ciudad como puntos de atracción para visitantes y usuarios, además de formar parte de manera inequívoca de las mismas. Las conexiones entre estos espacios y la ciudad, y las cualidades físicas de estas conexiones son determinantes para establecer la idoneidad del emplazamiento y la facilidad de las interrelaciones, así como los flujos de personas.

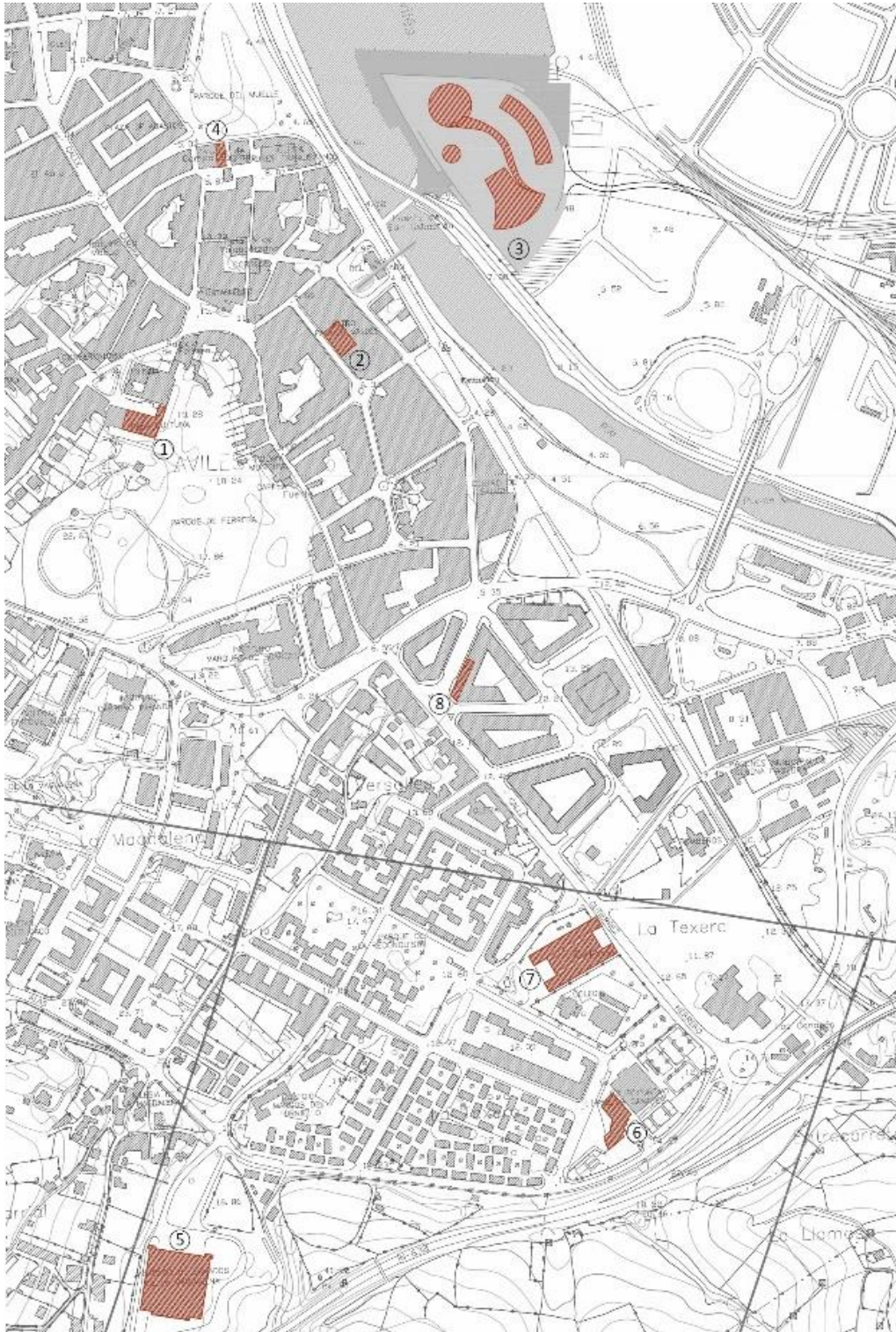
En la figura 3.53 se plasman las ubicaciones de los equipamientos culturales destacados a escala de barrio y a nivel metropolitano. Existe un equilibrio en sus ubicaciones, partiendo del centro de la población, el Museo de Historia Urbana de Avilés (4), situado en la parte norte de la antigua ciudad medieval amurallada, y extendiéndose en un segundo anillo, hacia el Teatro Palacio Valdés (2) y la Casa de la Cultura (1), auténtico pulmón cultural y sede de la biblioteca municipal. El acceso

directo al Parque de Ferrera, dota a la casa de la cultura de un emplazamiento inigualable, haciendo de bisagra entre la ciudad y su pulmón verde. Cerca del centro, a escasos cinco minutos andando de la Plaza Santiago López –antigua Plaza del Pescado, porque allí se hallaba la pescadería–, se encuentra el Centro Niemeyer (3). La antigua pescadería, al realizar la pasarela de acero con resistencia mejorada a la corrosión, se convirtió también en un espacio expositivo que no suele tener programación. Los cuatro equipamientos anteriores forman el epicentro de la cultura avilesina.

A medio camino entre éstos y los equipamientos periféricos (cercanos a la N-632), se encuentra el Centro Municipal de Arte y Exposiciones (CMAE) (8), sito en los bajos de un bloque de viviendas. En un tercer anillo, se encuentra el vivero de empresas que actúa también como espacio expositivo y de ocio, denominado “La Curtidora” (7), un edificio de gran valor histórico que fue la fábrica de curtidos de la ciudad, el Centro Cívico “Los Canapés” (6) de alcance local, y el Pabellón de Exposiciones de La Magdalena (5), que por sus grandes luces y espacio diáfano es utilizado para ferias y exposiciones comerciales.

Realizando este recorrido lineal interior (figura 3.54) se puede observar el fuerte contraste entre los barrios de Avilés, una agregación de sectores diversos que forman un todo heterogéneo. En este itinerario existen problemas de cohesión de muy diversa índole y que abarcan desde su diferente morfología hasta su dispar poder adquisitivo, pasando por el distinto nivel socio-cultural, en una yuxtaposición de barrios que incluye Sabugo, Centro, la parte burguesa representada por la Calle de La Cámara, la Plaza de España como núcleo de la ciudad –aún más desde su peatonalización en 1989– y la Calle Rivero –una de las más representativas, con sus soportales característicos–, continuando por barrios otrora periféricos como son La Magdalena y, en el extremo, La Texera –antiguo Francisco Franco–. A todas estas adiciones y superposiciones, acaecidas en menos de dos kilómetros lineales, ahora hay que sumar la tensión escénica generada por el Centro Niemeyer, que actúa de facto como única pieza representativa del nuevo sector Isla de la Innovación, al otro lado de la ría de Avilés.

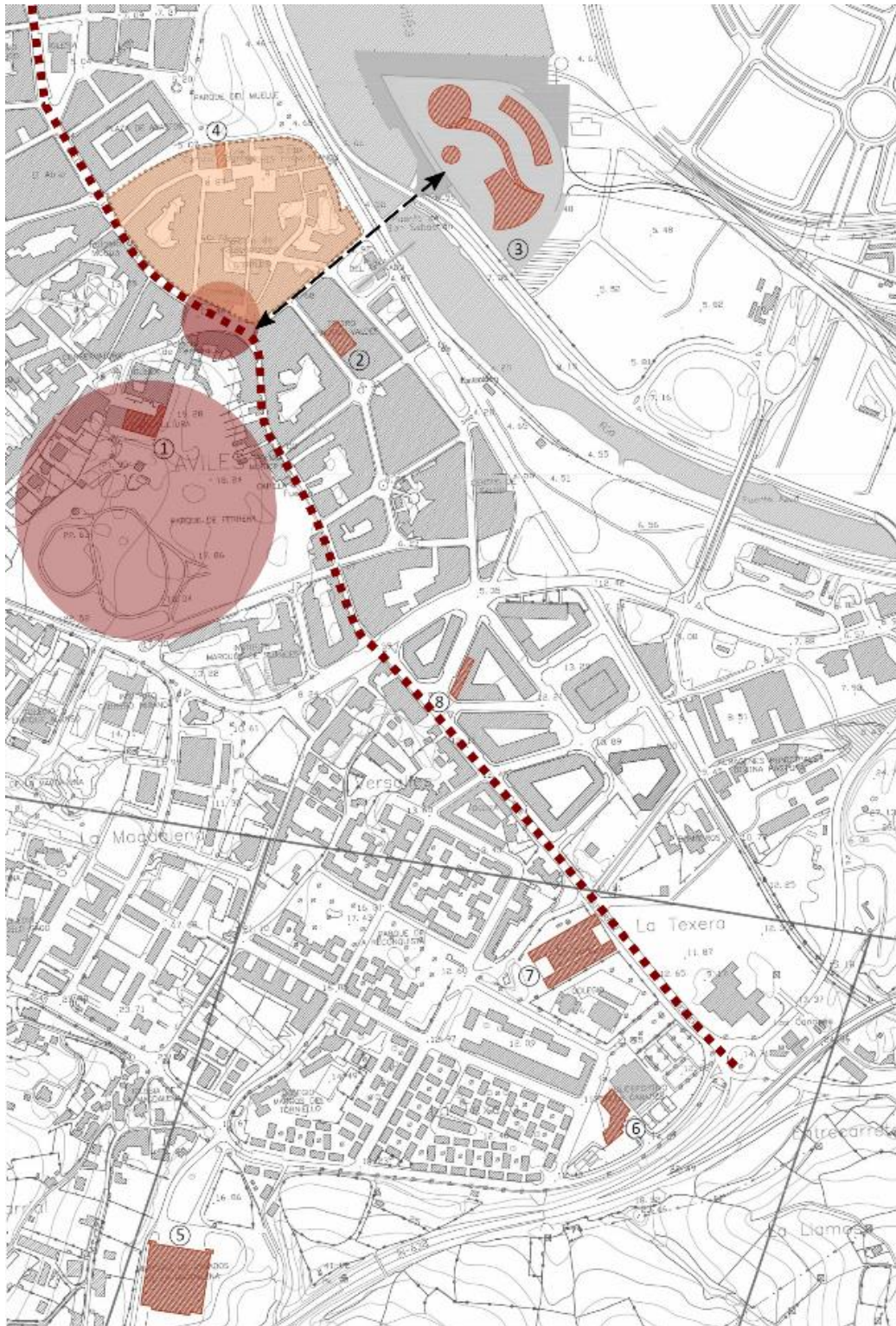
Figura 3.53. Espacios de uso cultural y equipamientos



- | | |
|-----------------------------|---|
| 1. Casa de la Cultura | 5. Pabellón de Exposiciones de "La Magdalena" |
| 2. Teatro Palacio Valdés | 6. Centro Cívico "Los Canapés" |
| 3. Centro Niemeyer | 7. La Curtidora |
| 4. Museo de Historia Urbana | 8. Centro Municipal de Arte y Exposiciones |

Fuente: Elaboración propia sobre PGOU de 2006, añadidos el Centro Niemeyer y la pasarela

Figura 3.54. Conexiones con la red interna

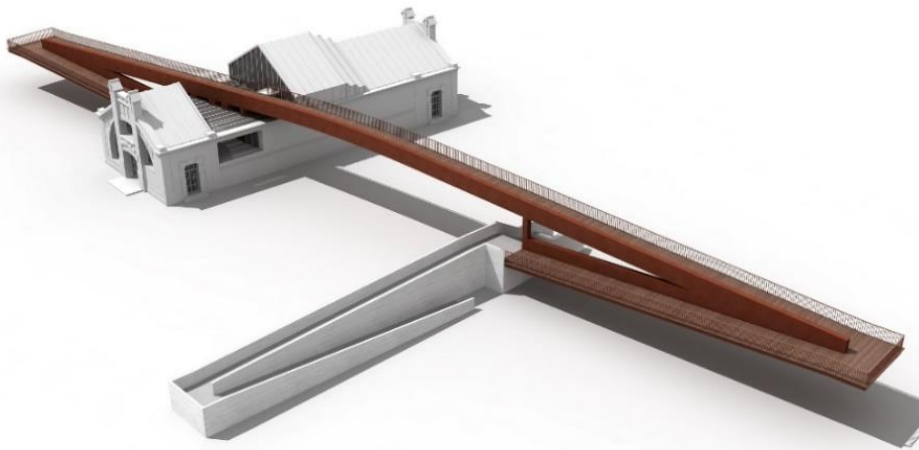


Hitos: Eje virtual de circulación / Parque de Ferrera / Plaza de España / Centro histórico

Fuente: Elaboración propia sobre PGOU de 2006, añadidos el Centro Niemeyer y la pasarela

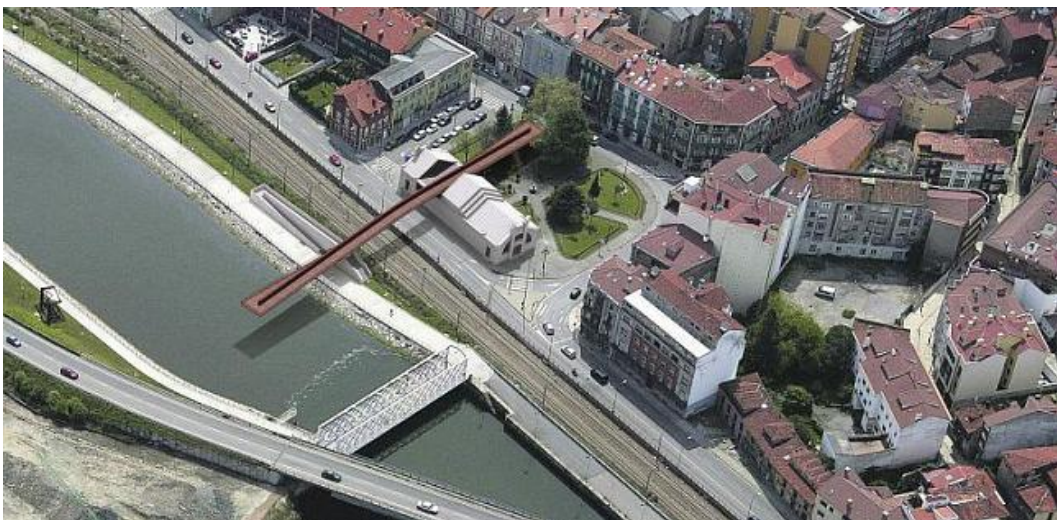
En la situación actual, el eje virtual noroeste-sureste aglutina la mayoría de los espacios culturales de la ciudad, funcionando como red interna de comunicación. Este eje cultural incluye la Calle de la Cámara, asiento comercial y burgués, atravesando la Plaza España, espacio central representativo; enlaza con la Calle Rivero y, cruzando la Avda. de Cervantes, pasa por el barrio de Versalles, hasta llegar a su final en La Texera. Se trata de un eje interior que transcurre en paralelo a las barreras viarias y a la ría, siendo el resultado de una ciudad ensimismada y alejada de su industria debido a la contaminación.

Figura 3.55. *Imagen virtual del puente de "la grapa"*



Fuente: Ayuntamiento de Avilés

Figura 3.56. *Imagen virtual aérea, donde se aprecian los dos puentes y el acceso inferior*



Fuente: La Nueva España. 14 de octubre de 2009

El Centro Niemeyer mantiene una potente relación visual con el casco histórico, pero el acceso y la circulación peatonal han sido resueltos de manera desordenada, con un grave problema de cohesión urbana en el eje perpendicular señalado. Este eje, perpendicular al anterior, se interrumpe por las vías del tren y las de circulación rodada. En este encuentro, se configura un acceso equívoco y mínimo para las dimensiones del centro y la propuesta.

Este acceso al Centro Niemeyer, la puerta, con todo el significado simbólico y físico que se le pueda atribuir, se realiza por debajo de la Avda. Conde de Guadalhorce, literalmente. El estrangulamiento que se produce en el acceso principal, cuando se alcanza el límite, tiene un tratamiento inadecuado, y su dimensión es exigua: la altura en su cota inferior es de 1,90 metros, y la longitud escasos 4 metros. Con esta dimensión angosta e insuficiente, constriñe, hasta que se ejecute una solución óptima –si es que esto sucede–, el futuro desarrollo de la Isla de la Innovación y el propio Centro Niemeyer.

Figura 3.57. Acceso al Centro Niemeyer, desde los umbrales interior y exterior



Fuente: Archivo del autor (2018)

La permeabilidad necesaria, para evitar el aislamiento del centro y lograr la ansiada centralidad, no se produce de manera adecuada, careciendo de espacios cualitativamente definidos como bisagra, que deberían tener su oportunidad en el mismo lugar que ocupan las vías. Por tanto, coexisten dos ámbitos –la ciudad por un lado y los antiguos terrenos de Ensidesa por otro– muy diferenciados y segregados físicamente. Esta segregación es definitoria para la relación física y afectiva de la ciudad con el Centro Niemeyer, como atestiguan tanto las entrevistas realizadas como el análisis morfológico realizado en este epígrafe.

3.7. Conclusiones de caso

La ciudad de Avilés está realizando un esfuerzo para cambiar su historia y mejorar su imagen urbana, con una propuesta cultural y turística de primer orden, que tiene como punta de lanza al Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer. Este centro sirvió para recuperar el orgullo perdido durante los años oscuros de la industria siderúrgica ENSIDESA. El mayor desafío de futuro es establecer una nueva narrativa dentro de la región asturiana, para su propia supervivencia y la obtención de una mejor calidad de vida para sus ciudadanos, que sirva al mismo tiempo para revertir la tendencia que transformó la urbe en una ciudad menguante. La parte oriental del estuario podría volver a ser un símbolo de prosperidad –ahora con una orientación limpia y sostenible– a partir de las formas blancas de los edificios que proyectó Oscar Niemeyer, en contraposición al negro anterior de la industria contaminante (Falomir-Mañá y Salcedo, 2020).

De la observación de campo, respecto de los procesos de integración urbana a los que debe someterse el equipamiento, se constata que este centro cultural –que juega un papel estructural– tiene una falta de cohesión que resalta los puntos críticos de la red urbana, puesto que, contrapuesto a la almendra inicial de formación de la villa de Avilés al otro lado de la ría, su conexión con el espacio urbano tiene debilidades manifiestas: mientras el eje interior analizado aglutina todos los servicios básicos, la conexión del equipamiento con la ciudad –en perpendicular a este– no ha sido resuelta convenientemente. El puente de la Grapa y su exiguo acceso principal no se muestran suficientes para conectar el centro de manera óptima, y así lo reflejan también las encuestas, en las que un 25% de los entrevistados afirman que el centro debería estar más integrado en la ciudad. A la pregunta de si las edificaciones están bien comunicadas con la ciudad, un 66% respondieron que no, mostrando su desaprobación al itinerario propuesto como acceso. Asimismo, preguntados por el recorrido desde la Plaza Santiago López mediante el puente de la Grapa, frente al 43%

que consideraron el recorrido ameno, un 21% afirmaron que es excesivamente largo y no enlaza con la ciudad convenientemente, mientras que un 36% respondieron que es largo, pero tiene un enlace óptimo, con un recorrido adecuado para salvar la carretera y las vías.

Al respecto de la investigación cuantitativa, los datos revelan que existe un crecimiento acelerado de la proyección de la ciudad a través de los eventos culturales, tales como congresos, convenciones y jornadas, que –desde 2012 a 2016, fechas de las que se facilitaron datos– han crecido en más del doble de los datos iniciales. Los congresos en la ciudad casi se han multiplicado por diez en estos años, lo que parece albergar ciertas esperanzas en el modelo. Asimismo, las cifras de visitantes internacionales a la ciudad, que se habían multiplicado por tres de 2006 a 2011 (año de la apertura), se mantienen casi constantes a lo largo de la serie, por lo que el impacto inicial del equipamiento y su posicionamiento en la escala internacional parecen ser los adecuados. En cuanto a los datos de empleo, quimera prometida por los políticos en el momento de su construcción por el efecto llamada debido a la nueva orientación cultural de la urbe, no ha sufrido mejoras significativas. Preguntado el gestor cultural del centro al respecto de cifras de turismo o de otro tipo de mejoras en otros sectores, advierte que, sin un apoyo institucional unánime, no se siente responsable de otros sectores que no sean el de la cultura y su propio centro, y por ello no se pueden establecer analogías ni cargar al centro como una herramienta que pueda salvar “per se” a una ciudad. Bien es cierto que el centro ha servido como reclamo ligado a la transformación industrial de la ciudad, que se ha sumado a los esfuerzos de otros sectores y estamentos oficiales, como el puerto, el gobierno del principado y el propio ayuntamiento. En este tiempo, se han implantado varias empresas ligadas a la innovación o que están replanteando su estructura y realizan inversiones en este campo. La ciudad se ha convertido, desde la implantación del centro, en el polo de la innovación asturiano: según datos de 2022, ya aglutina la mitad de la inversión realizada en I+D en todo Asturias¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Martínez, Marián. 11 de febrero de 2022. Avilés apuntala su polo de la innovación, que ya sostiene la mitad de la I+D en Asturias. *La Nueva España*.

A continuación, estableceremos los elementos más destacados de la investigación cualitativa, observando que el centro cultural tiene una óptima aceptación de la arquitectura propuesta por Oscar Niemeyer, como se desprende de las respuestas de los entrevistados. A la totalidad de las personalidades entrevistadas les gusta el centro cultural; en su mayoría, manifestando el adjetivo «impactante» para definirlo. Respecto a la pregunta «¿afecta positivamente a la ciudad?» También el 100% de los entrevistados manifestaron que sí, sin objeción alguna. Los aspectos que más se destacan desde la llegada del gran centro cultural son que el patrimonio se ha puesto en valor, incrementándose las actuaciones en este sentido debido a la revalorización de la ciudad. Asimismo, en opinión de la mitad de los entrevistados, la ciudad es más conocida. De manera sorpresiva debido al impacto respecto del conjunto de la urbe, todos los entrevistados creen que las edificaciones de Centro Niemeyer son, por tamaño y forma, adecuadas para su entorno. Esto refuerza la apreciación del contraste entre industria y equipamiento cultural que se ha configurado por sustitución, con los ciudadanos apreciando la arquitectura y poniéndola en valor aún con su escasa relación con la ciudad. Además, los mismos ciudadanos opinan de la plaza dura planteada por Niemeyer que les gusta, y no cambiarían nada (77%), ni zonas de sombra, ni integración, ni jardín o zonas de descanso, lo cual manifiesta un acierto del arquitecto, proyectando en sus modelos el plano de suelo uniforme; si bien es cierto que no se puede comparar –al ser una ciudad pequeña– con una propuesta similar de otro tipo que esté ubicada en las inmediaciones, para comparar si esta hubiera resultado más adecuada.

Respecto de los equipamientos y su competencia, los entrevistados manifiestan que el Museo Guggenheim de Bilbao es una mejor obra en términos generales, respecto de un abanico de opciones de la cornisa atlántica, de Francia a Portugal. En el nivel internacional, con un listado de obras variadas que también incluía equipamientos de Niemeyer, los entrevistados no eligen ninguna de las obras del autor, y destacan el Museo Guggenheim de Nueva York, el Centro Georges Pompidou de París y la Ópera de Sídney, como iconos globales de este tipo de edificaciones. Cabe resaltar aquí la importancia de la marca, estudiada en parte en la presente tesis, que

crea iconos culturales fácilmente reconocibles, y que hoy en día son exportables llegando a acuerdos con la casa matriz a cambio de una cierta cantidad de dinero, siendo uno de los precursores el Guggenheim de Bilbao¹⁵⁰.

Algunos de los entrevistados realizaron comentarios análogos respecto del Niemeyer de Avilés, puesto que, en el año previo a su inauguración, tuvo una inversión sostenida y mucho mayor que la actual en medios de comunicación tanto tradicionales como alternativos, realizando múltiples actividades en redes lo que le dotó de cierto reconocimiento y visibilidad internacional. En palabras del Presidente del Club de Empresas, el Niemeyer de Avilés es «una marca que se asocia a otras marcas», realizando una lectura en términos globales de su icono local, tanto en términos de notoriedad, como de turismo y negocios.

Por el contrario, respecto de las actividades culturales que se realizan en la ciudad en la actualidad –con el centro en funcionamiento– existe disparidad manifiesta de opiniones, siendo la respuesta elegida mayoritariamente que las actividades que se realizan desde la construcción del centro son mejores, pero no justifican una inversión de este calibre, una de las conclusiones que son manifiestamente discordantes con la ejecución de estos equipamientos sin la inversión sostenida año tras año, que pueda realzar la propuesta. A este respecto, merece la pena remarcar que la cercanía de Laboral Ciudad de la Cultura en Gijón, a menos de media hora de trayecto de automóvil –la apuesta del gobierno del Principado de Asturias como emblema de la región– lastra la capacidad de inversión en esta escala. De hecho, muchas de las representaciones teatrales, como se ha comentado en la tesis, son compartidas con el Teatro Palacio Valdés, y aunque se intenta atraer exposiciones de calado, todavía no hacen mella en la opinión ciudadana, en parte por desconocimiento de la programación.

El simbolismo –apreciado por pérdida en París, con el ejemplo de Notre Dame– es aquí significativo, puesto que de las encuestas se desprende una aceptación global de la propuesta, con un discurso elaborado desde las instituciones que fue seguido por

¹⁵⁰ Como hemos visto en el Capítulo 2, el MON de Curitiba –obra de Niemeyer– también estuvo a punto de ser la sede del Guggenheim en América Latina, pero finalmente la idea no se llevó a cabo.

la prensa, con el apoyo inicial de grandes personalidades, que confiaron en el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer como un nuevo inicio en una ciudad necesitada de emblemas que representen otro tipo de ciudad, después de los años de oscurantismo industrial.

El Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer establece relaciones dialógicas con el contexto de la ciudad de un modo abstracto, mediante un diálogo nuevo-viejo, blanco-negro, nuevos conceptos establecidos en la apertura de la región al mundo. Configura, por tanto, una relación en contraste, basada en la innovación cultural y la modernidad. La situación física del conjunto –en el lugar oportuno, antiguamente abandonado, de la ría– y la calidad de la construcción, hace que los entrevistado tengan una opinión muy positiva del equipamiento, tal y como se extra de los resultados analizados.

La viabilidad urbana del centro cultural no podrá ser evaluada en su totalidad hasta la finalización de las actuaciones y proyectos previstos en esta parte de la ría, incluyendo la propuesta residencial, que aportaría una mezcla de usos necesaria y la adecuación de las vías de circulación rodada.

En la actualidad, las inadecuadas conexiones de la ciudad con el equipamiento deben ser reinterpretadas para mejorarlas. En cuanto a la validación de hipótesis, como resultado –parcial en este momento– de la investigación, podemos afirmar que la obra de Niemeyer en Avilés en parte refuerza la hipótesis de partida, puesto que se ha demostrado la generación de un punto de inflexión tanto en la dinamización cultural y turística, como en la regeneración urbana y los procesos asociados a industrias no contaminantes. Aun así, queda un largo recorrido hasta establecer un estadio de aceptación generalizado, en parte debido a la escasa finalización del conjunto y la falta de concreción de la propuesta global, que va más allá del Centro Niemeyer.

El centro cultural sirve como un nuevo enunciado, un nuevo discurso en una ciudad necesitada de él, y así lo percibe la propia ciudadanía. Otros procesos como el acaecido en Bilbao, en la misma cornisa cantábrica, permiten un optimismo cauteloso

para lograr una finalización de la propuesta conjunta. Con la inversión y el foco adecuado sería posible crear una nueva apropiación de este espacio olvidado, solitario, deshumanizado y contaminado, que ahora mismo está en proceso de sumar esfuerzos para su efectivo impulso. Esta renovación podría transformar la ciudad en una referencia del área metropolitana asturiana, un espacio de oportunidad que configuran las tres ciudades principales –Oviedo, Gijón y Avilés– sumando casi un millón de residentes.



Sede de la GECN en la Praça do Povo del Caminho Niemeyer

Fuente: Archivo del autor (2020)

[C A P Í T U L O 4]

NITERÓI: CAMINHO NIEMEYER

4.1. Introducción

La ciudad de Niterói está ubicada a orillas de la bahía de Guanabara, frente a la ciudad de Río de Janeiro, de la que dista cinco kilómetros en línea recta. El estado en el que se ubican ambas ciudades toma prestado el nombre de su capital, Río de Janeiro, siendo uno de los más prósperos de todo Brasil¹⁵¹. La comunicación directa entre las dos ciudades se produce mediante el Puente Presidente Costa e Silva, inaugurado en 1974. Este puente ha sido determinante en la definición de la ciudad de Niterói como parte del área metropolitana de Río de Janeiro, una zona que se articula alrededor de la bahía de Guanabara.

En los últimos años, Niterói ha diversificado su oferta cultural, para conseguir la modernización de su imagen frente a los ciudadanos de su urbe y de todo el Estado de Río de Janeiro, mediante un proyecto muy ambicioso: coser la orla de su centro

¹⁵¹ El PIB del Estado de Río de Janeiro representó, en 2018, el 10,8% de todo el PIB de Brasil, según los datos del *Centro Estadual de Estatísticas, Pesquisas e Formação de Servidores Públicos do Rio de Janeiro* (CEPERJ) <<https://www.ceperj.rj.gov.br/>>

histórico –cuyo frente es la bahía– mediante un itinerario cultural con equipamientos dispersos en un recorrido a lo largo de la costa.

El conjunto de edificaciones planteadas por Niemeyer para la región de *Praias da Baía* –Playas de la Bahía– es de una gran magnitud, tanto por sus dimensiones como por la inversión que se debe realizar en su construcción y en el mantenimiento de sus instalaciones, afectando significativamente a la trama urbana y al presupuesto público de inversiones. Este itinerario se extiende por 12 kilómetros de costa de la ciudad de Niterói, desde la Praça do Povo en el relleno de Praia Grande hasta la terminal de Charitas en el barrio del mismo nombre. Oliveira (2009) establece un paralelismo con la intención del propio arquitecto, excluyendo la Estación de Charitas del Caminho Niemeyer –a pesar de ser una obra de su autoría– porque la idea primigenia era que todos los elementos que se establecieran en la ciudad se pudiesen recorrer en un paseo a pie, y la estación es un objeto aislado del conjunto. Bajo este punto de vista, el recorrido donde cohabita esta alta concentración de equipamientos culturales se configura en cuatro kilómetros lineales de extremo a extremo, logrando ser más utilizable y ameno, aunque no exento de problemas urbanos de diversa índole.

En orden cronológico, el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) ubicado en el mirador de Boa Viagem fue, en 1996, el primer edificio completado. En su momento era una pieza única y desligada del resto, puesto que no existía la idea de itinerario cultural. Pasados siete años, en 2003, se terminan la Plaza Juscelino Kubitschek y también el Memorial Roberto Silveira en la Praça do Povo, situada en el relleno de Praia Grande. En este relleno ganado al mar se añadieron, en orden cronológico, el Teatro Popular, de 2007, y la Fundación Oscar Niemeyer, terminada en 2010. Cerca de la universidad, en otro emplazamiento, se ubica la última obra finalizada del conjunto: la Reserva Cultural, de 2016, que a su vez es la parte privada del Centro Petrobras de Cine, y la primera obra póstuma del arquitecto. En construcción todavía permanece la Catedral de Niterói, que ocupa la parte sur de la Praça do Povo.

A estos equipamientos culturales se añaden dos más, que aunque no forman parte de este itinerario, son proyectos de Oscar Niemeyer de la misma época: el MACquinho, un centro de acción comunitaria que se sitúa frente al MAC para uso de

las asociaciones vecinales de las favelas, que data de 2008, y la ya descrita Terminal de Barcas de Charitas, finalizada en 2004, que enlaza Río con Niterói sirviendo a los habitantes de la parte sur de la región de Playas de la Bahía y también de la importante región oceánica.

El Caminho Niemeyer es la concentración más grande de obras del arquitecto después de la capital, Brasilia. Esta es la apuesta de la ciudad para modernizar su tejido urbano y atraer el turismo de la región de Río de Janeiro. Los últimos estudios coinciden en señalar el Caminho Niemeyer y sus obras como una estrategia ligada al *city-marketing*, que Niterói ha desempeñado desde el primer mandato de Jorge Roberto Silveira en 1989 (Azevedo 1998; Oliveira 2009; Bienenstein et al. 2017; Falomir-Mañá 2022).

Para establecer la sucesión de acontecimientos que propiciaron la configuración de Niterói como la segunda urbe con más obras construidas de Niemeyer, debemos enfatizar que en el momento en que el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) se concibió, no existía la idea del Caminho Niemeyer, y por tanto se trataba de una actuación aislada, que no fue concebida teniendo en cuenta ningún itinerario.

La idealización de un conjunto de equipamientos se concretó como parte de una estrategia urbana que se llevó a cabo debido al fulgurante éxito que había supuesto la construcción del MAC para la ciudad. Fue entonces cuando el alcalde Jorge Roberto Silveira invitó a Oscar Niemeyer para que realizara una serie de proyectos para revitalizar el centro histórico y el frente litoral mediante un complejo arquitectónico focalizado en la cultura, formando un camino a lo largo de la bahía de Guanabara, que rediseñaba la costa y el frente urbano, incluyendo en su itinerario el ya concluido MAC, naciendo así el Caminho Niemeyer (Oliveira y Mizubuti 2007).

En su definición actual, como veremos de manera pormenorizada, es patente la existencia de problemas en la integración con la ciudad, así como la deficiente definición de la marca Caminho Niemeyer como itinerario cultural, debido a la

diversidad de usos de las construcciones y su dispar ubicación (Oliveira 2009; Madeira Filho y Terra 2013).

Las opiniones de los autores acerca de su significado e importancia divergen según el punto de vista analizado. El MAC es considerado una de las perlas de la arquitectura mundial, proyectando la ciudad internacionalmente (Oliveira y Muzubuti 2007), genera en la ciudad la percepción de valorización, acompañada de una mejora en la autoestima del ciudadano (Luz 2009), o por el contrario, el Caminho Niemeyer gentrifica Niterói (Madeira Filho y Terra 2013).

Es por tanto momento de establecer un recorrido sobre los planes e iniciativas que han hecho posible la realización de este complejo, así como un análisis de las implicaciones de la implantación del Caminho Niemeyer y sus repercusiones en la evolución de la ciudad, pasados más de 25 años desde la implantación del MAC, el primer hito y la obra más reconocida a nivel internacional de las construidas por el arquitecto en Niterói.

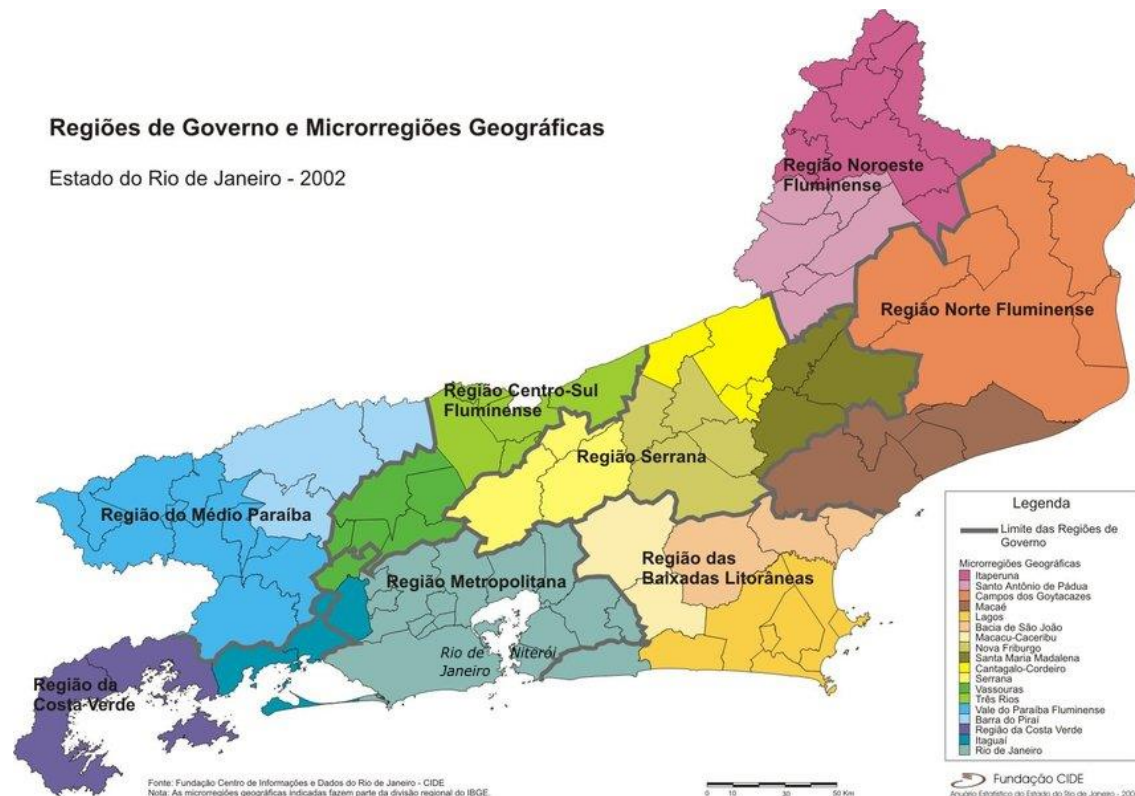
4.2. Historia de la ciudad y demografía

4.2.1 Orígenes y evolución de Niterói

El municipio de Niterói está ubicado en la Región Metropolitana del Estado de Río de Janeiro, en el margen oriental de la bahía de Guanabara. La ciudad tiene 515.317 habitantes según datos del Instituto Brasileño de Geografía y Estadística (IBGE) actualizados a fecha 2020¹⁵².

El término municipal está dividido en cinco regiones, y linda con la bahía de Guanabara por el este, con el océano Atlántico por el sur, con São Gonçalo por el norte y con Maricá por el oeste.

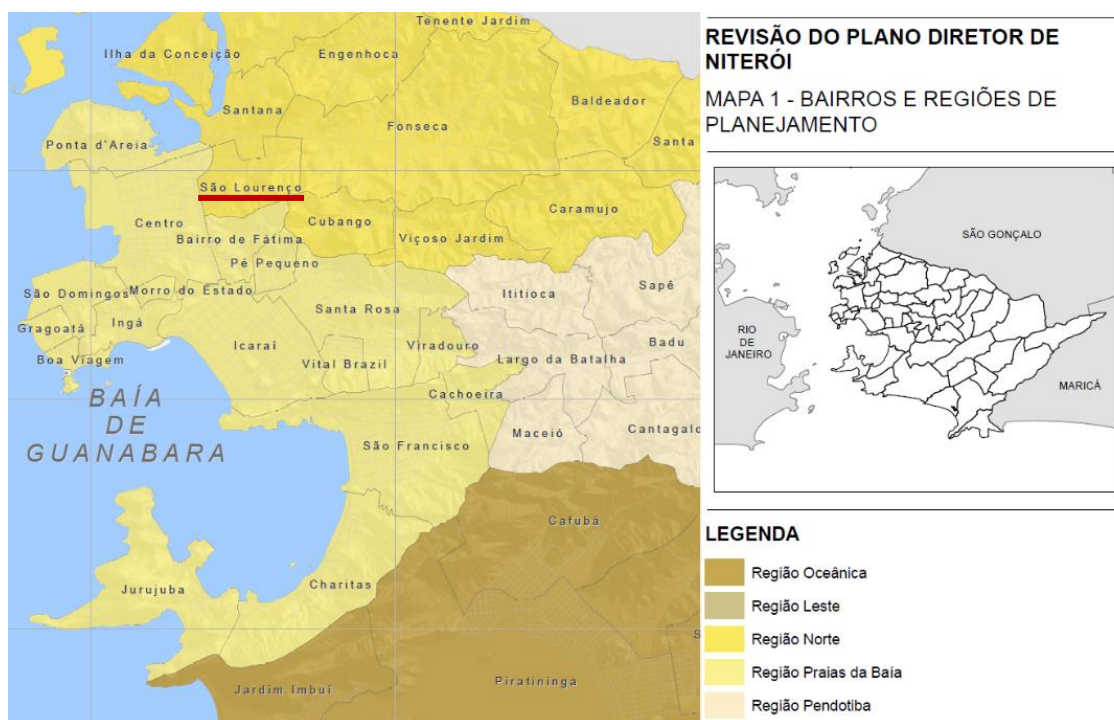
Figura 4.1. Regiones de Gobierno y Microrregiones Geográficas del Estado de Río de Janeiro



Fuente: Fundação CIDE (2002)

¹⁵² El dato más reciente del IBGE data de 2020, aunque es una estimación. En 2010, la población según el censo fue de 459.451 habitantes.

Figura 4.2. Regiones y Barrios de Niterói



Fuente: Plan Director. Prefeitura de Niterói (2017)

Niterói¹⁵³ fue fundada el 22 de noviembre de 1573 en tierras que fueron donadas por Salvador Corrêa de Sá, Gobernador General de Río de Janeiro, a Araribóia, bautizado Martin Afonso de Souza, jefe indígena tupi de la tribu de los Termiminós. La pequeña aldea recibía la denominación de São Lourenço dos Índios y estaba ubicada en el actual barrio de São Lourenço. Esta donación fue otorgada como premio a Araribóia por su contribución decisiva para la expulsión de los franceses y de los indios Tamoios del lugar, puesto que era crucial para la defensa de la capital, Río de Janeiro (Oliveira 2009).

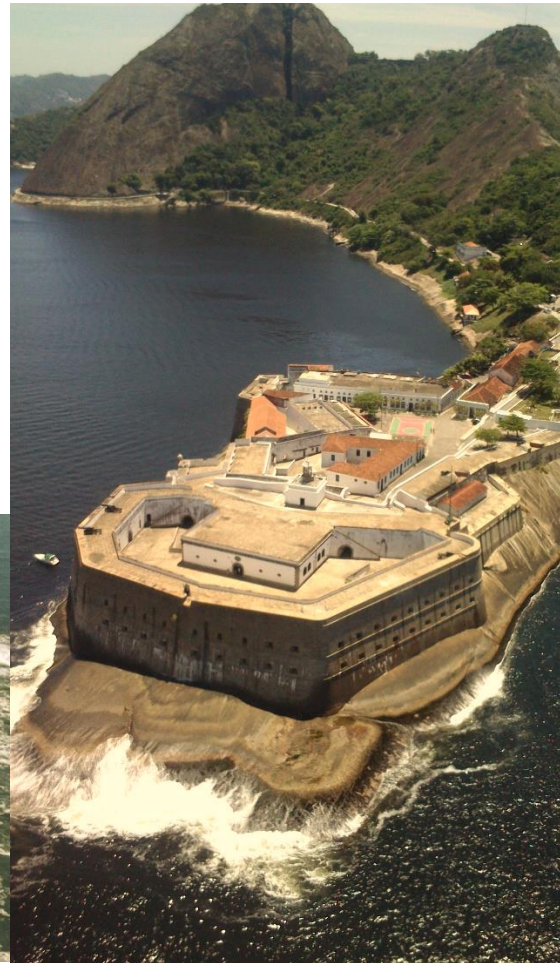
Con la muerte de Araribóia se inicia un proceso de declive debido a la distancia física que le separaba de Río de Janeiro, un claro indicio del devenir futuro, marcado por la cercanía a la que fue y sigue siendo la ciudad mayor y por ello objeto de mayor inversión pública y privada, siendo a la postre capital del estado y del país. Porto Júnior (2009) utiliza la analogía de un cordón umbilical nunca cortado para definir el puente Río-Niterói, que perpetuó la relación entre ambas ciudades.

¹⁵³ En sus inicios, Nictheroy, palabra que en tupí significa agua escondida (Prefeitura de Niterói 2006b, 24).

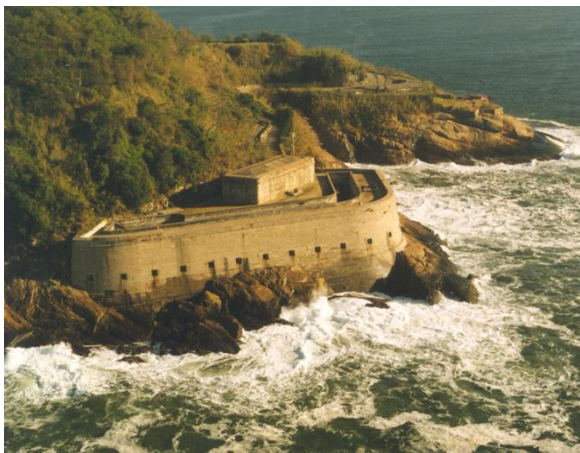
Figura 4.3. Fortalezas de la bahía de Guanabara: ubicación e imágenes



Esquema de la bahía de Guanabara



Fortaleza de Santa Cruz de Barra en Niterói



Fortaleza de São João en Río de Janeiro

Fuente: 1. Realizado por el autor, base Google Maps / 2 y 3. Fortalezas.org

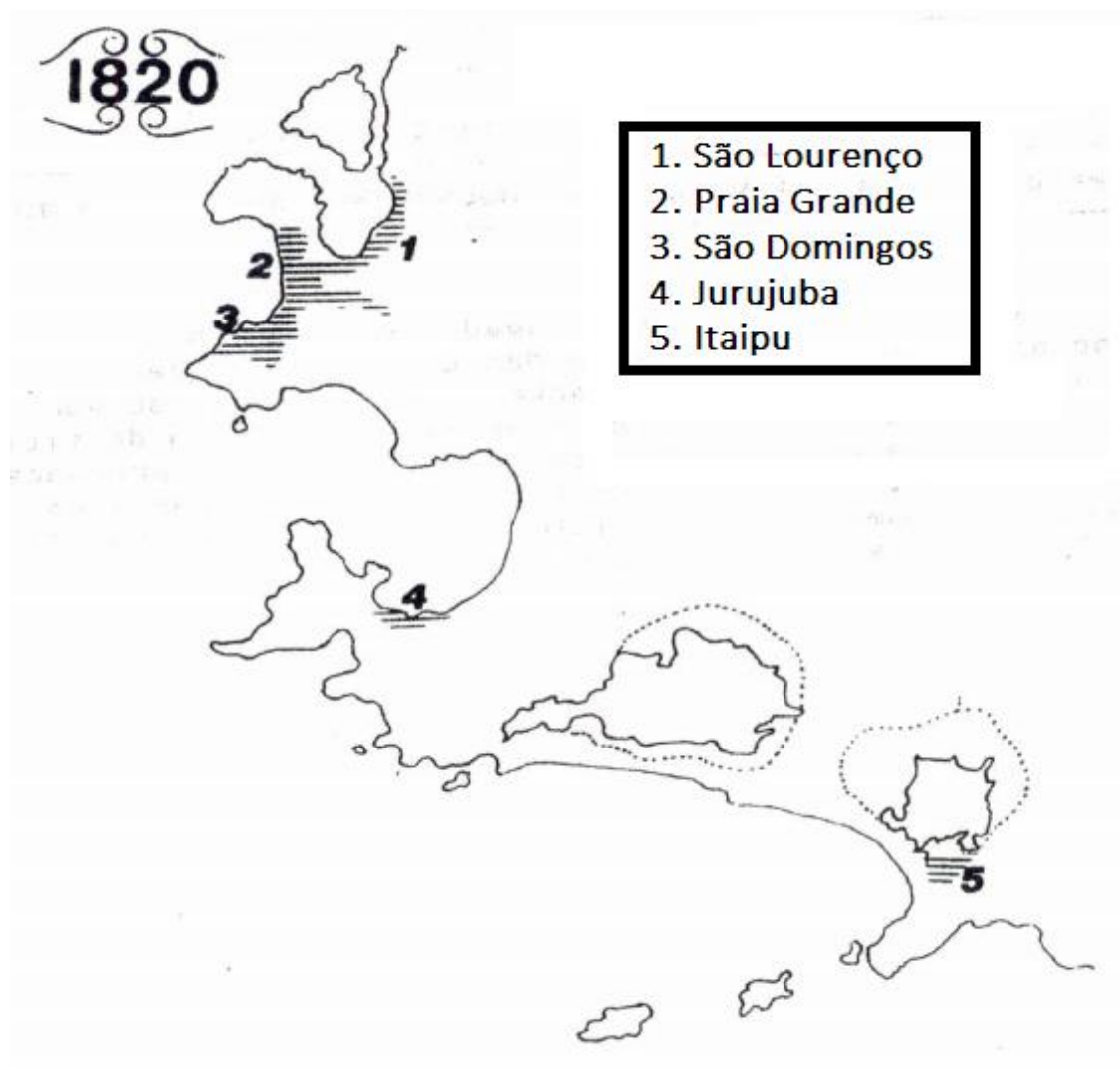
Siguiendo con la cronología, una de las primeras edificaciones de esta época es la Fortaleza de Santa Cruz da Barra, en el actual barrio de Jurujuba, que data del año 1612. La Fortaleza de Santa Cruz da Barra, junto con la Fortaleza de São João en Río de Janeiro (1565), configuran el cierre oriental y occidental de la bahía de Guanabara como elementos defensivos. Santa Cruz de Barra en Niterói fue registrada en 1939 por el *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (IPHAN) como patrimonio histórico; hoy en día es una atracción turística de primer orden por su relevancia histórica, arquitectónica y cultural.

Los inicios del municipio están íntimamente ligados a la región actual de Playas de la Bahía: el primer asentamiento data de 1669, en São João Batista de Icaraí, en la

región de *Praia Grande*. Años más tarde se conformó São Lourenço dos Índios (1752), y São Sebastião de Itaipu (1755).

La llegada de la corte de Juan VI de Portugal en 1808 propició el apogeo de dos zonas costeras, los actuales Icaraí y São Domingos, siendo además este último el núcleo escogido como zona de recreo. En 1819, la Villa Real fue instalada en Praia Grande, prosiguiendo con los asentamientos e intensificándose el comercio y la navegación¹⁵⁴.

Figura 4.4. *Crecimiento de los asentamientos en Niterói hacia 1820*



Fuente: Niterói do século XXI (1991)

¹⁵⁴ Originalmente Praia Grande se extendía desde da Ponta d'Areia hasta São Domingos. Era la mayor playa de la Bahía de Guanabara, pero se eliminó en el siglo XX por el terreno ganado al mar donde ahora está la terminal de barcas del centro y el Caminho Niemeyer.

En la década de 1830, la Vila se convierte en la ciudad de Nictheroy y alcanza su autonomía, elevándose a la capitalidad del Estado de Río de Janeiro en 1835¹⁵⁵. Esta condición la ostentará –con una única interrupción de 1894 a 1903– hasta 1975, aunque a la sombra de Río, capital de Brasil de 1763 a 1960, que siempre tuvo a la ciudad en un segundo plano: era la capital de la provincia frente a la capital de todo el país, tanto en lo físico como en lo económico (Ferreira 1997).

La gran maquinaria administrativa se movía pesadamente, no siempre impulsada por fluminenses, como hubiera sido deseable; con la capital Niterói a media hora de viaje de la Corte, la provincia sufría de esa proximidad en vez de tener ventajas [...] (Ferreira 1994, 98)

Según Abreu (1988), se mejoran las comunicaciones con Río de Janeiro estableciendo una línea de barcas, que estuvo activa desde el año 1835. Esta línea ejercerá una gran atracción en el centro urbano de Niterói propuesto por Pallière¹⁵⁶. En 1870 se suman las primeras líneas de tranvía de tracción animal, creando un inicio de estación intermodal del siglo XIX.

En 1841 se realiza el Plano Taulois o Plano de la Ciudad Nueva tomando su nombre del ingeniero francés Pedro Taulois. Este plano incluía los barrios de Icaraf y una parte de Santa Rosa. El trazado era ortogonal, duplicando por aquel entonces el área urbanizada de Niterói. El desarrollo urbano mejoró notablemente durante la segunda parte del siglo XIX debido a la condición de capital que ostentaba la ciudad, estableciendo paulatinamente muchos servicios básicos como la iluminación pública o el abastecimiento de agua.

En las postrimerías del siglo XIX, Niterói contaba con 36.056 habitantes según los datos del Censo Estatal de 1892. En esta época la ciudad sufre una doble sangría: Primero, porque la provincia de Río de Janeiro, a partir de la Primera República proclamada en 1889, pasa a convertirse en estado, funcionando su capital como un imán que atraía a toda la élite de Niterói, ya sea en el plano político, económico o cultural, élites que, en vez de estar focalizadas en mejorar su ciudad, se mudaban al

¹⁵⁵ En 1834 la provincia de Río de Janeiro se había transformado en Estado.

¹⁵⁶ Pallière realizó el primer plano de Niterói; Ver Figura 4.12. Plano Pallière (1819).

plano nacional. Segundo, la fragmentación de su territorio con la separación en la década de 1890 de los barrios de São Gonçalo, Nossa Senhora da Conceição de Cordeiro y São Sebastião de Itaipu, que pasaron a constituir el municipio de São Gonçalo. A ello hay que añadir que la eclosión de la revuelta de la armada en 1893 destruyó varios edificios y terminó por paralizar la actividad productiva de la ciudad, lo que sumado a divergencias políticas, motivaron el traslado de la capital a Petrópolis¹⁵⁷, una ciudad interior situada al norte de la bahía que dista 75 kilómetros de Niterói. El retorno de Niterói a la condición de capital del Estado de Río de Janeiro fue en 1903, debido al apoyo de la mayoría de las municipalidades en votación (Wehrs 2002).

Con la llegada del siglo XX, en Niterói se plantea una disyuntiva presente en numerosas ciudades brasileñas: la modernización y el modelo de desarrollo de cara al futuro, para dejar atrás la economía basada en la agricultura de las haciendas del café. En el plano local, el ingeniero y empresario Paulo Alves, recién nombrado alcalde, se atribuyó la misión de estimular la industrialización creciente con un discurso tecnocrático que se basaba en tres pilares: modernización, urbanización e industrialización (Pessanha 1988; Wollmann 2018).

En esta época se realizan numerosas intervenciones urbanas, atendiendo demandas sociales por mucho tiempo no resueltas y mejorando las infraestructuras básicas, como la sustitución del alumbrado de gas por el de luz eléctrica y las nuevas líneas de tranvías eléctricos, como la primera línea que comunicaba el Centro e Icaraí, en 1906. Asimismo, se inaugura la nueva estación de barcas en 1908, que se mantendría activa hasta el año 1959¹⁵⁸ (Ferreira 1994; Sousa 2017).

Niterói era uno de los más importantes polos industriales en las primeras décadas del siglo, debido a varios factores: la proximidad con Río de Janeiro, el hecho de haber desarrollado una infraestructura urbana suficiente por su estatus de capital fluminense, y el estímulo del gobierno estatal para la instalación de industrias en el

¹⁵⁷ En principio la capital iba a ser Teresópolis, pero antes de que se cumpliera el mandato, se mudó a Petrópolis (Ferreira 1997, 84).

¹⁵⁸ En 1959 la estación se incendia en la denominada Revuelta de Cantareira –por la compañía que tenía consignado el transporte- o Revuelta de las Barcas, producida por el alto precio de los billetes.

territorio de Niterói, a través de la exención de impuestos o cuotas más bajas (Wollmann 2018).

Además, se comienza a adaptar el tejido urbano tal y como cabía esperar de una capital del estado, estableciendo el Palacio de Correos, la Cámara Municipal, la Estación de Barcas y el conjunto arquitectónico de la Plaza de la República. El esfuerzo para la construcción de una capital moderna continuaría en la década de 1920 con el relleno de la Manga de São Lourenço, al norte, donde se implantará el puerto en 1927 (Sousa 2017).

Figura 4.5. Estación de las barcas antes de su incendio en 1959 en una revuelta



Fuente: IBGE

En cuanto al crecimiento de la ciudad, Icaraí se establece como un centro neurálgico, y se acometen nuevas plazas y jardines, además de construcciones ligadas a la actividad cultural como el Casino Icaraí (1936) y el Cine Icaraí (1944). La vida social, artística y cultural del barrio es intensa, estableciendo una íntima relación con el ambiente natural, los espacios al aire libre y las playas (Azevedo 2012).

Entre 1937 y 1945, Niterói ocupa el segundo lugar en el total nacional de obras urbanas, y hasta 1950 la construcción de edificios públicos contribuye a modernizar la ciudad y su centro a través de su arquitectura. La obra más destacada fue la apertura de la Avda. Ernani do Amaral Peixoto, en 1942, a partir del Plan de Urbanización y Remodelación de la Ciudad que se había aprobado en 1940. Para realizar la avenida, de un kilómetro de extensión y 20 metros de anchura, se demolieron cerca de 230 edificios (Prefeitura de Niterói 2006b).

Figura 4.6. Vista general de la zona centro de Niterói antes del relleno de Praia Grande



Fuente: BNDigital. Jorge Kfuri (1918)

La década de 1960 estuvo marcada por el proceso de transferencia de la capital federal de Río de Janeiro a Brasilia, y por el inicio de la construcción del Puente Presidente Costa y Silva, que coserá las dos ciudades vecinas, Río y Niterói, mediante una autovía. La ejecución del relleno en Praia Grande, frente al centro urbano, se producirá en los años 70.

En esta época, la implantación del nuevo Estado de Río de Janeiro en 1975, a raíz de la fusión de los estados de Guanabara y Río de Janeiro, creó un gran perjuicio económico a Niterói, debido a que la despojó de su condición de capital, perdiendo más de 50.000 puestos de trabajo que se transfirieron a Río de Janeiro (Mizubuti 1986; Azevedo 1998).

Según Oliveira (2009), todo ello colaboró para la instauración de un vacío identitario, una situación que perdurará hasta mediados de 1990. El centro se degradó, los funcionarios habían abandonado sus puestos de trabajo, y a esto se unió el abandono de la población, atraída por las comodidades de las regiones periféricas. En referencia a estos procesos de degradación, Rojas (2001) argumenta que es un fenómeno común en las ciudades de América Latina. A raíz del desarrollo expansivo y el crecimiento explosivo de sus urbes, los centros históricos padecen una marcada decadencia social y económica, que los induce a su abandono. A esto contribuye el desinterés por el patrimonio de estos centros, considerándolos áreas ajenas al desarrollo contemporáneo.

Figura 4.7. *Icaraí en 1951 y en 2020*



Fuente: Revista Tema Livre / Archivo del autor (2020)

Entre 1970 y 1980, la ciudad recibe migraciones desde otros puntos del estado, en su mayoría trabajadores en la construcción del puente Río-Niterói, en el metro de Río de Janeiro y en la industria pesquera y naval de la ciudad. En esta misma época Niterói empieza a ser atractiva para las clases altas, densificando y verticalizando el

vecindario de Icaraí, en la región de Playas de la Bahía, con condominios lujosos, mansiones y clubes privados, que contrastan con las favelas de otras partes de la ciudad (Friendly 2019).

Con el ascenso al poder de Jorge Roberto Silveira, se propició una intensificación de la producción inmobiliaria en la zona Centro y otros barrios de la costa, debido entre otras causas, a la cercanía con la vecina Río de Janeiro y a las obras que realizaría Oscar Niemeyer. El primer Plan Director de Niterói fue aprobado bajo su mandato en 1992 –aunque con modificaciones sustanciales en 2004–, aunque el impacto de las políticas urbanas en el frente litoral y la necesidad de adaptar éstas a la realidad económica establecerá numerosos y constantes cambios en el planeamiento municipal.

Silveira convierte la construcción del Museo de Arte Moderno, el MAC (1991-1996), en su apuesta personal para cambiar la visión externa de la ciudad, que posteriormente continuó en la materialización parcial de la idea de Niemeyer para Niterói: una serie de equipamientos en la región de Playas de la Bahía que sirvieran de impulso para establecer políticas de modernización social y urbana. De esta manera, la ciudad de Niterói se convirtió en la segunda ciudad con más obras construidas de Oscar Niemeyer, solo por detrás de Brasilia, lo que le ayudó para obtener nuevos ingresos como destino turístico.

Posteriormente, en la administración de Godofredo Pinto (2002-2008) se consiguió la adhesión de la ciudad a la ruta Niemeyer, una iniciativa del Ministerio de Turismo que destacaba las ciudades que hasta ese momento tenían los conjuntos arquitectónicos más completos, Brasilia y Belo Horizonte (Oliveira 2009).

Según los datos del *Plan Estratégico de Desarrollo Urbano de la Región Metropolitana de Río de Janeiro 2015-2018*, el último disponible, realizado por un consorcio dirigido por el arquitecto Jaime Lerner¹⁵⁹, Niterói tiene la posición de capital del sector naval en Brasil, por tener la mayor concentración de astilleros, y su puerto

¹⁵⁹ Consórcio Quanta-Lerner. 2015. “Plano Estratégico de Desenvolvimento Urbano Integrado Da Região Metropolitana Do Rio de Janeiro (PDUI/RMRJ) 2015-2018.” Río de Janeiro.

está entre los más importantes del país. Respecto de los potenciales económicos a futuro, los ejes principales son el sector naval y el turístico. Una de las barreras para el desarrollo municipal, que continúa en la actualidad, es la saturación del tránsito, así como la ausencia de espacio físico para el desarrollo de grandes empresas, unido al alto coste en los terrenos libres. En el estudio se detalla que el Ayuntamiento de Niterói posee un cuadro fiscal estable, con un nivel de inversiones elevado, el tercero mayor de la Región Metropolitana de Río de Janeiro (RMRJ). Casi la mitad de la generación de riqueza está en los sectores de servicios y comercio, que totalizan un 48% del PIB. El comercio minorista está bien estructurado, siendo el principal empleador, por encima de otros sectores como grandes hoteles o centros comerciales. Niterói es el municipio con la segunda mejor infraestructura turística de la Región Metropolitana, solo por detrás de Río de Janeiro. La mayor parte de las playas de la zona de la bahía de Guanabara están contaminadas, pero –de la misma forma que Río de Janeiro– las regiones oceánicas¹⁶⁰ están mostrando un desarrollo continuo de cara al turismo, haciendo valer su atractivo como regiones más limpias.

Aún con retos de integración del frente marítimo en el centro urbano, las mejoras pendientes en movilidad y algunos problemas derivados de la desigual distribución de riqueza como la favelización¹⁶¹, la ciudad afronta los próximos años estando entre las diez mejores en calidad de vida del país¹⁶², habiendo conseguido símbolos reconocibles y reconocidos a través de su arquitectura y manteniendo una correcta infraestructura de servicios.

¹⁶⁰ Regiones que están fuera de la Bahía, frente al Océano Atlántico, como Piratininga y Cambinhas en Niterói, a semejanza de Copacabana e Ipanema en Río de Janeiro.

¹⁶¹ Existen más de 40.000 casas distribuidas en 87 favelas carentes de infraestructura urbana y con riesgos de deslizamientos e inundaciones (Bienenstein et al. 2017)

¹⁶² Séptima posición en 2011 en el Índice de Desarrollo Humano que publica el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD).

4.2.2 Cambios demográficos

La ciudad de Niterói es un núcleo poblacional de tamaño medio en comparación con otras urbes en Brasil. En el año 1900 tenía alrededor de 30.000 habitantes, en 1970 años había multiplicado por diez su población, y en 2010 rozaba el medio millón de habitantes, con datos del IBGE.

Para comprender de manera óptima su dimensión, estableceremos una breve comparación dimensional con la vecina São Gonçalo y la capital del estado, Río de Janeiro. Río de Janeiro en la serie histórica del IBGE deja patente que se trata de una gran metrópolis frente a una ciudad dormitorio: En 1940 la población de Río ya era doce veces mayor, y actualmente la capital mantiene una población trece veces superior a la de Niterói. La ciudad de São Gonçalo, que colinda por el norte con Niterói y también da frente a la bahía de Guanabara, se formó en 1893 debido a la unión de las entidades menores de São Gonçalo, Nossa Senhora da Conceição do Cordeiro e São Sebastião de Itaipu, aunque fue en 1929 cuando se elevó su categoría de villa a ciudad. El municipio de São Gonçalo tenía una población de 85.521 habitantes en 1940, casi la mitad de los habitantes de Niterói, que era su capital en esa época. Veinte años después, en 1960, ambas ciudades tenían una población similar, y a partir de entonces, el crecimiento de São Gonçalo fue imparable debido, entre otras causas, a la industrialización: En este municipio se implantaron industrias cerámicas, metalúrgicas, de transformación de pescado y productos químicos, lo que le llevó a ser conocida como la “Manchester Fluminense” (Rosa 2017).

Cabe reseñar que desde la década de 1970, en la época de la construcción del puente Río-Niterói (1973-1976) y cuando se propicia el estado de fusión, la industria de la construcción seguía estable en Niterói, principalmente de constructoras con base en Río de Janeiro. Estas constructoras realizaron numerosas inversiones en los barrios de Icaraí, Ingá y Boa Viagem; este hecho ayudó a que se produjera el crecimiento demográfico mayor de la serie, propiciando que en 1980 se produjera un crecimiento del 62% de la población frente al anterior dato de 1960, pasando de 245.467 a 397.135

habitantes. La pérdida de capitalidad de Niterói, acaecida en 1975 con la desaparición del estado de Guanabara por fusión con el de Río de Janeiro, fue contrarrestada por la fuerte verticalización de la región y los nuevos desarrollos de condominios, sobre todo en los barrios de la costa, donde se adquirirían residencias unifamiliares para la construcción de lujosos edificios, práctica que será común también en las décadas de 1980 y 1990 (Pereira y Bienenstein 2019).

Figura 4.8: Población de las principales ciudades del estado de Río de Janeiro en intervalos de veinte años desde 1940

	1940	1960	1980	2000	2020
Río de Janeiro	1.764.141	3.307.163	5.183.992	5.851.914	6.747.815
São Gonçalo	85.521	247.754	615.352	891.119	1.091.737
Niterói	146.414	245.467	397.135	459.451	515.317

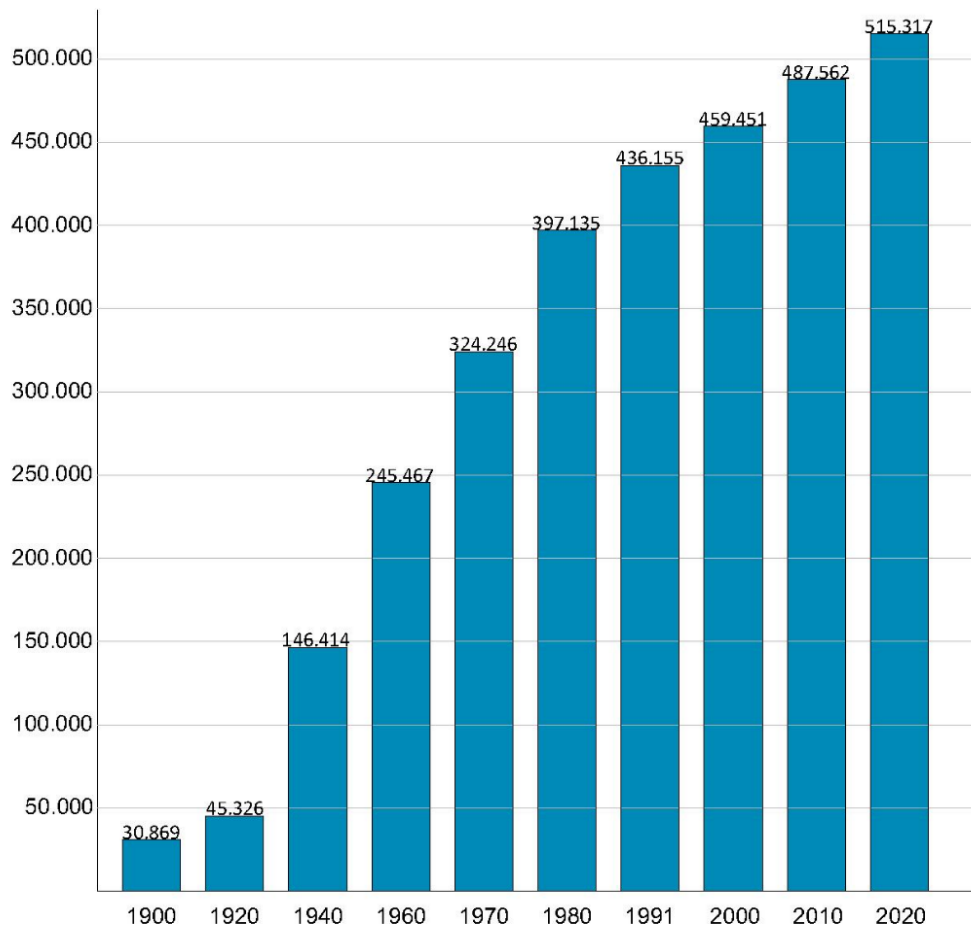
Fuente: Elaboración propia con datos del IBGE

En la situación actual (2020), São Gonçalo ya duplica el número de habitantes de Niterói, debido al mantenimiento de la industria y las políticas públicas expansivas. Niterói, sin embargo, es de las mejores ciudades del país en los indicadores de calidad de vida, asociados al Índice de Desarrollo Humano (IDHM), muy por encima de su antigua entidad menor. Comparando los datos de 2010 del IDHM, Niterói consigue la séptima posición y São Gonçalo aparece en el lugar 795 de Brasil.

La distribución espacial de la población en el municipio de Niterói es muy irregular, una característica que es común en todo Brasil, debido a los complejos procesos de urbanización y sus costes. En la ciudad contrastan los barrios de clase media con gran densidad de equipamientos e infraestructuras, con otros de baja densidad demográfica en las que abundan las unifamiliares de autoconstrucción y con muy bajo índice de equipamiento urbano. La ciudad por tanto sufre una fuerte segregación espacial, fiel reflejo de la estratificación social que padece. Los morros, en su mayoría ocupados por favelas o comunidades, están configurados en dirección este-oeste, por lo que se hacen presentes en la trama urbana del municipio y se sitúan en algunos casos como protagonistas de la misma. Existen, además, algunos cerros (como

Gragoatá) que son excepción y continúan sin ocupar en procesos informales. En la trama urbana es visible la preferencia de las superficies planas, de manera que la trama urbana se extiende a lo largo del territorio, ocupando gran parte del término municipal, aunque en franjas desiguales.

Figura 4.9. Población de Niterói desde 1900 hasta 2020



Fuente: Elaboración propia con datos del IBGE

En cuanto al gráfico demográfico desde inicios del siglo XX de la ciudad, se percibe una explosión demográfica producida desde 1920 a 1940, momento en el cual Niterói triplica su población, reflejo de la industrialización de la región en esta época. El polo industrial niteroiense se creó debido, entre otros factores, a su proximidad con Río de Janeiro, su moderno tejido urbano, la instalación de infraestructuras –como el

relleno en la década de 1920 de la Manga de São Lourenço, donde se implantará el puerto— y el estatus que ostentaba de capital del estado.

El crecimiento de la ciudad y la modernización de su trama urbana mantuvieron un ritmo imparable en las siguientes décadas, y esto se refleja en la población, que se duplicó desde 1940 a 1970. De manera distinta a otras urbes de Brasil que tendrán un crecimiento acentuado, en Niterói, desde la pérdida de capitalidad en 1975, se produce un crecimiento sostenido hasta llegar a los 515.317 habitantes (año 2020).

Figura 4.10. *Serie histórica de habitantes por barrios, áreas y total*

Barrios	1970	1980	1991	1996	2000
Centro	22.729	22.528	21.199	20.175	18.487
Fátima	2.036	2.744	3.867	3.590	3.767
São Domingos	4.820	4.609	5.281	4.746	4.619
Ponta D'Areia	6.763	6.760	6.942	6.952	7.162
Gragoatá	390	530	193	186	220
Morro do Estado	4.013	8.249	3.533	4.098	3.811
Área Central	40.751	45.420	41.015	39.747	38.066
Total Niterói	324.246	397.123	436.155	450.364	459.451

Fuente: Elaboración propia con datos de
 Secretaria de Desenvolvimento, Ciência e Tecnologia / IBGE / Prefeitura (2006b)

En cuanto al análisis por barrios, habiendo sido el crecimiento de la ciudad en extensión, se penaliza a los habitantes de la región del área central, además de producir un fuerte aumento de la circulación de automóviles. Según los datos del programa *Viva Centro* (Prefeitura de Niterói 2006b), el área central disminuyó su población en un 8,29%, pasando de 40.751 a 38.066 habitantes desde 1970 hasta 2000. En el mismo período, por el contrario, la población de Niterói pasó de 324.246 a 459.451, con un crecimiento del 41,70%. El porcentaje de población que vive en el área central respecto del total, se situaba en el último año de la serie en un 8,29%, mientras que en el barrio centro vive un 4,02% del total de los habitantes.

En el conjunto del sistema del Estado de Río de Janeiro, Niterói se establece como una ciudad de alta calidad de vida, y así se hace notar también en sus estrategias de promoción y marketing político (Bienenstein et al. 2017). En 1991, Niterói era la primera ciudad del Estado de Río de Janeiro y la tercera del país según su Índice de Desarrollo Humano (IDHM). En índices posteriores, de los años 2000 y 2010, siguió siendo la primera en conjunto del estado, pero bajó hasta la quinta posición en 2000 y la séptima posición en 2010 respecto de todo el país, aun manteniendo un índice de desarrollo humano (IDH) alto.

Figura 4.11. *Calidad de vida de Niterói, según su IDH*

AÑO	POSICIÓN EN EL ESTADO DE RÍO DE JANEIRO	POSICIÓN EN BRASIL	ÍNDICE IDH
1991	1º	3º	0,681
2000	1º	5º	0,771
2010	1º	7º	0,873

Fuente: Elaboración propia con datos de IBGE y Naciones Unidas

Despuntando en el indicador de calidad de vida y con una población asumible para el tamaño del territorio, el establecimiento de un frente de costa atractivo y la consecución de una zona centro revitalizada han sido los objetivos marcados por los gobiernos de las dos últimas décadas.

4.3. Planeamiento de la ciudad y génesis del proyecto

4.3.1. Planeamiento y configuración espacial de Niterói

El origen de Niterói se remonta a las tierras de la hacienda de azúcar de Violante do Céu Soares de Souza, descendiente y heredera de Araribóia y Domingos Araújo. La región centro fue el lugar elegido para construir el palacio que tenía como huésped a Juan VI de Portugal en sus estancias en Vila Real de Praia Grande, recién creada en 1819 a partir de un plano del pintor francés Arnaud Julien Pallière¹⁶³. Este plano seguía principios simplificados de la ciudad renacentista mediante un trazado reticulado con cuatro trazos paralelos y nueve perpendiculares al frente marítimo (Azevedo 1998).

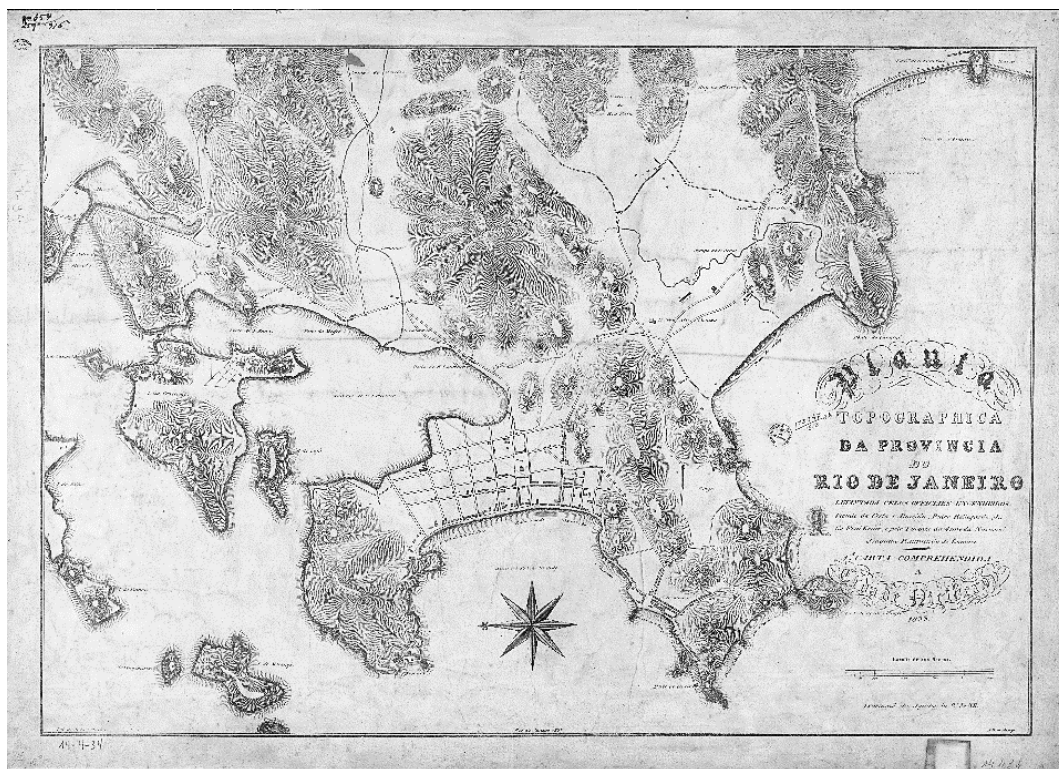
Figura 4.12. Plano Pallière (1819)



Fuente: Souza (1993)

¹⁶³ Desde la licencia del 10 de mayo de 1819, se eleva la población de São Domingos da Praia Grande a la categoría de Villa, con el nombre de Vila Real da Praia Grande.

Figura 4.13. Planta topográfica de 1833



Fuente: Biblioteca Nacional de Brasil

Figura 4.14. Planta no datada (Finales del siglo XIX)



Fuente: Biblioteca Nacional de Brasil

La configuración de lo que hoy es el centro de la ciudad es producto de la definición en retícula del Plano Pallière y de la función de punto de origen de los viajes por mar a Río de Janeiro, capital del país, donde estaba asentado tanto el poder administrativo como el religioso. La difícil orografía hacía de barrera urbana y dificultaba la expansión de la ciudad, y por ello, toda la vida se concentraba inicialmente en la región central, una gran planicie donde se estableció un trazado en damero con una gran playa en el litoral de costa, cuyo nombre era Praia Grande. Esta playa será definitoria en los ulteriores procesos de urbanización que acontecerán en la ciudad, y que serán objeto de análisis en detalle en el presente capítulo, estableciendo su configuración como una oportunidad para la ciudad.

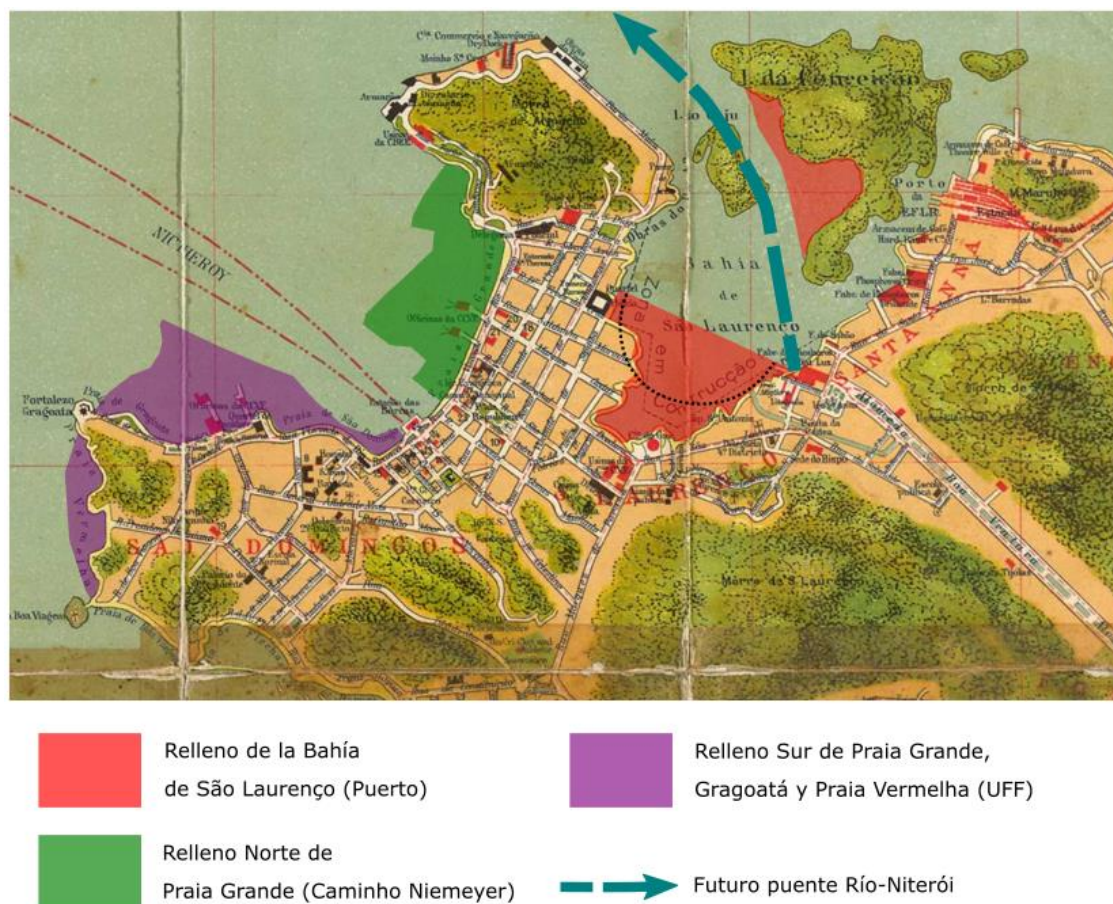
Después de que Niterói consiguiera la capitalidad del estado en 1835, las montañas, montículos y morros que rodeaban el centro no fueron suficientes para frenar la expansión urbana que se estaba desarrollando. En los planos de mediados y finales del siglo XIX de *Nictheroy*¹⁶⁴ se incluía el barrio de Icaraí y su parte trasera, Santa Rosa, duplicando la ciudad su área urbanizada, mediante la ocupación de las planicies. De esta época es también el *Plano da Cidade Nova* o Plano Taulois (1841). La primera denominación proviene de la aparición –por primera vez– de la ciudad de Icaraí, llamada ciudad nueva por su reciente creación, y la segunda, de su creador, el ingeniero francés Pedro Taulois¹⁶⁵.

A lo largo de los años, Niterói se fue estableciendo como lugar de residencia, cultura y compras, hasta la Revuelta de la Armada en la República (1893), que destruyó la ciudad por completo. La vuelta a la capitalidad en 1903 obligó a una ardua tarea de reconstrucción. La nueva ciudad fue edificada al gusto de la emergente burguesía, con parques, cines, teatros y restaurantes. El límite sureste de la zona centro fue el lugar escogido para albergar los edificios de los poderes legislativo y judicial, cuando se hizo patente la necesidad de nuevas instituciones, ubicadas en las inmediaciones de la actual Plaza de la República (1914-1927) (Wehrs 2002).

¹⁶⁴ Topónimo del lugar en 1835

¹⁶⁵ De este plano no se conserva copia legible, referenciada y datada, aunque en los textos escritos y la historiografía reciente se nombra de manera reiterada.

Figura 4.15. Esquemas de evolución urbana, con los rellenos que se han realizado en Niterói y su uso futuro (entre paréntesis)



Fuente: Elaborado propia, a partir de un recorte del mapa Cidades de Río de Janeiro e Nictheroy. Carlos Aenishänslin (1914)

La moderna capital del estado continúa sus grandes desafíos urbanísticos en la década de 1920¹⁶⁶, cuando se plantea el relleno de varias zonas de costa para ampliar la trama urbana, puesto que la complicada orografía lastraba las posibilidades de crecimiento, en mayor medida en la zona portuaria. Esta serie de rellenos se iniciaron en los años 20, pero no se finalizarán hasta la década de los 70, momento en que se da por terminado el relleno de Praia Grande, aunque este proyecto no se ejecutará por completo tal y como estaba diseñado, quedando una franja sin ejecutar. Esta franja permanece a día de hoy inconclusa, lastrando la necesaria conexión del frente litoral en su eje paralelo a la costa, en dirección norte-sur.

¹⁶⁶ El proyecto inicial data de 1919 (Bienenstein et al. 2017)

Inicialmente se materializó, entre 1920 y 1930, el relleno de la Manga de São Lourenço, al norte de la ciudad, que fue el lugar elegido para la ubicación del puerto. Del mismo destaca su eje central desviado y su característico trazado semicircular con reminiscencias clásicas. El área ocupada era de 357.000 m², realizándose con tierras provenientes de tres morros de la ciudad (Sousa 2017).

Figura 4.16. Obras del Puerto de São Lourenço



Fuente: Holland, S. H: (1930) en BNDigital

Por el contrario, el relleno de Praia Grande, que daba frente a Río de Janeiro, fue más complicado de acometer. Antes de su inicio, tuvo varias propuestas, siendo la más importante la de Attílio Corrêa Lima¹⁶⁷, uno de los grandes urbanistas brasileños de mediados del siglo XX. El arquitecto realizó, en su tesis para lograr el Diploma del Instituto de Urbanismo de la Universidad de París en 1932 bajo el título *Avant Projet d'Aménagement et Extension de la Ville de Niterói*, un plano de ordenación de la urbe que fue lo más parecido a un Plan General de Ordenación Urbana que ha tenido la ciudad.

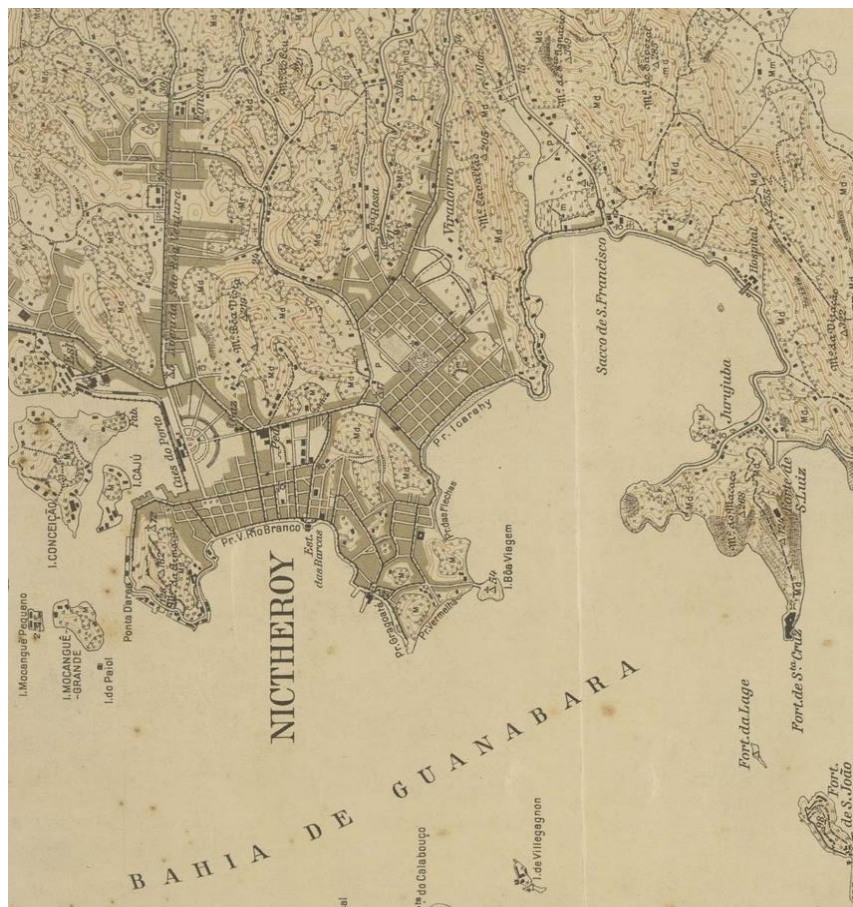
¹⁶⁷ Attílio Corrêa Lima era una figura preeminente del urbanismo en Brasil: en el corto período de tiempo que Lúcio Costa estuvo al frente de la Escuela de Bellas Artes, entre 1930 y 1931, fue invitado como profesor de urbanismo, en ese momento una disciplina en ciernes.

Figura 4.17. Propuesta de Atílio Corrêa Lima para Niterói (1932)



Fuente: Corrêa Lima (1932)

Figura 4.18. Recorte del mapa de Niterói de la época para establecer comparación (1933)



Fuente: Atlas do Estado do Rio de Janeiro (1933) en Arquivo Nacional do Brasil

En este plano, Attílio Corrêa Lima establecía el futuro crecimiento y la configuración espacial de Niterói de manera global, una manera efectiva de adelantarse a los problemas de configuraciones urbanas no regladas en morros y espacios intersticiales, además de realizar otras propuestas pioneras y futuristas, como la unión de Río y Niterói mediante puente o túnel¹⁶⁸.

Después del golpe de estado de 1937¹⁶⁹, según relata Azevedo (1998), el gobierno federal se inmiscuye en las cuestiones locales, estableciendo un *Plan de Urbanización y Remodelación de la ciudad de Niterói*, aprobado mediante el Decreto-Ley nº2441¹⁷⁰, que definió dos actuaciones principales: la ganancia de terreno al mar, con el relleno de Praia Grande y la franja litoral¹⁷¹, y la construcción de la actual Avda. Ernani do Amaral Peixoto, desde la terminal de barcas atravesando la Plaza de la República. En esta Avenida se permitía la construcción de edificios altos, algunos de más de diez plantas, que con el tiempo fueron ocupados en su mayoría por bancos y oficinas, creando un nuevo lenguaje arquitectónico que dividió el centro en dos partes tanto a nivel estético como a nivel social: la zona norte, pobre, y la sur, rica. En esta época las clases altas abandonaron el centro, aposentándose en la zona sur. La imagen de decadencia todavía aumentó más en 1959, cuando una revuelta popular destruyó la terminal de barcas a Río. Llegada la década de 1960 se prohíben los tranvías que estaban funcionando desde principios de siglo y comienza la circulación de los autobuses, con construcciones –algunas provisionales– de terminales a lo largo de su recorrido, que afeaban la trama y daban aspecto de ciudad poco cuidada.

En la gestión del alcalde Emilio Abunahman, se elaboró el Plan Piloto de la Grande Niterói (1971), siendo sus objetivos básicos el estímulo al desarrollo y la preservación de la unidad en la ciudad. Fue en este momento cuando se le atribuyó carácter de urgencia al relleno de Praia Grande, para mejorar el tráfico del área y el

¹⁶⁸ Se muestra el plano de 1933 (Figura 4.18) para establecer una comparación de la superficie efectivamente construida y el plan de Attílio Corrêa Lima.

¹⁶⁹ Período del *Estado Novo* (1937-1945)

¹⁷⁰ Decreto-Lei nº2441 de 23 de Julio de 1940. Dispõe sobre o plano de urbanização e remodelação da cidade de Niterói.

¹⁷¹ Esta actuación se prorrogó hasta 1955, cuando se amplió de nuevo el plazo, terminando en la década de 1970 (Prefeitura de Niterói, 2006a)

embellecimiento del centro. En 1972 la Compañía Fluminense de Desarrollo Urbano (DESURJ) concluye por partes el relleno, cediendo en 1977 a la Universidad Federal Fluminense la parte sur (Sampaio 2004).

La inauguración del puente Río-Niterói en 1974 y la pérdida de la capitalidad en 1975 hicieron aumentar la inseguridad y la suciedad en esta zona, acompañada del comercio ilegal en sus calles¹⁷². Azevedo (1998) estima que más de 50.000 trabajadores fueron transferidos a Río de Janeiro. De esta forma se produjo un vacío físico de la ciudad, especialmente en el centro, al que siguió un vacío identitario. Con la Ley de Amnistía de 1979, Brasil lentamente iniciaba su camino de vuelta a la democracia, proceso que se completaría en la década de 1980. La apertura posibilita las asociaciones de vecinos, de manera que se empieza a debatir sobre la ciudad, estableciendo iniciativas para intentar revitalizar el centro como lugar de identidad, historia y memoria. A falta de un Plan General de Ordenación Urbana –figura inexistente en el planeamiento brasileño entendida como ordenación integral del futuro crecimiento urbano– la primera referencia al centro de la ciudad de Niterói se establece en un documento de 1975 realizado por la administración municipal del llamado gobierno de fusión¹⁷³ para definir acciones de implantación prioritaria, siendo alcalde Moreira Franco. El sucesor de este gobierno, en los años comprendidos de 1977 a 1982, solicitó un proyecto para el área central al IBAM¹⁷⁴, el programa CURA¹⁷⁵ de 1978 que fue encargado a Jaime Lerner¹⁷⁶, artífice de la reconversión de la ciudad de Curitiba, y uno de los arquitectos más prestigiosos de Brasil en materia de

¹⁷² Entre los años 1977 y 1982, con la administración Moreira Franco, los problemas derivados de la pérdida de la capitalidad hicieron aumentar el endeudamiento del municipio. En el período siguiente, entre 1982 y 1989, con el alcalde Waldenir Bragança, la ciudad quedaría en la práctica abandonada (Bienenstein et al. 2017)

¹⁷³ En 1975 desaparece el estado de Guanabara (con capital en Niterói) incorporándose al estado de Río de Janeiro. Este estado conjunto recibe el nombre de estado de fusión. Esta fusión provoca un vacío a nivel político de la ciudad de Niterói, al que siguen un vacío económico y cultural, debido a la pérdida de la condición de capital.

¹⁷⁴ *Instituto Brasileiro de Administração Municipal*

¹⁷⁵ CURA es el acrónimo de Comunidad Urbana para la Renovación Acelerada, un programa de financiación del estado para que los municipios pudieran realizar proyectos y obras de rehabilitación urbana, recuperando la inversión a través del pago de impuestos en estas áreas, por su revalorización como suelo urbano.

¹⁷⁶ Jaime Lerner (1937-2021) fue consultor en temas de urbanismo para numerosas ciudades, y alcalde de Curitiba en tres mandatos distintos entre los años 1971 y 1992, además autor del libro de referencia: Lerner, Jaime. 2003. *Acupuntura Urbana*. Río de Janeiro: Record.

urbanismo y ecociudad. Lerner presenta un proyecto que interviene en el sistema viario y en el Área Central de la ciudad. En cuanto al transporte y sistema viario, se disponía un transporte con tres terminales, zona norte, zona sur y de transporte en masa, que discurrían a través de vías preferentes, y que confluían en la Avda. Amaral Peixoto y la terminal de barcas. En las inmediaciones de los rellenos norte (donde ahora está la Praça do Povo del Caminho Niemeyer) y sur (UFF), y junto a la terminal de transporte en masa, se establecían sendos aparcamientos para automóviles. En cuanto a la propia ciudad y su centro, se mejoraba la ocupación de los morros y se intervenía en varios edificios históricos, reconvirtiéndolos en usos culturales. Además, el Área Central entre las terminales se liberaba y peatonalizaba (Sampaio 2004).

Figura 4.19. Proyecto CURA. Plano de Propuesta de Estructura Urbana y Terminales de desembarque



Fuente: Prefeitura de Niterói (2006b) / Sampaio (2004)

Este plan fue una oportunidad perdida para la ciudad, puesto que las soluciones adoptadas tenían algunas incongruencias, como el bloqueo de la conexión de las distintas zonas de la ciudad por la costa, la falta de soluciones para conseguir detener el deterioro de la terminal de barcas o la intensificación en el uso del puente Río-Niterói. Finalmente, la propuesta no se llevó a cabo, y en los años 80 el abandono del centro fue en aumento. Esto conllevó la pérdida de los habitantes de mayor poder

adquisitivo, con la consiguiente merma de negocio para los comercios. La sensación de seguridad disminuyó a medida que el centro se vaciaba (Azevedo 1998).

En cuanto a la vertiente comercial y de servicios, con la centralidad adquirida por la Avda. Ernani do Amaral Peixoto y la estación de barcas en la ciudad, a finales de los 80 se construye el centro comercial *Plaza Shopping* frente a la estación de barcas, en pleno centro urbano, al contrario de lo que ocurría de manera recurrente en las capitales del país, donde estas inversiones se llevaban a la periferia de las ciudades. Este fenómeno también se repetiría a mediados de los años 90, en este caso a un lado de la estación, con la construcción del *Bay Market*. Estas construcciones competían con los comercios locales, y con el paso del tiempo, el comercio, la restauración y el ocio pasaron a formar parte de estos centros privados, con restricciones de funcionamiento y bajo una fuerte vigilancia, terminando con el comercio de cercanía propio de los centros históricos (Azevedo 1998).

Después del ascenso al poder de Jorge Roberto Silveira en 1989¹⁷⁷, las políticas urbanas cambiaron, utilizando y aumentando el orgullo de pertenencia a la ciudad de sus vecinos, anteriormente a la sombra de la centralidad de Río de Janeiro. Para el cambio de rumbo favoreció que el partido de Silveira (PDT) también gobernara el estado, de la mano de Leonel Brizola. La gestión de Silveira promovía una política urbana basada en la perspectiva de forjar una identidad urbana que transmitiera una imagen positiva y de fortalecimiento de la ciudad, asociada a la calidad de vida, la cultura y el ocio. En 1992, al final de su primer mandato, Jorge Roberto Silveira aprobó el primer *Plan Director de Niterói*¹⁷⁸ (Bienenstein et al. 2017).

Aunque el primer gobierno de Jorge Roberto Silveira estuvo centrado en encontrar capital e inversiones para la ciudad, debido a la democracia en ciernes, también se comprometió activamente con la justicia social y la protección ambiental,

¹⁷⁷ Jorge Roberto Silveira fue alcalde de Niterói en cuatro etapas distintas:
Primer período: 1 de enero de 1989-31 de diciembre de 1992
Segundo período: 1 de enero de 1997-31 de diciembre de 2000,
Tercer período: 1 de enero de 2001-4 de abril de 2002
Cuarto período: 1 de enero de 2009-31 de diciembre de 2012

¹⁷⁸ En 1976, el estudio *Wit-Olaf Prochnik Arquitetura e Planejamento* realizó un Plan Director para Niterói, aunque este plan nunca fue implementado.

plasmando estas medidas en el nuevo plan, como una marca de su gestión contradictoria (Pereira y Bienenstein 2019).

El *Plan Director* de 1992¹⁷⁹ dividió la ciudad en seis macrozonas, que ayudaban a organizar la extensión –ya desbordada– de Niterói: Centro Tradicional, Playas de la Bahía, Región Oceánica, Alta Zona Norte, Central y Várzea das Moças/Río do Ouro¹⁸⁰. Este documento de planificación contenía en su primer módulo, también llamado *Niterói del siglo XXI*, un total de catorce planos, en su mayoría de aspectos generales como la división administrativa regional, de crecimiento de la urbe, de población y geográficos, pero también de otras cuestiones más específicas como medio ambiente, transportes y vivienda. Cabe destacar el plano de vivienda, donde se mostraba el municipio densamente salpicado de favelas.

La novedad más importante fue el establecimiento, en su artículo 118, de siete Áreas de Especial Interés (AEI), de las cuales cuatro eran Áreas de Especial Interés Urbanístico (Praia Grande Norte, Praia Grande Sur, Centro y São Domingos), una de Interés Pesquero (Ponta d'Areia), otra de Interés Social en áreas ocupadas por construcción informal precaria (Morros de Penha, Estado, Arroz, Chácara y Fátima) y una última Área de Preservación del Ambiente Paisajístico (en el barrio de Boa Viagem).

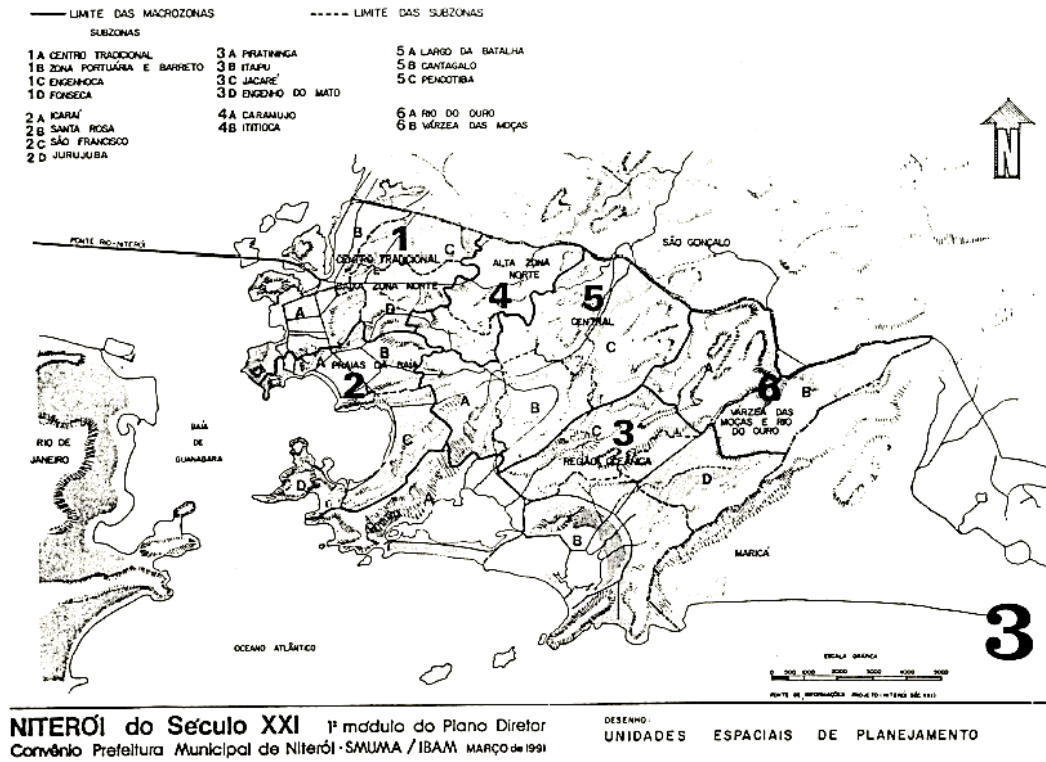
La principal diferencia entre Plan Director, como el que se había presentado en Niterói, y Plan General¹⁸¹, es la definición y el detalle en los documentos y planos, características que tienen una mayor exactitud en el segundo. Tal y como queda especificado en el artículo 6 del *Plan Director* de Niterói (1992), este tipo de ordenación urbanística se limita a apuntar una serie de directrices, estableciendo parámetros para su ejecución posterior por medio de otros instrumentos intermedios, los llamados Planes Urbanísticos Regionales (PUR).

¹⁷⁹ Lei nº1157 de 29 de diciembre de 1992. Plano Diretor de Niterói.

¹⁸⁰ En el Artículo 108, por el contrario, el *Plan Director* dividía la ciudad en cinco regiones: Playas de la Bahía, Región Norte, Pendotiba, Región Oceánica y Región Este, regiones que continúan activas hasta hoy.

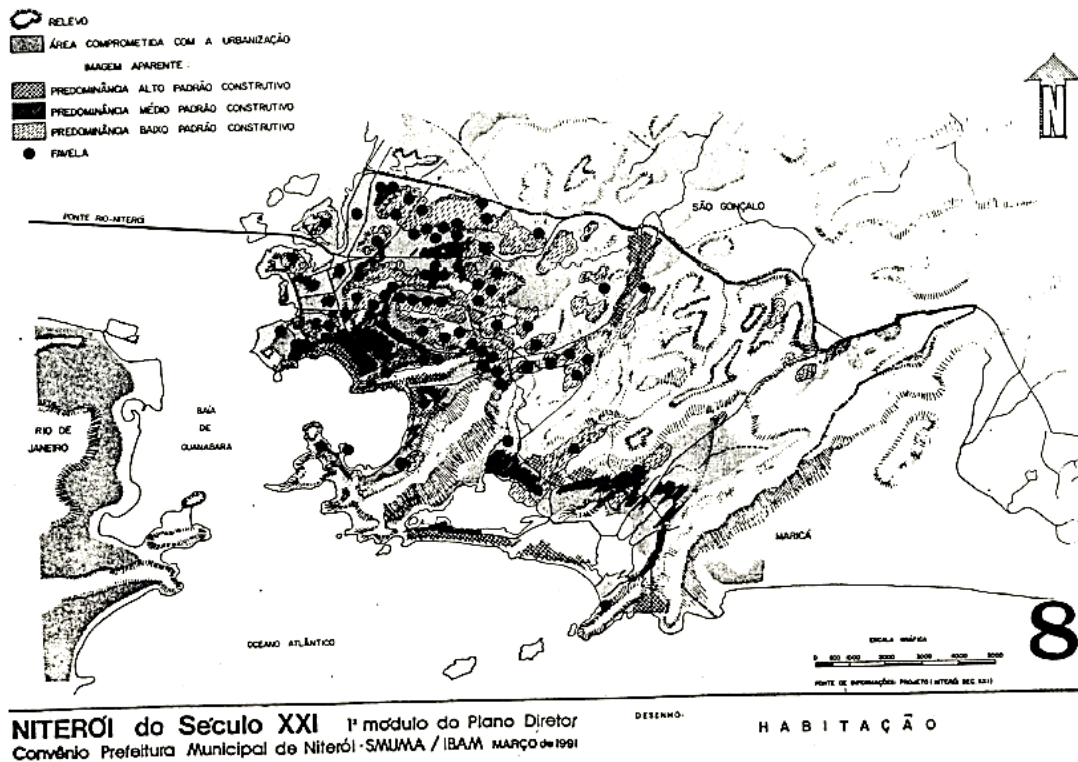
¹⁸¹ El alcance y definición de los planos en un Plan General es superior al aquí presentado. Como muestra, se puede establecer comparación con las reproducciones del caso de Avilés en el Capítulo 3.

Figura 4.20. Unidades Espaciales de Planeamiento. División en seis macrozonas (1991)



Fuente: Niterói do Século XXI (1991)

Figura 4.21. Vivienda según tipo de urbanización. En puntos las favelas (1991)



Fuente: Niterói do Século XXI (1991)

Mientras estos Planes Urbanísticos Regionales no fuesen aprobados, las regiones se debían someter a los parámetros generales del *Plan Director*. Muchos de estos planes regionales nunca se realizaron, con lo que se generaron lagunas que la mayoría de las veces se intentaron paliar con diversas iniciativas y programas de participación que no lograron los beneficios esperados. Incluso la participación de la población en determinados programas termina por servir al poder, por paradójico que resulte, como un instrumento que valida el plan y consigue frenar reivindicaciones ciudadanas (Villaça 1999).

Los años siguientes a la presentación del *Plan Director* estuvieron marcados por la realización de varios planes sectoriales, que desarrollaban el Plan Director inicial. Entre 1993 y 1996, la administración de João Sampaio creó un *Plan Integral de Tráfico y Transportes*, que posteriormente sirvió de base para un *Plan Director de Transportes y Tráfico* (2003) y para definir posteriormente la versión definitiva del *Plan Lerner* (2009). En esta época se duplica la Avenida Visconde do Río Branco, se construye la terminal de autobuses João Goulart (1995), y se realiza la primera versión del *Plan Urbanístico Regional de las Playas de la Bahía* (PUR-PB)¹⁸². Bienenstein et al. (2017) relatan que el PUR-PB no atendía los intereses de los empresarios inmobiliarios locales, y que no trataba la creciente ocupación popular informal del territorio –las favelas– sino que el ejecutivo intenta mostrar una imagen de ciudad moderna y con un alto índice de desarrollo humano, volcada a conseguir inversión externa. Los mismos autores destacan que se aplica cada vez más la Operación Interconectada (*Operação Interligada*)¹⁸³, para permitir la alteración de parámetros urbanísticos por ley mediante la verticalización y la densificación, fenómenos comunes en el país y que configuran el *skyline* de muchas de sus ciudades.

En su segundo mandato (1997-2000), Jorge Roberto Silveira continúa con sus iniciativas de grandes desarrollos urbanos, destacando la aprobación de la Ley nº 1604 de 30 de octubre de 1997, del *Área de Especial Interés Urbanístico, Paisajístico y*

¹⁸² Lei nº1483 de 27 de diciembre de 1995. Estabelece, nos termos do plano diretor de Niterói, as diretrizes gerais, os objetivos e os instrumentos básicos da política de desenvolvimento e de estruturação urbana da região das praias da baía.

¹⁸³ Lei nº1732/1999. Estabelece normas para aplicação de operação interligada.

Turístico del Caminho Niemeyer, que incluía una descripción del área, desarrollando someramente el Caminho Niemeyer mediante una descripción gráfica y escrita, con una escueta delimitación, desde el Relleno Norte de Praia Grande hasta el MAC.

Al final del tercer mandato de Jorge Roberto Silveira, se suspendieron los efectos de la ley que permitía las *Operaciones Interconectadas* debido a presiones desde el Ministerio Público. La revisión del PUR-PB y la elaboración del PUR de la Región Oceánica, en el año 2002, también bajo su mandato, favorecía el mercado inmobiliario a través de estos instrumentos, lo que provocó la densificación de Icaraí y Charitas, entre otras zonas (Pereira y Bienenstein 2019).

La revisión tardía del Plan Director de Niterói se realiza en el año 2004¹⁸⁴, mediante la aprobación de la *Ley nº 2123 de 04 de febrero de 2004*, bajo la administración de Godofredo Pinto (2002-2008). Esta revisión del plan fue simplemente un ajuste a las exigencias de la época, sin ninguna novedad de calado. Como ejemplo de la complejidad en los instrumentos de desarrollo y la falta de concreción de las medidas a adoptar, en el artículo 8 de la ley, se realizaba un listado de los instrumentos de planeamiento municipal, ordenados según jerarquía:

- a) Plan Director
- b) Ley de Parcelación
- c) Ley de Uso y Ocupación del Suelo
- d) Zonificación ambiental
- e) Planes, programas, y proyectos sectoriales
- f) Planes Urbanísticos Regionales (PUR)
- g) Plan Plurianual
- h) Ley de Directrices Presupuestarias y Presupuesto Anual
- i) Gestión presupuestaria participativa
- j) Planes de desarrollo económico y social
- l) Estudio Previo de Impacto Ambiental (EIA)
- m) Estudio Previo de Impacto de Vecindad (EIV)

¹⁸⁴ El Estatuto de la Ciudad de Brasil (2001) ordena que los planes directores deben ser revisados cada diez años.

En 2006 se presenta el *Master Plan Viva Centro*¹⁸⁵, con la vista puesta en la falta de integración de la zona del Caminho Niemeyer en el relleno de Praia Grande y la visible decadencia del centro, creándose además una nueva regulación para el Área de Especial Interés Urbanístico del Caminho Niemeyer, que sustituye al *AEIU de Praia Grande Norte*¹⁸⁶. El área delimitada incluía desde el MAC hasta el relleno norte de Praia Grande, incluyendo la isla de *Boa Viagem*. Este plan quería hacer frente al vacío de población del Centro, planteándose la cuestión habitacional como el factor más importante en esta área. La supervivencia del centro urbano de Niterói depende del aumento de población, la permanencia de sus habitantes y el uso del área central. El *Master Plan Viva Centro* intentaba devolver el interés ciudadano en este lugar, haciéndolo más seguro y atractivo, como una opción para el tiempo libre, la cultura y el consumo de bienes y servicios. Se quería lograr un centro atractivo también para los habitantes de otros barrios, como lugar de encuentro para toda la ciudad.

El área de estudio incluía el propio Barrio Centro y su área de influencia, los barrios contiguos. Se analizaba la problemática de las favelas en el complejo proceso de reconversión. Según el análisis del *Programa Viva Centro*:

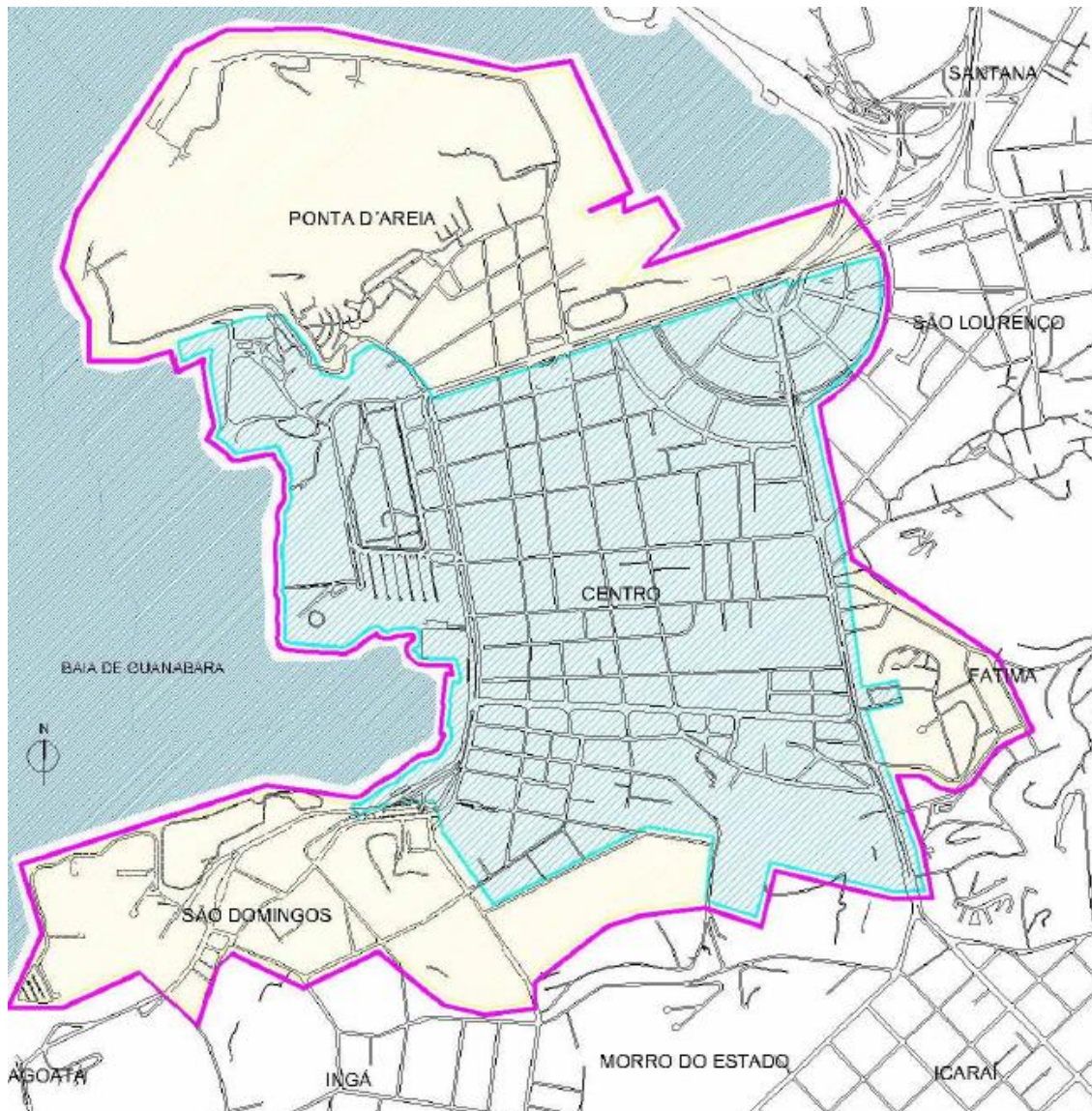
[...] toda la presión que el área sufre actualmente por ocupaciones informales, como las del Morro do Arroz y del Morro do Estado, además de otras que aunque no estén dentro del Barrio Centro, interfieren directamente sobre él, a saber: Morro da Penha, en Ponta d'Areia y Morro de Fátima, en el Barrio de Fátima. (Prefeitura de Niterói 2006b, 23)

Jorge Roberto Silveira es nuevamente elegido como alcalde para un último mandato (2009-2012). En un extenso libro, Pereira da Silva (2018) relata la tragedia del Morro de Bumba que ocurrió en este período, un deslizamiento de tierra en una favela en el que murieron 48 personas y miles de ciudadanos quedaron sin casa, mostrando la precariedad de estos asentamientos.

¹⁸⁵ El programa es un diagnóstico que sirve base para la formulación de propuestas, tal y como se especifica en su propia redacción.

¹⁸⁶ Lei Municipal nº 2411, de 26 de diciembre de 2006. Regulamenta a Área de Especial Interesse Urbanístico do Caminho Niemeyer, nos termos da Lei 1967 de 04.04.2002 – PUR das Praias da Baía e dá outras providências para a reabilitação urbana do centro de Niterói.

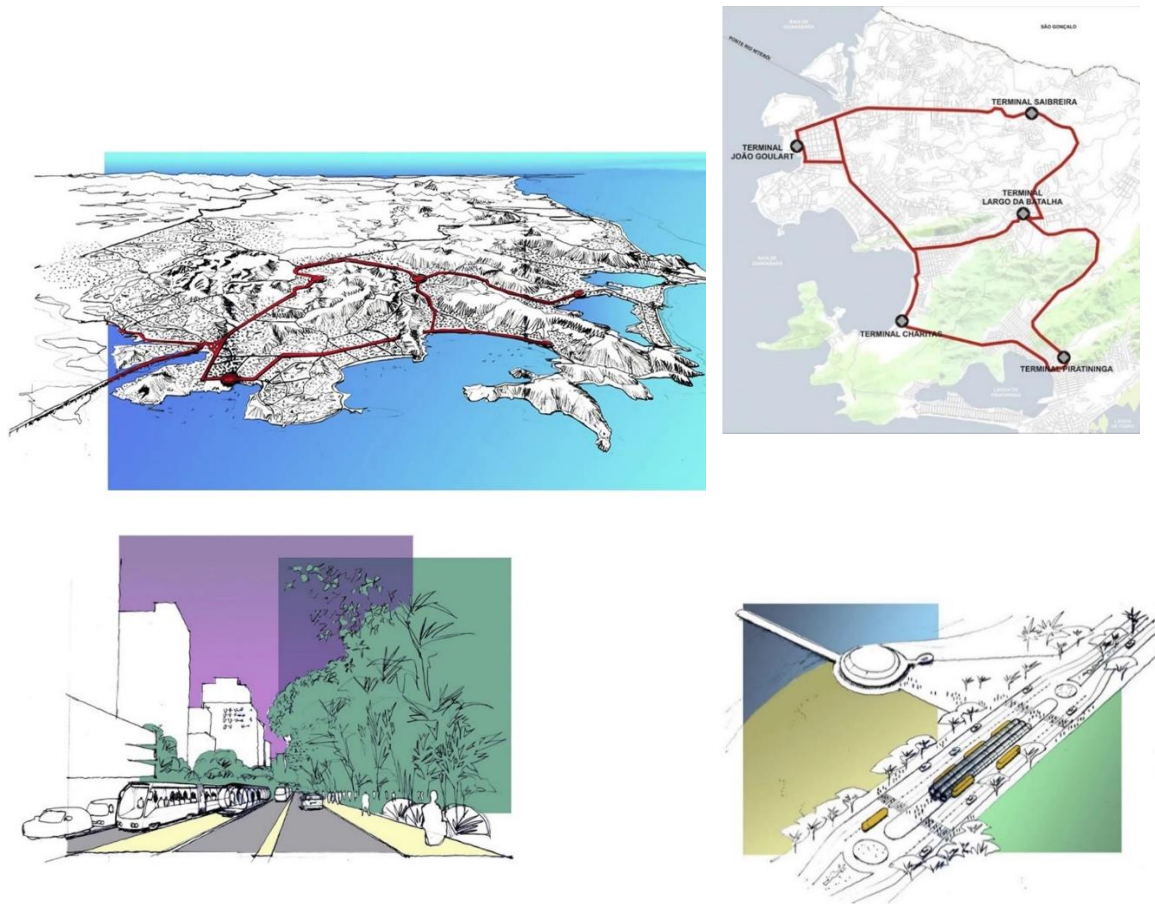
Figura 4.22. Área central de Niterói según el programa Viva Centro (2006)



Fuente: Prefeitura de Niterói (2006b)

Por otra parte, se había presentado una nueva propuesta de Jaime Lerner para Niterói, presentándose como Estudio de soluciones de tráfico y sistema viario (2009). En dicho estudio se concretaban algunas ideas anteriores, creando una red integrada compuesta por vías de circulación preferente para autobuses de mayor capacidad en las vías principales, con una mayor densidad de ocupación a lo largo de los ejes en los que discurría este nuevo sistema, construyendo nuevos terminales de autobuses y ampliando las zonas peatonales. Este estudio no tuvo el éxito esperado y nunca se llevó a cabo.

Figura 4.23. Proyecto de Jaime Lerner para Niterói (2009)



Fuente: Jaime Lerner Arquitetos Associados (JLAA)

Debido a las presiones ministeriales, en 2010 se vuelve a revisar el PUR-PB. Silveira en este tiempo ejercía presión para esquivar regulaciones de los planes urbanísticos vigentes, como en la pretendida ley para facilitar a las inversiones turísticas y el aumento de altura de los hoteles¹⁸⁷. Otras operaciones como la OUC del Nuevo Centro Expandido (2011) fueron aprobadas en su mandato, siendo la primera gran colaboración público-privada, a ejemplo de “Puerto Maravilha” en la vecina Río de Janeiro. En la audiencia pública realizada por el Consejo Municipal de Políticas Urbanas (COMPUR)¹⁸⁸, el proyecto no fue aprobado y ahí terminó su andadura (Pereira y Bienenstein 2019). Además, en 2011 el ayuntamiento contrató a la consultora Latus

¹⁸⁷ Onofre, Renato. 17 de junio de 2012. Legislação sob medida para novos hotéis. *O Globo*.

¹⁸⁸ Lei Municipal nº2123, de 3 de febrero de 2004. Estabelece instrumentos municipais da política urbana, adicionando, modificando e substituindo artigos da Lei nº1157, de 29 de dezembro de 1992 (Plano Diretor), nos termos da Lei Federal 10257 de 10.07.2002 – Estatuto da Cidade.

para realizar una asesoría en temas de vivienda social, que se concretó en el documento *Diagnóstico del Plan Local de Vivienda de Interés Social*, de marzo de 2012¹⁸⁹, volviendo a la dualidad de los mandatos de Silveira, que contaban con la parte de desarrollo urbano capitalista y otra parte más social¹⁹⁰.

En la gestión de Rodrigo Neves (2013-2020) se realizaron actuaciones en el sentido de preservar y poner en valor la nueva identidad de la urbe, el frente marítimo y la zona centro, con tres principales propuestas: El proyecto participativo Niterói Que Queremos (2013-2014), la Operación Urbana de Consorcio Área Central (2014) y el Plan General de Niterói (2019).

Después de su elección y antes de tomar posesión del cargo, en 2012, el alcalde visitó la ciudad de Barcelona, para utilizar algunas acciones ocurridas en la capital catalana como modelo para el *waterfront* de Niterói. Neves afirmó que el modelo de revitalización ocurrido a finales de la década de 1980 en Barcelona era el ideal para su ciudad, haciendo guiños al desarrollo de la Barcelona preolímpica, con vistas también a las olimpiadas que iban a celebrarse en Río de Janeiro en 2016. Niterói iba a transformarse, en su opinión, en un espacio habitacional de primer orden, estableciendo a su vez grandes emprendimientos comerciales¹⁹¹. En mente estaba la internacionalización de la marca Niterói y elevar el *status* de la zona centro para establecer un nuevo núcleo poblacional de clase media-alta, a través de sociedades mixtas público-privadas. En estos primeros meses de gestión, el valor del metro cuadrado en la zona centro se disparó, teniendo una subida del 36%, superando a barrios consolidados como Icaraí (Fernandes 2013).

En 2013 se define el Área de Especial Interés Urbanístico (AEIU) de la zona centro¹⁹². Mediante este decreto, se suspendían las licencias de obras en el área del

¹⁸⁹ Orden de Ejecución de Servicios Nº. 002/2011

¹⁹⁰ En este documento se explica que la denominación tradicional de “favelas” está en desuso, y que hoy en día se denominan “comunidades”; en otras publicaciones de carácter académico, se utiliza “asentamientos informales”, denominación que adopta la ONU en sus textos.

¹⁹¹ Futuro prefeito de Niterói, Rodrigo Neves viaja a Barcelona. 9 de diciembre de 2012. *O Globo*.

¹⁹² Decreto municipal nº11.379/13. Cria e delimita a Área de Especial Interesse Urbanístico da Área Central, bem como determina a suspensão temporária do licenciamento de obras de edificações e acréscimos, de abertura de logradouros, de parcelamento e remembramento do solo, nas condições em que especifica.

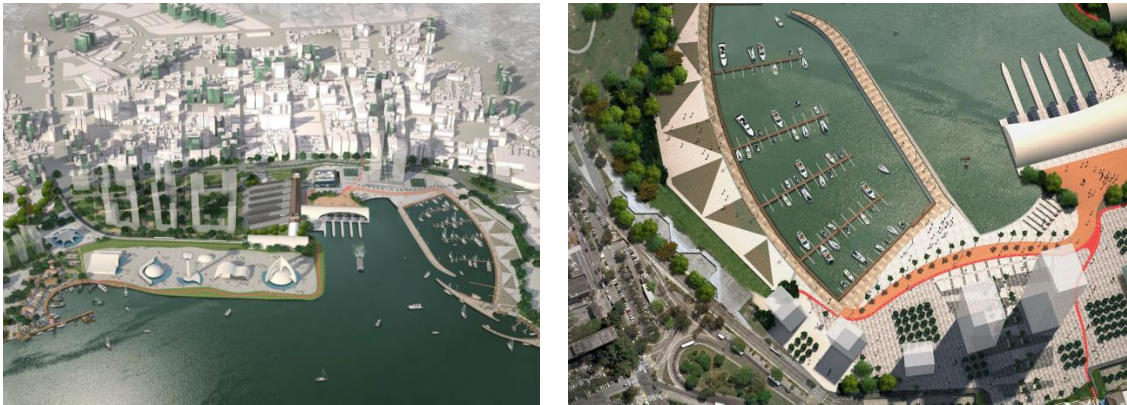
centro y la costa, para evitar un crecimiento que no fuera conforme al nuevo planeamiento. Se planteaba como solución en este mismo año una Operación Urbana de Consorcio (OUC)¹⁹³ financiada con capital público-privado, mediante una concesión administrativa de 15 años.

Figura 4.24. Área Central: Imagen de satélite y densificación



Fuente: Recalificación Urbana Área Central de Niterói (2014)

Figura 4.25. Imágenes del frente marítimo, OUC 2013



Fuente: Prefeitura de Niterói (2013)

Según el análisis que realiza la propia Prefeitura de Niterói (2013) la ciudad pasó de un área urbana de un 18% en 1975 a un 41% en 2010. Esta ocupación extensiva del territorio ha vaciado el centro, pasando de un 7% de población a un 4% en los mismos años. La densidad urbana, que en 1975 era de 13.400 habitantes/km², había disminuido en un 34%, siendo en 2010 de 8.800 habitantes/km². Este modelo de

¹⁹³ Lei nº3061, de 03 de diciembre de 2013. Autoriza o poder executivo a instituir a Operação Urbana Consorciada da Área Central de Niterói e dá outras providências.

expansión tenía muchos impactos negativos, como una infraestructura de alto coste, mucha circulación de automóviles y una gran segregación socioespacial, entre otros. La OUC redactada por Gimenez Andrade Arquitectos, una marca local consolidada y con amplia experiencia, proponía duplicar la densidad residencial en los años de concesión, pasando de los 8.800 habitantes/km² iniciales, a los 20.000 habitantes/km². Se estimaba un potencial constructivo, previsto en el Plan Urbanístico Regional de Playas de la Bahía (PUR-PB) de 2.150.000 m². Esta operación consolidaba el tejido urbano de la zona del relleno de Praia Grande con edificios de alto coste en el que destacaba el remate de la Avda. Ernani do Amaral Peixoto en forma de torres gemelas, que contrastaba con la trama del centro preexistente.

Figura 4.26. Comparativa OUC 2013: C/ Marechal Deoro (superior) y frente marítimo (inferior)



Fuente: Prefeitura de Niterói (2013)

La degradación del tejido urbano del centro –con vías inadecuadas para el tránsito peatonal y edificios históricos en desuso– se paliaba con dos ejes de actuación principales: la revitalización del frente marítimo y la recalificación de los espacios públicos del centro mediante nueva urbanización, incluyendo soterramiento de instalaciones eléctricas, creación de carriles bici y ampliación de aceras para el tránsito

peatonal. La propuesta incluía imágenes de los futuros resultados, a modo de ejemplo, para hacer más comprensibles las mejoras. En el mismo documento se especificaba la teórica construcción de nuevas infraestructuras y urbanización para las Áreas de Especial Interés Social de Morro do Estado, Arroz, Sabão y Lara Vilela, aunque esta parte se desarrollaba de manera muy esquemática.

La OUC incluía cinco barrios: Centro, Boa Viagem, Morro do Estado, São Lourenço y Ponta D'Areia, y se asemejaba en algunos puntos a la planteada en el mandato anterior de Silveira¹⁹⁴. Las reformas urbanas en las calles, tenían como contrapartida un aumento de altura de las construcciones, hasta casi 150 metros de altura en algunos edificios con 44 pisos, en el relleno del frente marítimo. La idea era ocupar el área del relleno de Praia Grande aún libre, es decir, toda el área comprendida entre la Praça do Povo y el centro urbano. En total, en su última versión de 2014, se querían licenciar 150 nuevos edificios en la región: la propuesta triplicaba la población del barrio centro, pasando de 20.000 habitantes a 60.000 en 2033. Las empresas implicadas en este consorcio eran Odebrecht, Andrade Gutierrez y OAS, las tres investigadas en la Operación *Lava Jato*¹⁹⁵. A esto hay que añadir que la llamada a la sociedad civil para participar en la discusión de la propuesta tuvo como resultado el rechazo de la ciudadanía al OUC. En el propio estudio de vecindad¹⁹⁶ del proyecto se describía el proceso de gentrificación que sufriría la zona, mediante el encarecimiento del coste de la vida, el aumento del valor del suelo y la expulsión social de las clases más pobres (Bienenstein et al. 2017; Sousa 2017).

Posteriormente aparece la propuesta *Niterói Que Queremos*, un plan estratégico de desarrollo de corto, medio y largo plazo, bajo el auspicio del ayuntamiento y entidades privadas, para realizar acciones y políticas urbanas de cara al futuro, en un período establecido en 20 años desde su creación, desde 2013 hasta 2033. Además de la participación en la propia plataforma electrónica *Niterói Que*

¹⁹⁴ Projeto de Lei nº 143/2013. Autoriza o Poder Executivo a instituir a Operação Urbana Consorciada da Área Central de Niterói e dá outras providências.

¹⁹⁵ La operación de corrupción contra el lavado de dinero más grande de Brasil, en la que se encarceló al presidente Lula Da Silva y se investigaron cientos de personas y empresas.

¹⁹⁶ Relatório de Impacto de Vizinhança (RIV)

Queremos, durante 2014 se realizaron encuentros en varias regiones para pulsar la opinión social. Los ciudadanos podían participar dando su punto de vista desde diversos ámbitos, para identificar problemas sociales, económicos o urbanos. La plataforma de internet al momento de su cierre contabilizó 5.774 personas participantes. Este plan de participación ciudadana fue llevado a cabo por el Departamento de Planificación y Modernización de la Administración del Municipio de Niterói, la organización Movimento Brasil Competitivo, la consultora Macroplan y la Fundación Euclides da Cunha. El informe con los resultados data de 2014, aunque acciones puntuales, como conferencias para establecer nuevos objetivos dentro del marco de acción del plan, continúan llevándose a cabo como forma de movilización ciudadana.

También en 2014 se inicia la revisión del Plan Director, con una situación inicial en la que el área urbana había aumentado en un 310% en solo 40 años (de 1974 a 2014), y la población solo había aumentado un 50% (de 1970 a 2010). El Plan Director se lleva a la cámara municipal para su aprobación en febrero de 2017, y se publica en enero de 2019¹⁹⁷. Uno de los desafíos de esta revisión era contener la expansión horizontal del área urbana y preservar el patrimonio natural y paisajístico, para lo que se pretendía insistir en la recalificación del área central de la ciudad, que ya se había planteado durante los últimos decenios, intentando mejorarla para captar el uso residencial.

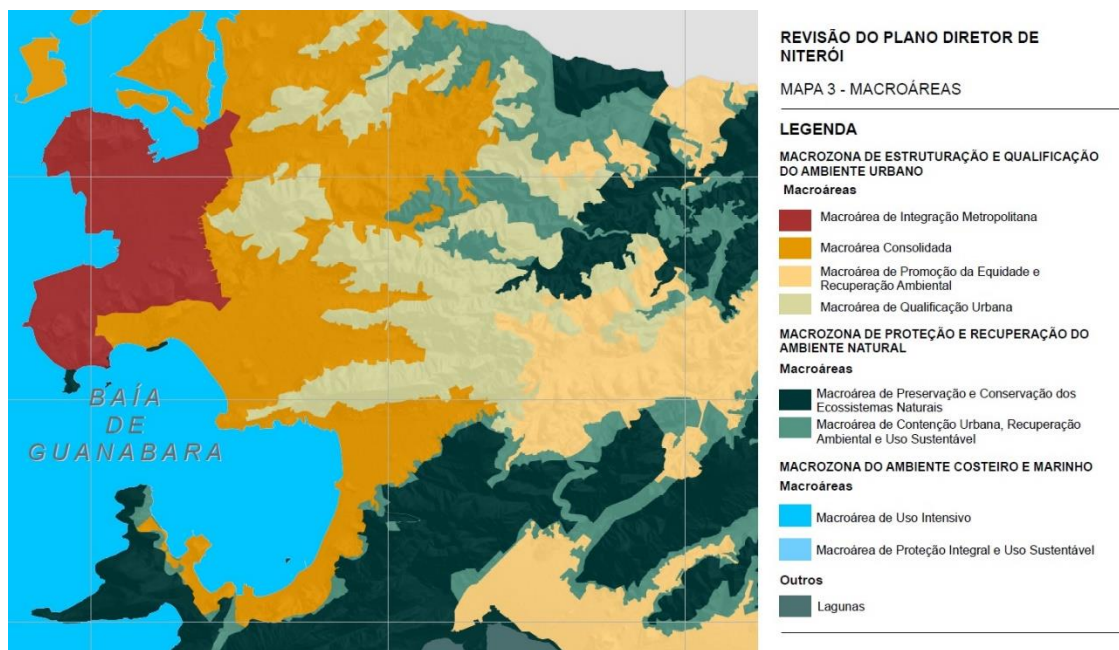
El inicio de la revisión del plan fue motivado por la presión popular y por una denuncia del Ministerio Público contra el Ayuntamiento por no cumplir los plazos en la renovación del anterior, que se establecía en diez años. Para ejecutar la revisión, se contrató a la Fundación Getúlio Vargas, en un proceso sin licitación que costó R\$ 1,9 millones (alrededor de 280.000€) y que fue investigado por el Ministerio Público del estado¹⁹⁸. Según Bienenstein et al. (2017) esta revisión del Plan Director se relaciona con un contexto donde se prioriza el beneficio empresarial, donde la ciudadanía

¹⁹⁷ Lei nº3385 de 21 de enero de 2019. Aprova a política de desenvolvimento Urbano do Município de Niterói e institui o Plano Diretor de Niterói.

¹⁹⁸ Schmitt y Sodré. 8 de diciembre de 2014. MP investiga contrata o da FGV, sem licita o, para a realiza o do Plano Diretor de Niterói. *O Globo*.

continúa sin soluciones habitacionales, que son el gran problema de las ciudades en Brasil. Debido a los problemas con revisiones anteriores, se estipulaba el acortamiento de los plazos: «el Plan director deberá ser examinado cada cinco años con la participación de los órganos colegiados de política urbana municipal» (Plan Director 2019, art.4)

Figura 4.27. Macroáreas del Plan Director 2019



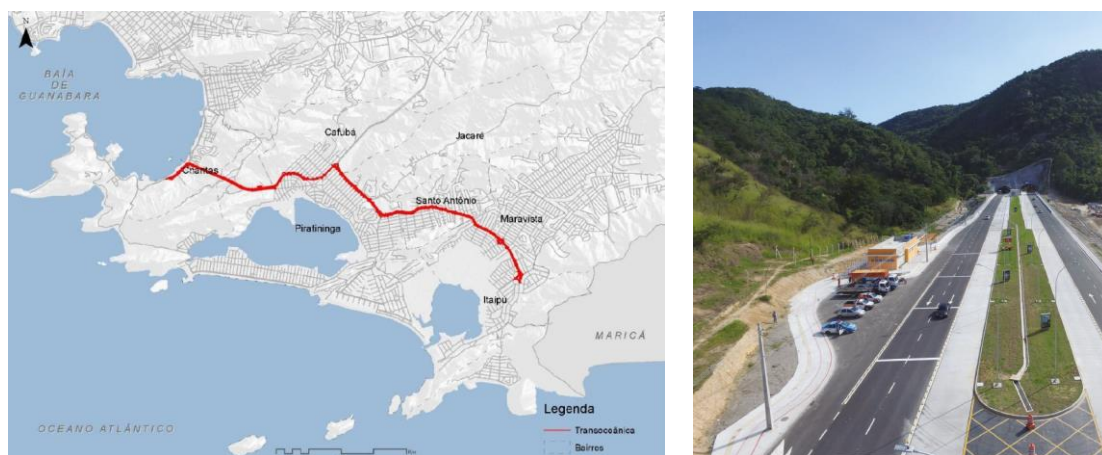
Fuente: Plan Director (2019)

El *Plan Director* establece una distribución que estrena denominación: Macrozonas y Macroáreas. La Macrozona de Estructuración y Calificación del Ambiente Urbano se dividiría a su vez, en cuatro áreas: Macroárea de Integración Metropolitana, Macroárea de Urbanización Consolidada, Macroárea de Cualificación Urbana, y Macroárea de Promoción de la Igualdad y Recuperación Ambiental. La primera, Macroárea de Integración Metropolitana, es la que incluía el Área Central.

Los objetivos básicos del plan son la recalificación del Área Central (ahora Macroárea de Integración Metropolitana) con un cambio de paradigma en varios niveles, y promover la innovación y la economía creativa en la misma área y la región norte, a través de la implantación de distritos creativos y parques tecnológicos, como reza el artículo 263.

En 2020 se presentó un documento que incluía las propuestas ya realizadas de NQQ, reflejo de las peticiones ciudadanas, que se publicó con el nombre *Plan Estratégico. Niterói Que Queremos. Entregas 2013-2020*, donde se destacaban los logros en varios aspectos, desde la salud a los servicios públicos, pasando por el urbanismo, que había mejorada la ciudad. La mejora en la urbanización de las calles, la ampliación de carriles bici y, sobre todo, la línea de túnel transoceánica fueron lo más destacado en urbanismo. La Transoceánica es la mayor obra viaria de la ciudad, conectando la Región Oceánica y la Zona Sur, a través del túnel Cháritas-Cafubá. Fue inaugurado el 24 de abril de 2019, y su mayor novedad estriba en la línea exclusiva para autobuses de sistema BHLS (*Bus of High Level of Service*), que alcanza los casi diez kilómetros de extensión. El tiempo de trayecto se estimaba reducido en un 66%, pasando de una hora a escasos 20 minutos, beneficiando a 125.000 personas. Aunque se habían producido grandes logros, una vez más el proyecto integral de la zona centro, ya sea como Área Central o únicamente en el relleno de Praia Grande, quedaba otra vez por definir y ejecutar.

Figura 4.28. Transoceánica. Túnel Charitas-Cafubá (2013)



Fuente: Prefeitura de Niterói (2013) / NQQ. Entregas 2013-2020 (2020)

A propósito del inicio de la tramitación del nuevo *Plan Director*, la política urbana de Niterói –en la línea de opinión de Bienenstein et al. (2017)– se quedaba en un trabajo puntual y no en una estrategia de conjunto; estaba más basada en la lógica del marketing que en el urbanismo, subordinando el poder público local a las exigencias del capital privado, una crítica recurrente a la administración brasileña.

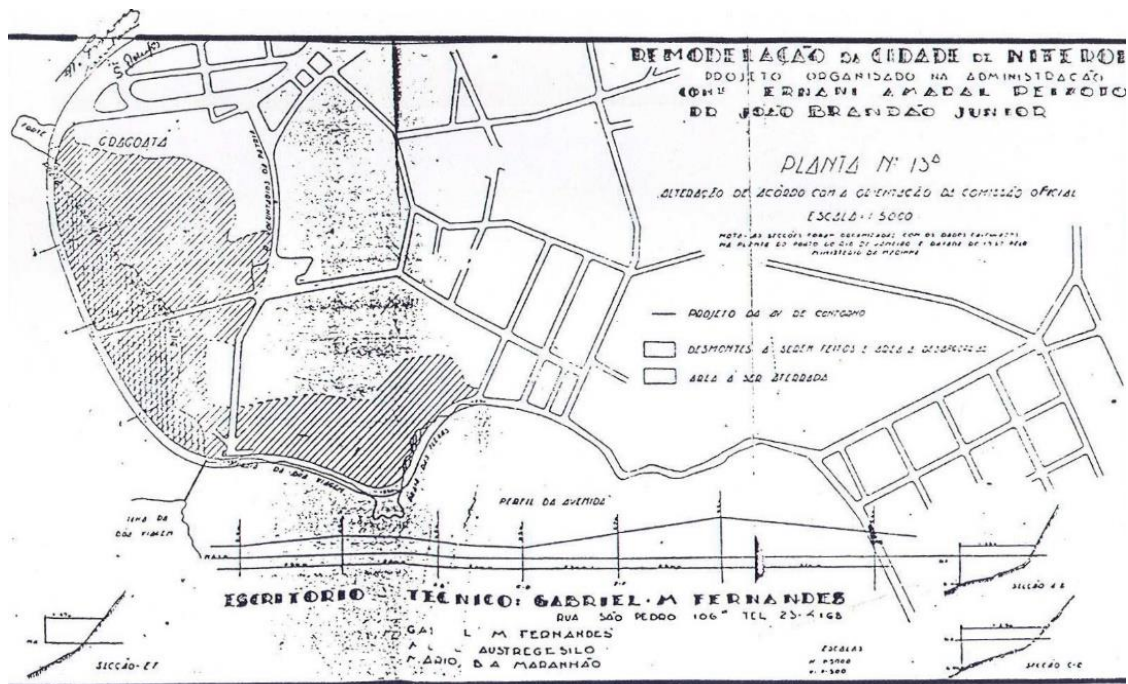
4.3.2. Génesis del equipamiento

La zona analizada –el área central de Niterói– fue objeto de numerosos proyectos que quisieron establecer un relleno en el frente de costa a lo largo del siglo XX. Según Azevedo et al. (2003) el primero de ellos data de 1919, como parte de un proyecto de mejora para la ciudad firmado por Aldovandro Graça, que cuenta con un trazado en forma de ajedrez. Este relleno se iniciaba en Ponta da Armação y terminaba en Gragoatá. El siguiente proyecto sería la tesis del arquitecto Attílio Corrêa Lima de 1932, que incluía una propuesta para toda la ciudad y no se circunscribía a la superficie del relleno.

En el período del *Estado Novo*, daba comienzo el proyecto de relleno del frente marítimo de Praia Grande, la gran operación urbanística que serviría para cambiar la fisonomía de la ciudad. Esta gran actuación fue concebida en 1940 siendo presidente Getúlio Vargas; con el tiempo pasó por sucesivas modificaciones y planos de remodelación, que estableceremos a continuación para conocer la evolución de las propuestas urbanas, hasta llegar a la implantación del Caminho Niemeyer.

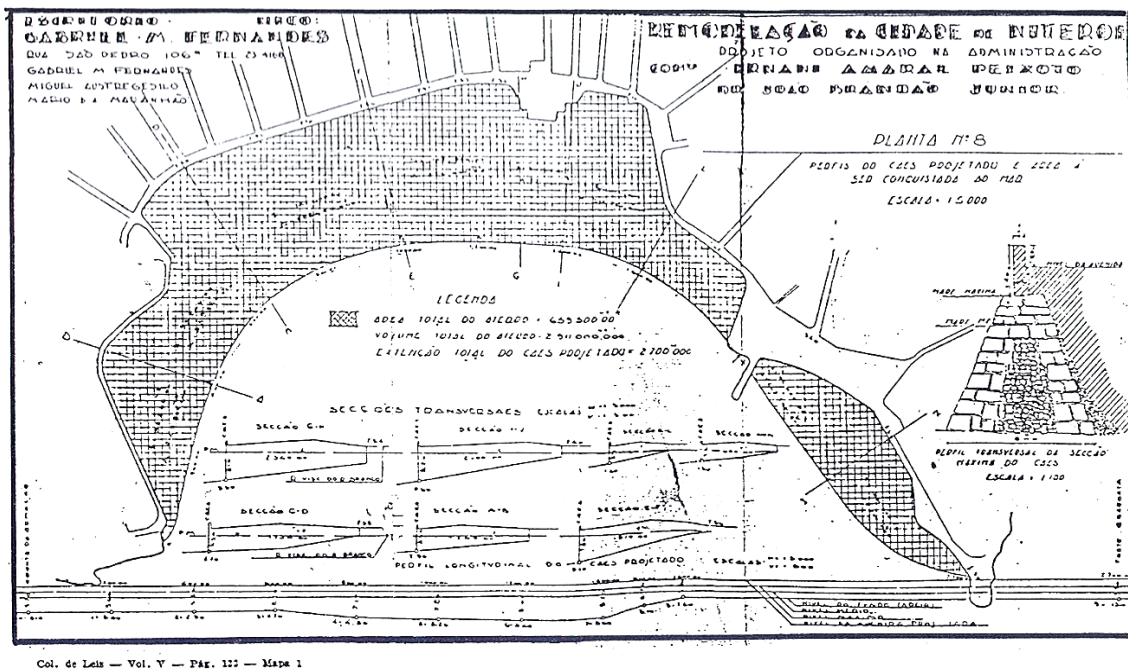
En su inicio, la ejecución del relleno fue encomendada a Gabriel M. Fernandes, mediante el proyecto *Remodelação da Cidade de Niterói* de 1941. La vasta extensión de tierra a rellenar en la zona de Praia Grande alcanzaba un ancho de 500 a 600 metros y casi seis kilómetros de longitud. Los medios para su construcción se extraerían de un consorcio con participación público-privada. La idea era crear una gran superficie plana en el frente marítimo, en un tramo que partía desde la Punta de Armação y llegaba hasta la Playa de Gragoatá. El acuerdo con la compañía concesionaria consistía en que esta última realizaría el relleno y la urbanización, a cambio de ser dueña de los terrenos y destinar al estado un porcentaje del área resultante para edificaciones públicas y parques. Este trato finalmente nunca pudo materializarse (Prefeitura de Niterói 2006a).

Figura 4.29. Gragoatá (zona sur): Planos de desmonte y terraplenado (1941)



Fuente: Prefeitura de Niterói (2007)

Figura 4.30. Praia Grande (zona norte): Planos de desmonte y terraplenado (1941)



Fuente: Prefeitura de Niterói (2007)

La *Cia. de Melhoramentos de Niterói*, creada en enero de 1941, contrata a *Dahne Conceição e Cia* para realizar un proyecto llamado *Obras de Remodelação da Cidade de Niterói* en 1943. En este caso la compañía quebró y el proyecto finalmente no salió adelante (Sousa 2017).

La propuesta de *Dahne Conceição e Cia* continuaba los ejes de circulación principales del puerto –Avda. Feliciano Soldré– y del centro –Avda. Ernani do Amaral Peixoto–, estableciendo dos nuevas estaciones de barcas como culminación de los ejes monumentales, que resaltaban en el conjunto. La trama se establecía de manera homogénea, similar al desarrollo de Pallière para el centro aunque con vías diagonales.

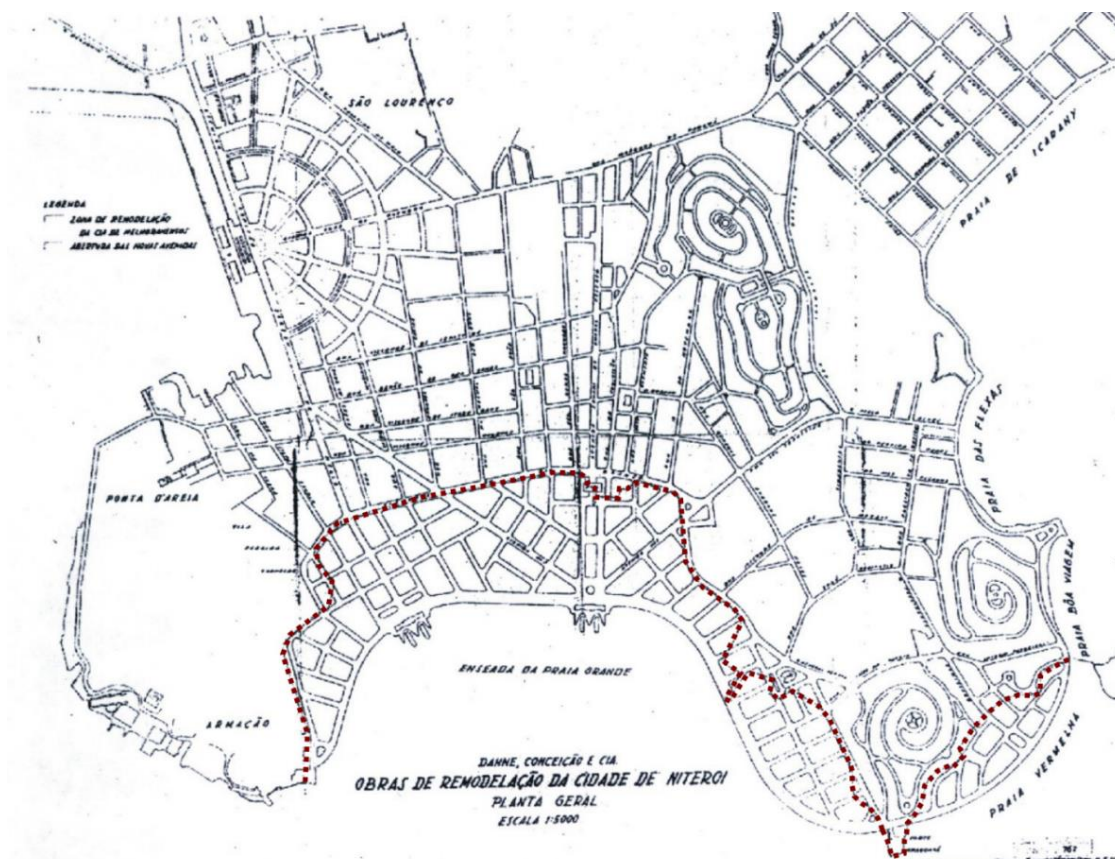
El relleno del puerto tenía reminiscencias en algunas soluciones a las planteadas por Corrêa Lima, recuperando su propuesta «de forma simplificada y pobre» (Azevedo et al. 2003, 3).

La *Cia. de Melhoramentos de Niterói* es sustituida por la *Cia União Territorial Fluminense*¹⁹⁹, que realizará una nueva propuesta, esta vez en forma de ciudad jardín. Este proyecto, inscrito por sentencia judicial con petición en 1956 y acuerdo en 1966, está basado en el anterior, realizando la construcción de 57 nuevas manzanas, con 7 plazas públicas, además de numerosos equipamientos de todo tipo, como un teatro, una iglesia, una nueva sede para el ayuntamiento, una escuela y un nuevo mercado de pescado (Azevedo et al. 2003).

Este plano mostraba una total discontinuidad con la trama de la ciudad, descontextualizado, grafiando la conexión con el centro urbano preexistente de manera esquemática, al contrario de la propuesta de *Dahne Conceição e Cia*. El inmenso desarrollo aumentaría en alrededor de un 50% la población de la ciudad. Como relata Azevedo (2003) ambas compañías muestran la inconsistencia de los cálculos para estos lanzamientos urbanos, puesto que significaban un aumento de más de 100.000 habitantes en una ciudad que tenía 220.000 habitantes en el censo de 1960.

¹⁹⁹ El Estado de Río de Janeiro transfirió a la *Cia União Territorial Fluminense* el dominio útil del llamado relleno de Praia Grande, el día 2 de enero de 1944.

Figura 4.31. Obras de Remodelação da Cidade de Niterói, de Dahne, Conceição e Cia. (1943)



Fuente: Martins (2006). Modificado por el autor para señalar la línea de costa

Figura 4.32. Obras de Remodelação da Cidade de Niterói, União Territorial Fluminense (1957)



Fuente: Azevedo et al. (2003)

Figura 4.33. *Projeto Jardim Fluminense (1967)*



Fuente: 1 y 2. LDUB en Martins (2006) / Prefeitura de Niterói (2007)

Según los datos del programa Viva Centro (Prefeitura de Niterói 2006b) con la nueva denominación *Jardim Fluminense* y bajo el auspicio de Planurbs S.A. (sucesora de la Cia União Territorial Fluminense) el ayuntamiento aprueba finalmente el proyecto para realizar el relleno de la franja litoral, en fecha 29 de agosto de 1967. Martins (2006) afirma que esta propuesta establecía una serie de ejes paralelos que no continuaban con la trama urbana preexistente. Se mantenían las dos estaciones de barcas en situación similar a la propuesta de *Dahne Conceição e Cia* pero desligadas de los ejes, realizando un corredor de circulación en el frente de costa.

Estas propuestas y proyectos no fructificaron, y llegado 1969, el área rellenada suponía únicamente un 19% del total. El *Grupo Executivo de Urbanização da Nova Niterói*, con fondos estatales²⁰⁰ se propuso realizar el nuevo *Plano de Remodelação da Área do Aterrado* –Plan de Remodelación del Área del Relleno– durante los años siguientes²⁰¹ (Azevedo et al. 2003).

Figura 4.34. *Proyecto de Remodelación, Grupo Executivo de Urbanização da Nova Niterói*



Fuente: Azevedo et al. (2003)

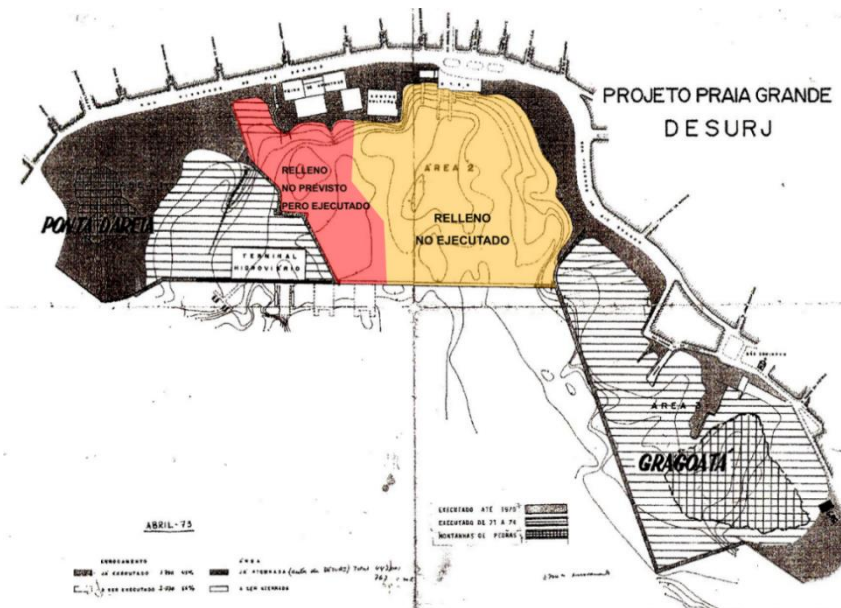
De acuerdo con los datos del Programa Viva Centro (Prefeitura de Niterói 2006b), en los años 70 el gobierno del estado por fin invierte recursos propios para iniciar el relleno, que entre 1971 y 1974 estuvieron a cargo de la Compañía de Desarrollo y Urbanismo del Estado de Río de Janeiro (DESURJ), creada por el gobernador Raimundo Padilha. La tierra necesaria se sacó del desmonte del Morro de Gragoatá, donde ahora se ubica la Universidad Federal Fluminense (UFF), debido a la proximidad con el área de actuación.

El plano de abril de 1973 del *Projeto Praia Grande* establecía un orden de ejecución por fases, con unas partes ya ejecutadas hasta 1970 (19% del total) –en color oscuro en el plano– otras a ejecutar desde 1971 a 1974 –grafadas a rallas en el plano–, un área de cantera –en las colinas y morros, representadas a cuadros– y la denominada “Área 2” que incluía la mayor parte del relleno, en el área central donde está situada la terminal de barcas actual, que no tenía previsión de ejecución ni fecha.

²⁰⁰ El área se expropió debido a su utilidad pública mediante el Decreto Estadual 15553/1971

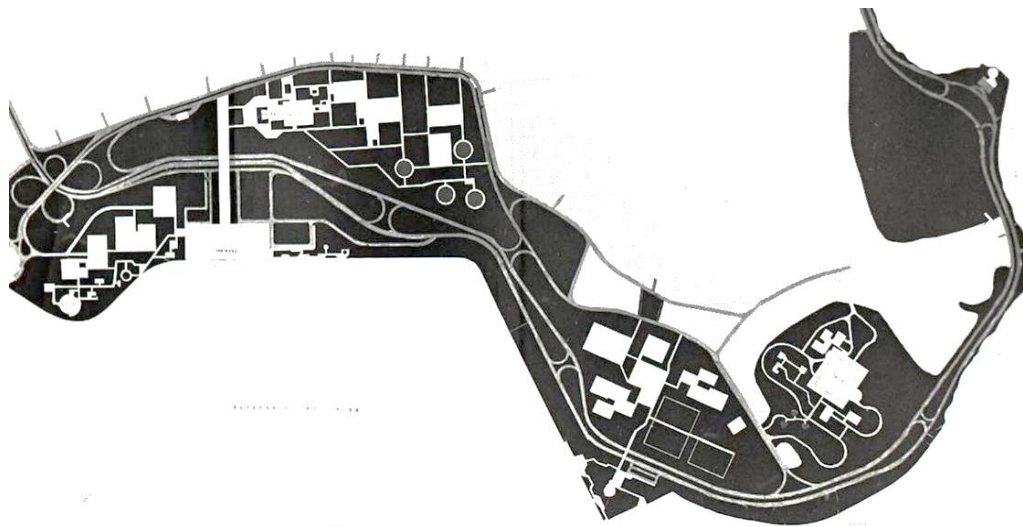
²⁰¹ En el plano desaparecen las referencias a las propuestas anteriores, incluso la reciente *Jardim Fluminense*

Figura 4.35. *Projeto del relleno, DESURJ (1973)*



Fuente: A Tribuna en Martins (2006) [modificado por el autor]

Figura 4.36. *Projeto de construcción en el relleno, años 70*



Fuente: Almir Cezar (2012)

En el relleno se preveía la construcción de grandes vías de circulación para enlazar la zona norte y la zona sur de la ciudad, y toda una serie de equipamientos: un teatro griego, un anfiteatro, fuentes, juegos para niños, restaurantes, acuarios, plazas, un planetario, un bosque con 15.000 especies, el Museo Monumento al IV Centenario de Niterói –que fue en 1973–, un Centro Cultural y un Hotel de Convenciones en

Gragoatá, de los que desafortunadamente solo se construyó este último. Con la salida del gobierno estatal de la ciudad por el cambio de capital en 1975, Niterói dejó de ser una prioridad de la inversión pública, estancándose una vez más el proyecto del relleno. Aunque ya contaba con un 70% ejecutado, no se consiguió concatenar la parte norte cercana al centro y la parte sur, en Gragoatá; las grandes obras que iban a ocupar el relleno ni siquiera fueron iniciadas (Prefeitura de Niterói 2006a).

Figura 4.37. Relleno en el momento de su ejecución (1974):

Área norte con relleno franja roja ya ejecutado / Área 2 con franja roja aún sin ejecutar²⁰²



Fuente: Prefeitura de Niterói (2007) / LDUB Niterói [modificados por el autor]

Cabe reseñar que el *Projeto Praia Grande* no se ejecutó en su totalidad según el plano de la Compañía de Desarrollo y Urbanismo del Estado de Río de Janeiro de 1973, tal y como muestran las fotografías de la ejecución de la obra consultadas para la tesis. En el Área 2 del proyecto, se ejecutó una parte aunque no existía previsión alguna en los planos de este hecho²⁰³ y otra gran parte central cercana a la estación de barcas, la parte de unión, nunca se llegó a ejecutar²⁰⁴. En el plano se muestran estas áreas en dos colores superpuestos en el proyecto original.

La suposición más probable extraída del análisis morfológico de los planos, es que se dejara sin concluir la parte central de unión debido al tráfico incesante de barcas con entrada/salida de la estación, sumado a la escasa previsión: por una parte la falta de una solución provisional al tránsito de pasajeros mientras se ejecutaba el

²⁰² Ver figura 4.35 para referencia.

²⁰³ En esta parte se construyó la estación de autobuses João Goulart.

²⁰⁴ En la actualidad dicha parte permanece inacabada.

relleno y, por otra, no disponer de un proyecto de uso global para el conjunto, que obligara a terminar la obra para poder adecuarla a los nuevos usos propuestos.

Para la construcción del Campus de la Universidad Federal Fluminense (UFF) la parte sur del relleno de Praia Grande fue expropiada en 1977 por el Gobierno Federal a través del Decreto 80693/1977, produciéndose una paradoja, puesto que en enero de 1977 se había declarado el área como inedificable. Esto complicó la legalización de la universidad hasta 1982, año en que la orden fue revocada (Prefeitura de Niterói, 2006a)²⁰⁵.

Figura 4.38. *Campus de Gragoatá de la Universidad Federal Fluminense (UFF) en 1985*



Fuente: Prefeitura de Niterói (2007)

A partir de aquí, se sucedieron las diatribas judiciales, complicando el proceso urbanizador del relleno, que siguió degradándose en su parte norte. El ayuntamiento de la ciudad intentará por todos los medios utilizar en la medida de las posibilidades el

²⁰⁵ «Todas as demandas judiciais posteriores se reuniram no juízo da 8ª vara da Justiça Federal no Rio de Janeiro, e no curso delas, a pedido do Governo do Estado, toda a área executada do Aterro Praia Grande foi considerada non aedificandi pelo Decreto Municipal 2792 de 11.01.1977. Este decreto foi revogado posteriormente pelo decreto Municipal 3705 de 1982, que alterou os limites da área non aedificandi.» Prefeitura de Niterói (2006a, 4)

relleno mediante la ocupación con usos puntuales, pero la falta de un plano de urbanización del conjunto que ordenase esta utilización, hacía que la gran planicie tuviese aspecto de abandonada.

En la administración Moreira Franco (1977-1982) se establece el programa CURA (1978), que intervenía en el sistema viario, una propuesta que planteaba dos terminales de autobuses en la Avda. Visconde de Río Branco, llamados Juscelino Kubistchek –Terminal Norte–, y Agenor Barcelos Feio –Terminal Sur–, modificando algunas de las calles.

Siendo alcalde Waldenir Bragança (1983-1988), en la superficie de la explanada estuvo implantada la Villa Olímpica, un conjunto de manzanas descubiertas y una cubierta, que ocupaban los espacios de la zona donde ahora está situado el Caminho Niemeyer, que permanecieron hasta el inicio su construcción.

Figura 4.39. *Vila Olímpica en 1990*



Fuente: Prefeitura de Niterói (2007)

El año 1989, con la llegada de Jorge Roberto Silveira al gobierno, es destacado por los estudiosos en cuestiones urbanas como el año del cambio en la forma de administrar los recursos de la ciudad, con enfoque hacia las políticas urbanas de gran calado (Bienenstein 2003; Pereira 2006).

En la primera administración de Silveira (1989-1992) se aprueba el Plan Director de Niterói, que denominaba el relleno «Área de especial interés urbanístico». En la década de 1990 Niterói estaba empezando a recuperarse de la pérdida de la capitalidad, siendo nombrada como una de las ciudades con mejor calidad de vida de Brasil. De acuerdo con su Índice de Desarrollo Humano (IDHM) de 1991, Niterói era la primera ciudad del Estado de Río de Janeiro y la tercera del país en calidad de vida²⁰⁶.

Sin embargo, por las razones que se explicarán a continuación, la zona elegida para el desarrollo del futuro Niterói no fue la superficie del relleno de Praia Grande en la región Centro, sino el barrio de Boa Viagem, junto al Campus de la UFF, en dirección sur. Allí se construiría el primer edificio de Niemeyer en Niterói, el Museo de Arte Contemporáneo, que empezó a fraguarse en 1991 y se terminó –después de varios problemas en su ejecución– en 1996. Mientras tanto, se buscaban soluciones para el relleno; incluso el Plan Director de 1992, aunque indefinido en sus propuestas básicas, especificaba los usos a los que se destinaría el relleno del frente marítimo en su artículo 112:

«Área de Especial Interesse Urbanístico do Aterro 779, indicada para:

- a) construcción de la Terminal Norte
- b) construcción del puerto de apoyo a las actividades pesqueras
- c) instalación de la estación de tratamiento de aguas residuales de Toque-Toque
- d) consolidación de la Villa Olímpica
- e) duplicar la Avda. Visconde do Río Branco
- f) establecimiento de proyecto urbanístico que compatibilice los usos residencial, comercial y de servicios
- g) incentivo a la construcción de hoteles y de otros medios de alojamiento para apoyo a las actividades del Área Central de Negocios»

²⁰⁶ Fuente: IBGE y Naciones Unidas

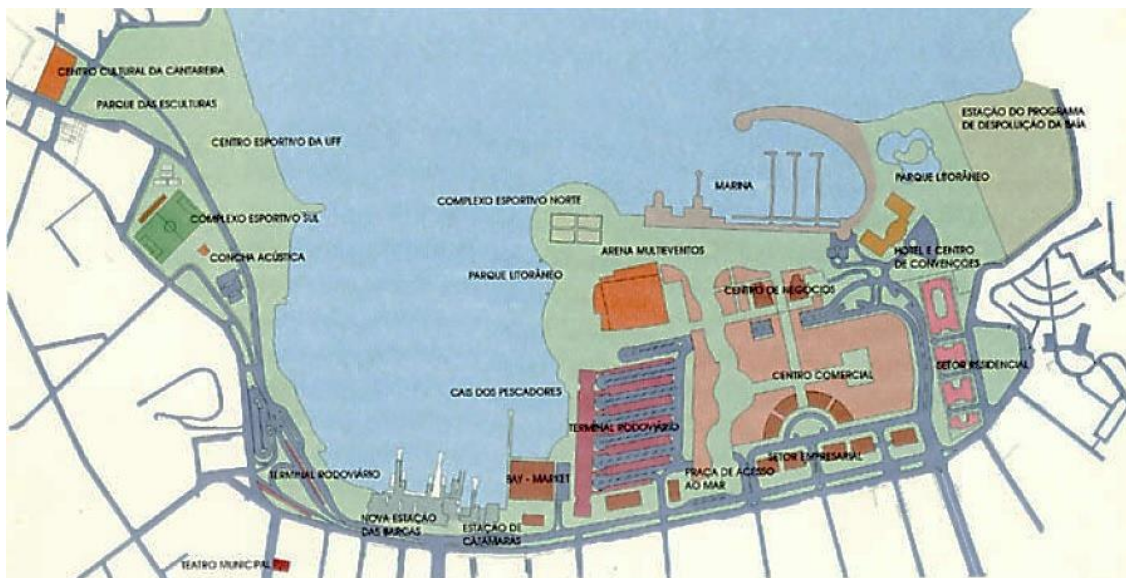
«Área de Especial Interesse Urbanístico do Aterro Praia Grande Sul, indicada para:

- a) remodelación de la Terminal Sur
- b) consolidación del Centro de Espectáculos de São Domingos
- c) duplicar la Avda. Visconde do Río Branco»

Según Sandri (2020) en el año siguiente, se realizan algunas de las consideraciones del Plan Director, ya con João Sampaio como alcalde (1993-1996), promoviendo una reparcelación del área del relleno, que permite duplicar la Avda. Visconde do Río Branco, así como construir la nueva terminal de autobuses –*Terminal Rodoviário João Goulart*–. En esta época destaca la apuesta por la cultura con la restauración del Teatro Municipal João Caetano y la construcción de la Concha Acústica en el relleno sur.

Pasados cuatro años de la publicación del Plan Director, en 1996, se realiza un intento para mejorar el desarrollo económico y establecer una integración efectiva entre el centro histórico y las manzanas vacías del relleno mediante un nuevo plan de ocupación. Bajo gestión de João Sampaio, este proyecto se denominó “Niterói 2001”.

Figura 4.40. Planta de divulgación del proyecto “Niterói 2001” (1996)



Fuente: Prefeitura de Niterói (2007)

La propuesta tenía edificaciones con alturas superiores a las permitidas en el centro urbano, destacando dos grandes torres que formaban parte de un centro de

negocios. El proyecto desarrollaba los usos admitidos que estipulaba el Plan Director de 1992, incluyendo una nueva marina deportiva y un puerto pesquero, además de una zona comercial, zonas residenciales y un complejo deportivo, aunque nunca se desarrolló su implantación.

Por otra parte, en el segundo mandato de Jorge Roberto Silveira (1997-2000), aparece una propuesta de la propietaria de los terrenos, Planurbs S.A., datada en 1998. En este estudio conceptual para unir las dos partes del relleno, se terminaba la obra del relleno de Praia Grande por completo, manteniendo la terminal de autobuses João Goulart, una obra terminada en 1995, y el cercano Bay Market. El estudio realizaba una nueva urbanización hasta Gragoatá, mediante un nuevo relleno de 250.000 m². La definición de un gran eje que continuaba la Avenida Ernani do Amaral Peixoto era lo más destacado, para configurar una silueta inicial que daba frente al mar con dos grandes torres. Las edificaciones previstas hasta la avenida preexistente se limitaban a cinco plantas de altura y estaban previstas para usos residenciales y comerciales (Prefeitura de Niterói 2007).

Figura 4.41. *Propuesta urbanística de Planurbs S.A. (1998)*



Fuente: Prefeitura de Niterói (2007) [resolución modificada con IA]

Todos estos proyectos y propuestas fueron sustituidos por el Caminho Niemeyer, un proyecto que, con sucesivas modificaciones, aún permanece en desarrollo y ejecución, con las versiones de los proyectos que Niemeyer realizó antes de su fallecimiento y que nunca salieron del papel.

La previsión en el año 1997, momento de su creación, era proyectar y construir varias obras emblemáticas para uso cultural, institucional y religioso con la firma del arquitecto, y su implantación quería suceder en el espacio del relleno norte y sur, a lo largo de la bahía de Guanabara, desde la Pont D'Armação hasta el mirador de Boa Viagem, donde ya había construido el MAC con éxito. Esta iniciática propuesta incluía el paso de este camino por terrenos cercanos a la ubicación de la UFF²⁰⁷ (Prefeitura de Niterói 2007).

Para comprender la complejidad de la propuesta, las leyes que han servido para la implantación del Caminho Niemeyer desde la concepción del relleno son, en orden cronológico²⁰⁸:

- a) Decreto Ley 58 de 10/12/1937 (Federal, parcelación del suelo)
- b) Decreto Ley 3079 de 15/09/1938 (Federal, parcelación del suelo)
- c) Decreto Ley 2441 de 23/07/1940 (Federal, Presidente Getúlio Vargas)
- d) Deliberación 1769 de 29/01/1951 (Municipal, Alcalde José Ignacio R. Werneck)
- e) Lei 2931 de 14/08/1956 (Estatal)
- f) Decreto 15453 de 25/11/1971 (Estatal, Gobernador Raimundo Padilha)
- g) Decreto 2792 de 11/01/1977 (Municipal, Alcalde Ronaldo Fabrício)
- h) Decreto 3705 de 1982 (Municipal, Alcalde Moreira Franco)
- i) Decreto 4271 de 16/10/1984 (Municipal, Alcalde Waldenir Bragança)
- j) Ley 1157 de 29/12/1992 (Municipal, Alcalde Jorge Silveira, instituye el relleno como AEIU)
- k) Ley 1446 de 29/11/1995 (Municipal, Alcalde João Sampaio)
- l) Ley 1483 de 29/11/1995 (Municipal, Alcalde João Sampaio)

²⁰⁷ No existen imágenes de la implantación del conjunto en este estadio inicial.

²⁰⁸ Prefeitura de Niterói (2006a). Ampliado con la información encontrada en el transcurso de la investigación.

- m) Ley 1604 de 30/10/1997 (Municipal, Alcalde Jorge Silveira, Caminho Niemeyer AEI Urbanístico, Paisagístico e Turístico)
- n) Ley 1779 de 05/01/2000 (Municipal, Alcalde Jorge Silveira, altera delimitación del Caminho Niemeyer y delega gestión en EMUSA)
- o) Decreto 8210 de 06/01/2000 (Municipal, Alcalde Jorge Silveira, desafección de las áreas públicas)
- p) Ley 1967 de 04/04/2002 (Municipal, Alcalde Jorge Silveira, el PUR suspende la aprobación de proyectos hasta elaboración de un Plan Piloto)
- q) Ley 2411 de 26/12/2006 (Municipal, Regulación del Área de Especial Interés Urbanístico del Caminho Niemeyer)
- r) Ley 2657, de 03/11/2009 (Municipal, altera la ley 1779 y establece nuevas condiciones)

4.4. Construcción del equipamiento y propuestas de regeneración

4.4.1. Construcción y desarrollo del equipamiento cultural

El Caminho Niemeyer empieza su andadura con el Museo de Arte Contemporáneo, es decir, que la actuación puntual que se realizó al construir este Museo, y su repercusión posterior, validó la hipótesis de que un conjunto de equipamientos daría más continuidad a la trama urbana, terminando por valorar la ocupación de una parte del relleno de Praia Grande. Esta ocupación se realizó con la denominada Praça do Povo, que contó con varias versiones, puesto que los intereses mostrados alrededor del *aterro* siempre fueron muy grandes y los vaivenes presupuestarios hicieron cambiar la distribución espacial de los contenedores culturales y religiosos programados, retos a los que Niemeyer estaba acostumbrado, resolviéndolos con su habitual maestría, aunque repitiendo –en determinadas ocasiones– esquemas ya conocidos en su repertorio formal.

Llegado el año 1991, después de las propuestas y teniendo presente las dificultades de revitalizar la costa y el centro urbano en la ciudad portuaria, Jorge Roberto Silveira, alcalde de Niterói, tiene una reunión con Anna Maria Niemeyer²⁰⁹, hija de Oscar Niemeyer. En el orden del día, establecer un lugar concreto donde ubicar la colección de arte de João Sattamini, uno de los mayores coleccionistas de arte de Brasil (Oliveira 2009).

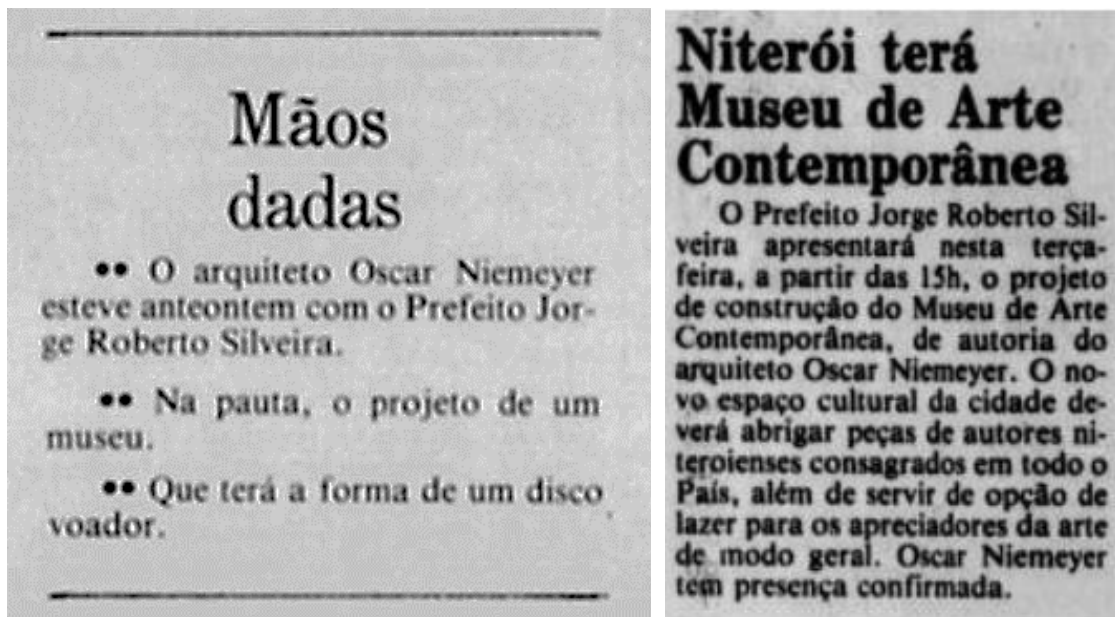
Ese mismo año continua con una ronda de reuniones privadas entre el alcalde Jorge Roberto Silveira y el arquitecto Oscar Niemeyer, hasta que el día 23 de mayo de 1991, el periódico *O Fluminense* adelanta la noticia –que confirmará posteriormente en la edición de los días 2 y 3 de junio– con una breve reseña que lleva por título:

²⁰⁹ Anna Maria Niemeyer (1930-2012), arquitecta, diseñadora de interiores y galerista, desarrolló con su padre el diseño interior de muchos de los edificios de Brasilia. En su madurez demostró un mayor apego por la profesión de galerista, estableciendo la *Anna Maria Niemeyer Gallery* en Río de Janeiro, inaugurada en 1977.

Niterói terá Museu de Arte Contemporâneo. En los textos se adelantaba que el museo sería obra del arquitecto Oscar Niemeyer.

El primer equipamiento del arquitecto Oscar Niemeyer se presenta en sociedad de manera inmediata²¹⁰, el día 4 de junio de 1991. El periódico *Jornal do Brasil* del día siguiente se hacía eco de la noticia, donde se desgranaba el diseño en forma de cáliz, el lugar elegido, y la colección de arte como los ejes vertebradores del proyecto. En este artículo, además, se recogían datos fundamentales en la creación del nuevo edificio: La idea del museo había sido transformada en proyecto por el arquitecto en 45 días y según el alcalde Jorge Roberto Silveira, el edificio debería estar terminado antes de la Cumbre del Clima que se iba a realizar en Río de Janeiro en el año 1992²¹¹.

Figura 4.42. Primeras noticias del Museo de Arte Contemporáneo en 1991:
*Apretón de manos*²¹² / *Niterói tendrá Museo de Arte Contemporâneo*²¹³



Fuente: O Fluminense. 23 de mayo de 1991 / O Fluminense. 2 y 3 de junio de 1991

²¹⁰ La rapidez en el diseño y concreción de las propuestas fue una constante desde sus inicios, desde Pampulha a Avilés, pasando por sus proyectos de Brasília.

²¹¹ Sus previsiones hoy se pueden tachar de optimistas, puesto que el edificio se inauguró en 1996, cuatro años después.

²¹² Cogidos de la mano: El arquitecto Oscar Niemeyer estuvo anteayer con el Alcalde Jorge Roberto Silveira. En la mesa, el proyecto de un museo. Que tendrá forma de disco volador.

²¹³ Niterói tendrá Museo de Arte Contemporâneo: El Alcalde Jorge Roberto Silveira presentará este martes, a partir de las 15h, el proyecto de construcción del Museo de Arte Contemporâneo, cuyo autor es el arquitecto Oscar Niemeyer. El nuevo espacio cultural de la ciudad deberá albergar piezas de autores niteroienses consagrados en todo el país, además de servir de opción de placer para los amantes del arte de modo general. Oscar Niemeyer ha confirmado su presencia.

El nuevo museo, tal y como se esperaba, albergaría –en sistema de cesión– la segunda colección privada del país, la colección Sattamini²¹⁴. Se confirmaba que la idea había surgido porque João Sattamini estaba buscando un local para establecer su colección y el alcalde le ofreció realizar un nuevo edificio, contactando con Niemeyer, al que enseñó el mirador de *Boa Viagem* como emplazamiento.

Figura 4.43. *Famnit [la federación que engloba a las asociaciones de vecinos de Niterói] contra la construcción del museo*



Fuente: O Fluminense. 18 de octubre de 1991

Figura 4.44. *Arquitectos cuestionan la indicación de Niemeyer*

Arquitectos questionam a indicação de Niemeyer

Especialistas e estudantes de Arquitetura divergem nas opiniões relacionadas ao projeto de construção do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. O ex-presidente da Associação Fluminense de Engenheiros e Arquitetos, (Afea), José Chacon, argumentou que a escolha do autor da obra deveria ter sido feita através de concorrência pública. Na opinião do estudante de Arquitetura, André Barroso, não há sintonia entre o Museu e a paisagem, já o professor Iliño Coelho acha que além de ter beleza e plasticidade, o MAC será um marco na cultura niteroiense.

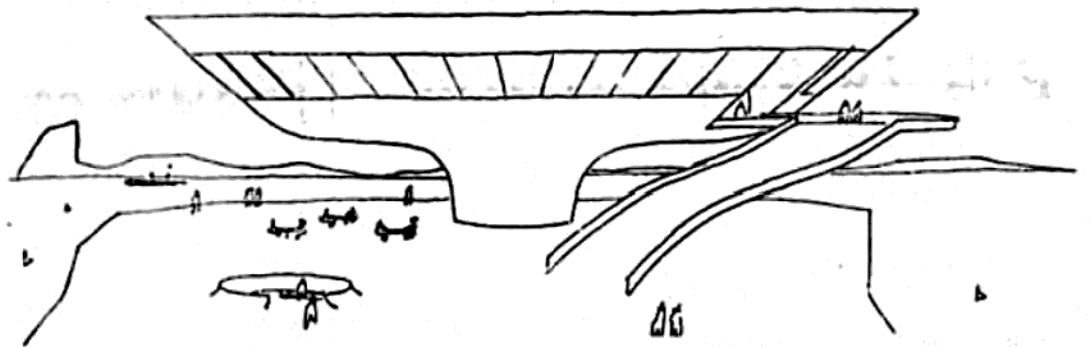
"Acho que a concorrência pública seria uma forma de permitir o acesso dos especialistas da cidade em um projeto desta importância.

Principalmente em um momento em que passamos por um processo de discussão sobre o Plano Diretor", afirmou José Chacon, lembrando que a elaboração de um plebiscito envolvendo a população também deveria ter feito para se obter um consenso em relação à obra. Chacon ressaltou, no entanto, que a obra em si, é um assunto indiscutível. "Não se pode questionar a competência de Niemeyer", frisou, referindo-se ao arquiteto escolhido pelo Prefeito.

O estudante André Barroso, monitor de cadeira de Arquitetura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), reforça a opinião. Para ele, um concurso público de âmbito nacional certa-

mente democratizaria mais o projeto, revelando outras vertentes. "Também não vejo sintonia da construção com o local", disse frisando que o concreto poderá destoar da vegetação e das águas, características do relevo da Boa Viagem.

O professor-Titular do Departamento de Arquitetura da UFRJ, Olinó Coelho, afirmou que a obra é representativa acima de tudo, um benefício para Niterói. Pela primeira vez, a cidade ganha uma obra de Oscar Niemeyer, disse, apontando o MAC como um "marco da arte contemporânea na cidade." Embora não conheça o projeto com detalhes, o professor acredita que ele é totalmente integrado à região da Boa Viagem.



Desenho de Niemeyer feito à mão livre sobre o MAC de Niterói, com a rampa de acesso à direita

Fuente: O Fluminense. 28 y 29 de junio de 1991

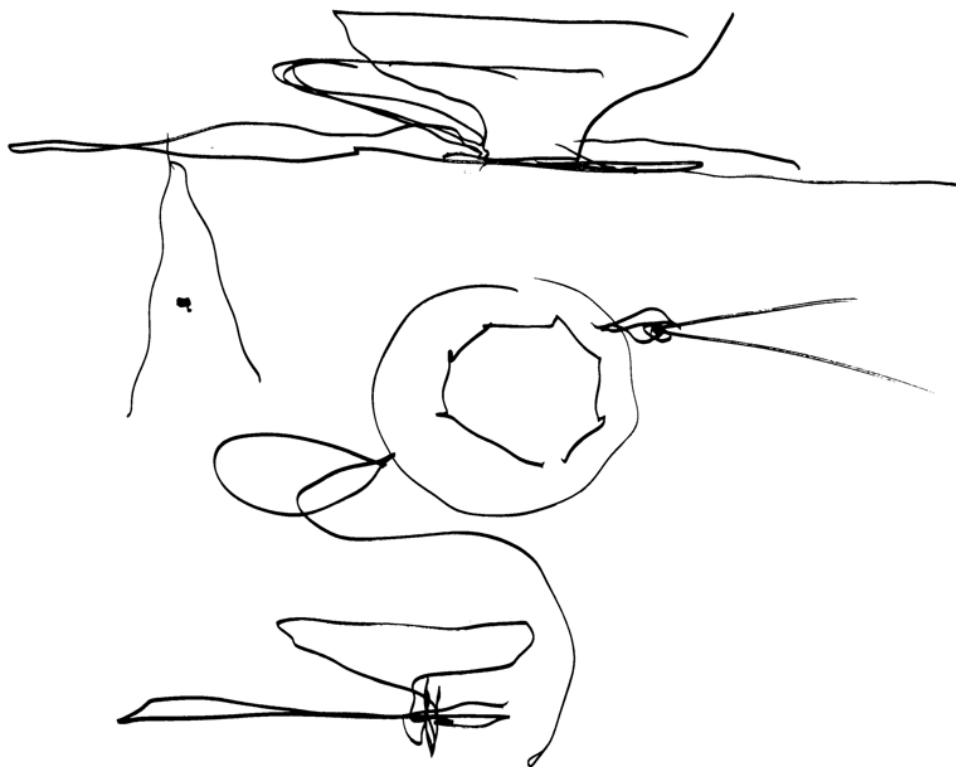
²¹⁴ La colección Sattamini, propiedad de João Leão Sattamini Netto, estaba compuesta, en el momento de la presentación del museo, por más de seiscientos obras de pintores brasileños como Alfredo Volpi, Hercules Barsotti, Lígia Clark y Hélio Oiticica, entre otros. Se estima que la colección se incrementó hasta pasadas las mil doscientas piezas en el momento de su fallecimiento.

Así relataba la idea el propio arquitecto en su libro *Minha Arquitetura*:

En el Museo de Niterói, el lugar era tan bonito que fue fácil proyectarlo. Un apoyo central, y la arquitectura surgía de él como una flor. Después, la rampa invita al pueblo a visitarlo, un paseo en torno a la arquitectura y el paisaje que recorre, bellissimo, debajo de su estructura. (Niemeyer 2000, 81)

Desde el inicio se cuestionó la falta de un concurso público, además de la difícil adecuación del proyecto de Niemeyer al entorno de la bahía de Guanabara. Las críticas eran tanto de vecinos como de expertos.²¹⁵

Figura 4.45. Croquis inédito del MAC realizado por Niemeyer en 1991



Fuente: LACORD, UFF (2020) [ex profeso para la tesis]

El alcalde de Niterói –en declaraciones que publica el periódico *O Globo* del día 9 de junio de 1991– quería proporcionar la emancipación cultural definitiva de Río de Janeiro y, a su vez, establecer un rasgo diferencial respecto de la capital de la región. En el mismo periódico se adelanta ya, en este temprano estadio de creación, datos del proyecto como la altura –trece metros– o el radio de la gran circunferencia,

²¹⁵ Arquitetos questionam a indicação de Niemeyer. 28 y 29 de junio de 1991. *O Fluminense*.

de cuarenta metros²¹⁶. De las declaraciones de Silveira se extrae que el arquitecto tenía carta blanca para diseñar: «Para nosotros, este proyecto no tiene precio. Cueste lo que cueste, el Museo será construido». Según señala el mismo rotativo, a Jorge Roberto Silveira le gustaba citar al educador y antropólogo brasileño Darcy Ribeiro para ensalzar la figura de Niemeyer: «En 200 años nosotros seremos olvidados, pero todos se acordarán del arquitecto Oscar Niemeyer»²¹⁷

El día 3 de octubre de 1991, el propio Oscar Niemeyer, con motivo del X Encuentro Nacional sobre Enseñanza de Arquitectura y el V Congreso Nacional de la Asociación Brasileña de Enseñanza de Arquitectura, realizó una conferencia en el campus de la Universidad Federal Fluminense –situada en una zona cercana al MAC– en la que dibujó numerosos croquis, repasando su trayectoria y presentando su último gran proyecto²¹⁸.

La construcción había avanzado lentamente para las previsiones iniciales de ejecución de la obra y en 1993 João Sampaio había sido nombrado alcalde, con la difícil tarea de terminar las obras. Llegado 1994 vuelven a arreciar de nuevo las críticas al museo, esta vez en fase de finalización. En el mismo año se inaugura en el relleno de Praia Grande la estación unificada de autobuses de Niterói, bajo el nombre *Terminal Rodoviário João Goulart*. El proyecto quería ser la solución al congestionado tráfico y servía para unir los servicios de dos terminales de autobuses –Norte y Sur– que existían anteriormente en la Avenida Visconde do Río Branco, a la que da frente. La nueva construcción era la mayor terminal de autobuses de América Latina, con un tráfico de más de medio millón de personas al día²¹⁹. Se apoyaba para tal cometido en el desdoble de la Avenida Visconde do Río Branco, la arteria principal del centro, que ya se había ejecutado.

²¹⁶ La circunferencia tendría finalmente 25 metros de radio en la obra construida.

²¹⁷ Um museu pela emancipação cultural. 9 de junio de 1991. *O Globo*.

²¹⁸ Estas láminas con sus croquis a mano alzada se encuentran custodiadas en el *Laboratório de Conservação e Restauração de Documentos* (LACORD) y han sido consultadas para la realización de la tesis en marzo de 2020. Hasta ese momento habían sido almacenadas sin fecha por la universidad. La datación de las mismas se ha conseguido en la presente tesis, estableciendo una fuente periodística, que incidía en la conferencia realizada dos días antes por Niemeyer en la UFF:

Gomes, Sérgio. 5 de octubre de 1991. Niemeyer fala sobre arquitetura na UFF. *O Fluminense*.

²¹⁹ Após 21 anos, terminal João Goulart enfrenta excesso de linhas e aguarda novos rumos. 27 de Julio de 2015. *O Globo*.

Figura 4.46. Recortes de la fase final de construcción (1995) y de la inauguración (1996)

Construção do Museu de Arte vira novela

Dois anos e meio depois do início de sua construção, o Museu de Arte Contemporânea (MAC), na Boa Viagem, continua sem qualquer previsão de inauguração. Depois de várias datas frustradas para a conclusão dos trabalhos, a Prefeitura até já desistiu de estipular novos prazos. Atualmente, cerca de 80 operários encarregam-se dos serviços externos da obra, que, por suas muitas prorrogações, volta a gerar polémica na cidade. **Página 4.**



Fuente: O Fluminense, portada. 14 de enero de 1995 / O Fluminense. 3 de septiembre de 1996

El 2 de septiembre de 1996 se inaugura el Museo de Arte Contemporáneo, que supuso para Niterói entrar en los circuitos turísticos de Río de Janeiro. El MAC termina por ser un museo internacional de referencia de la ciudad, proyectándola nacional e internacionalmente (Sandri 2020).

Para establecer una idea de su magnitud, según el relato de Marcelo Velloso en su entrevista para la tesis, en el museo trabaja un equipo que en la actualidad está formado, entre funcionarios públicos, becarios y trabajadores externos, por 61 personas²²⁰.

A partir de la inauguración, Jorge Roberto Silveira –en su segundo mandato, después del logro conseguido por el alcalde João Sampaio, terminando el proyecto que fue su apuesta personal– intentará disponer de medios para relanzar la imagen de la ciudad, teniendo en mente repetir el éxito cosechado en el MAC, ya establecido como marca y símbolo de la ciudad (Luz 2009). Contaba para ello con el apoyo y la intensidad creadora de Oscar Niemeyer, que ya se había enfrentado a grandes retos en Brasilia y Pampulha.

²²⁰ Datos facilitados por el Director del MAC, Marcelo Velloso, en marzo de 2020 ex profeso para la tesis.

Una breve columna de opinión del periódico *O Fluminense*, firmada por el periodista Lúcio Batista Passos, el día 5 de junio de 1997²²¹ se hacía eco de la primera noticia que se conocía del nuevo conjunto arquitectónico que se quería proyectar:

Leí en un periódico alternativo de Niterói que el ayuntamiento piensa en crear el llamado “*Caminho do Niemeyer*”²²², una especie de corredor arquitectónico, del Centro a Icaraí, que tendría obras del genial arquitecto Oscar Niemeyer. La iniciativa, si se lleva a cabo, solo merece aplausos. La idea, según la noticia que aparece en el periódico, es construir, entre otros edificios, una nueva catedral y una nueva estación de barcas, integrándolas al conjunto hoy formado por el Museo de Arte Contemporáneo, terminal de autobuses João Goulart, ruinas de Cantareira, en São Domingos, y Forte de Gragoatá [...]

En su edición de los días 29 y 30 de junio de 1997, *O Fluminense*²²³ destaca que se había publicado en el *Diário Oficial do Município* el día 14 de junio el contrato de prestación de servicios del arquitecto para el proyecto *Caminho do Niemeyer*, con el número 70/1177/97. Mediante este decreto se autorizaba a su contratación para la ejecución de estudios preliminares, concepción arquitectónica, consultoría y aprobación definitiva de los proyectos de una nueva terminal de barcas y una plaza que contendría un auditorio, un restaurante, una capilla, un centro cultural y de exposiciones. También se describía que la duración del contrato era de 42 meses, con un presupuesto de R\$575 mil²²⁴. Por otra parte, se adelantaba que las obras del equipo de Oscar Niemeyer estaban listas, dependiendo de una reunión entre el arquitecto y el alcalde para establecer las modificaciones que se considerase oportunas. Se adelantaba por primera vez, además, la posibilidad de construir la Fundación Oscar Niemeyer, y se describía el itinerario:

El *Caminho do Niemeyer* seguiría enfrente de la terminal [de barcas], llegando al campus de la Universidad Federal Fluminense (UFF), que cedería parte de su

²²¹ Batista Passos, Lúcio. Arquitetura. 5 de junio de 1997. *O Fluminense*.

²²² En esta época se llamaba «Caminho do Niemeyer» (Camino de Niemeyer). Con el tiempo adoptó su forma común Caminho Niemeyer (Camino Niemeyer).

²²³ Estação pode ser remodelada. 29 y 30 de junio de 1997. *O Fluminense*.

²²⁴ De esto se desprendía que el proyecto de los equipamientos iba a demorarse, solo en su redacción, hasta el año 2001

área para la construcción del proyecto, recibiendo en contraprestación otra área. Según el rector de la UFF, el profesor Pedro Antunes, ha habido una conversación preliminar con el alcalde, pero el asunto sería discutido con el Consejo Universitario, el máximo órgano de la universidad.

Transcurridos cuatro meses de reuniones y trabajo de despacho, se presenta el primer hito del conjunto, la tarde del 7 de octubre de 1997, tal y como relata el periódico *O Globo*²²⁵, alcalde y arquitecto presentan la maqueta oficial de la nueva catedral de Niterói, con presencia del arzobispo de la ciudad, Don Carlos Navarro y el exalcalde, João Sampaio. La catedral, con una capacidad para 3.000 personas, estaba formada por una cubierta ondulada de 70 metros de longitud en diagonal y otra plancha de 40 metros de altura que la sostenía, a modo de mástil. La previsión era terminarla a finales del año 2000. En el artículo se detalla la ubicación del equipamiento en un recorrido de 3,5 kilómetros que se situará entre la estación de barcas y el MAC, y que posibilitará la creación del Caminho Niemeyer, como parte del proceso de revitalización de la zona centro de la ciudad.

Unos días después, Silveira realiza una entrevista al periódico *O Fluminense*, en fecha 19 de octubre de 1997²²⁶, donde desarrolla como había comenzado la idea de realizar este conjunto:

Cuando el doctor Oscar estaba estudiando el solar [para una nueva estación de barcas que sustituyera la antigua en su misma ubicación, en el relleno norte de Praia Grande], se me ocurrió que de allí hasta el Museo de Arte Contemporáneo eran 3,5 kilómetros y que él podría puntuar este trayecto con algunas intervenciones, además que ya existe allí un CIEP [un centro de estudios] que también es proyecto de él [...] Imagine entonces el paseo que va a llevar al museo. Será el punto turístico más fuerte de todo el Estado.

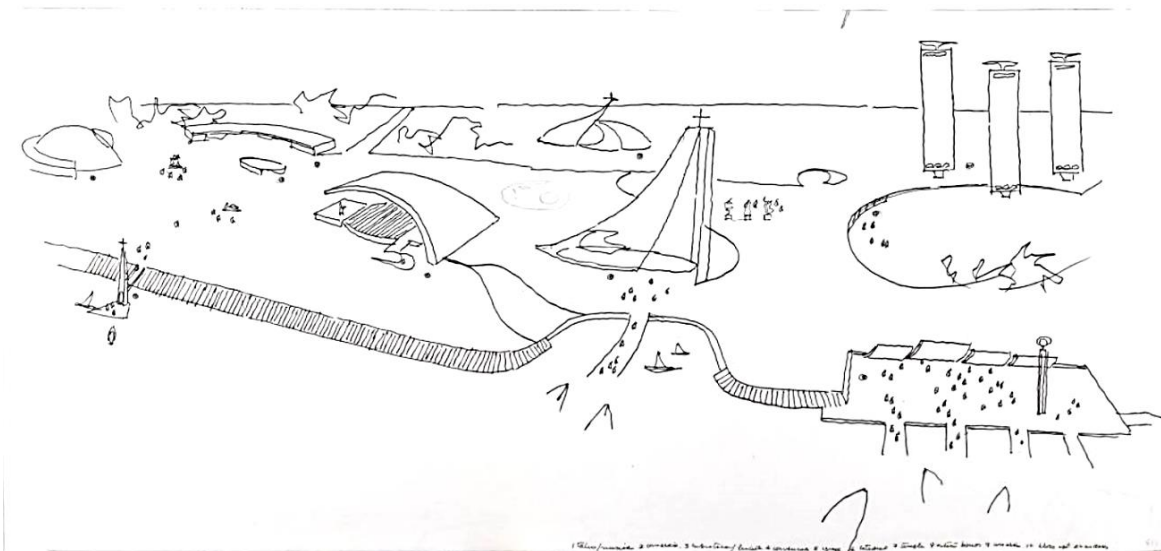
En la misma entrevista se detallaban los usos que debía tener el recorrido: un anfiteatro, un restaurante, una pequeña capilla, la nueva catedral de Niterói, y la sede de la Fundación Oscar Niemeyer, que se quería transferir de Río de Janeiro a Niterói,

²²⁵ Prefeitura apresenta maquete da nova catedral de Niterói. 8 de octubre de 1997. *O Globo*.

²²⁶ Caminho Niemeyer atrairá turismo. 19 y 20 de octubre de 1997. *O Fluminense*.

en una nueva ubicación cercana a la UFF. Se barajaba un coste global cercano a R\$14 millones (R\$8 millones en la estación, y el resto para edificios). Jorge Roberto Silveira, transcurridos unos días, aprobará la Ley nº 1604, de 30 de octubre de 1997, del *Área de Especial Interés Urbanístico, Paisajístico y Turístico del Caminho Niemeyer*, donde se establecía que este recorrido iba a discurrir desde el relleno norte de Praia Grande hasta el ya construido MAC, incluyendo el paso por la Universidad Federal Fluminense.

Figura 4.47. Boceto del Caminho Niemeyer, 1997



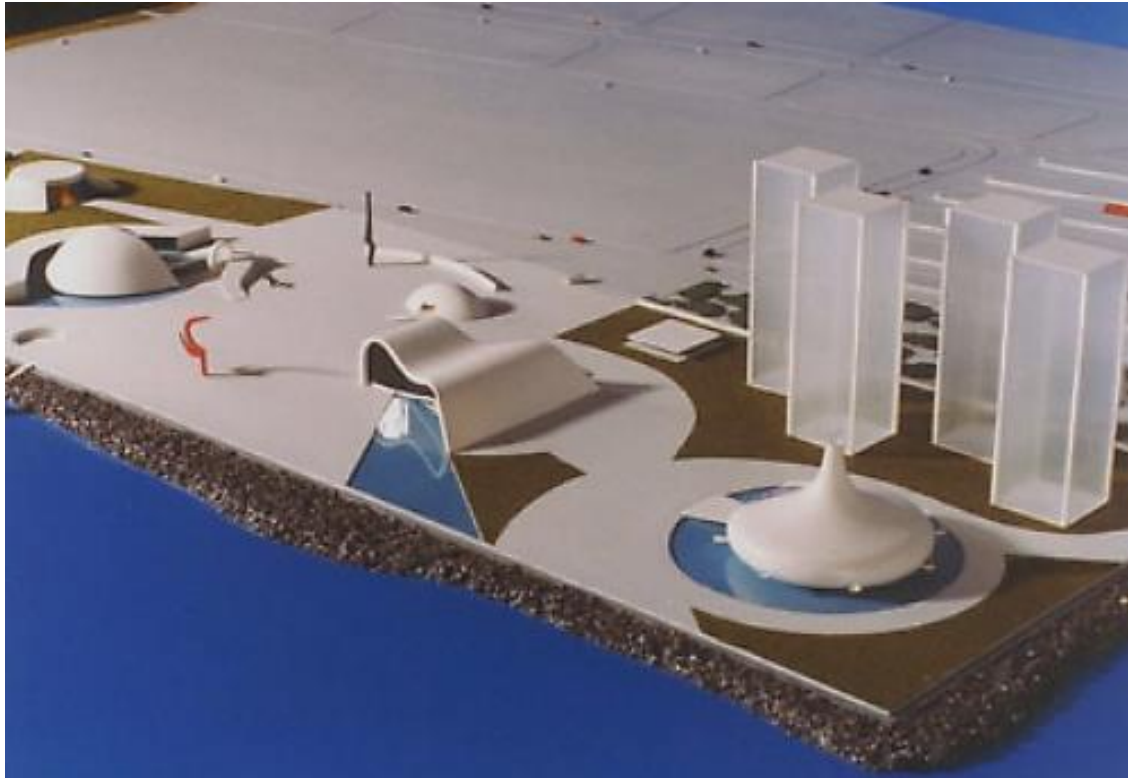
Fuente: Fundación Oscar Niemeyer

Después de realizar los primeros croquis y bocetos, el arquitecto describió que la idea de la Plaza del Mar²²⁷ era crear una colaboración única entre artes y arquitectura, realizando todos los edificios con obras de arte, pinturas murales y esculturas. Comparaba su aportación a las colaboraciones artísticas al renacimiento, dejando la arquitectura en un segundo lugar, para poner en valor las obras de arte.

En esta área de actuación frente al mar, en espacios todavía por confirmar, se incluirían los nuevos proyectos desarrollados por Niemeyer para la ciudad de Niterói, que de esta manera continuaba su colaboración con Silveira. La flexibilidad de la legislación y su escasa concreción surge como forma de hacer viable el proyecto y para poder ajustarlo a determinados intereses del sector privado (Pereira 2006).

²²⁷ En el momento inicial, la posteriormente denominada Praça do Povo (Plaza del Pueblo) tomaba el nombre de Praça do Mar (Plaza del Mar).

Figura 4.48. *Maqueta de la versión de 1999 del Caminho Niemeyer, con las torres situadas en el relleno y la segunda versión de la catedral católica*



Fuente: Cultura Niterói

Figura 4.49. *Maqueta de la versión de 2001 del Caminho Niemeyer, con la tercera versión de la catedral católica y la tercera versión de la estación de barcas*



Fuente: Cultura Niterói

El día 22 de noviembre de 1998, el periódico *O Fluminense*²²⁸ desvela que los equipamientos se concentrarán en el relleno de Praia Grande, concretamente en el lugar que ocupaba la Villa Olímpica, un espacio muy degradado de la trama urbana de la ciudad. A la Catedral de Niterói se unirá una iglesia baptista, un anfiteatro, un complejo de restaurantes, una pequeña capilla y la sede de la Fundación Oscar Niemeyer.

La estación de barcas de la Plaza Araribóia sería demolida, y junto al terminal de autobuses, Oscar Niemeyer construiría la nueva estación, aunque la versión de la dirección de la empresa responsable de la estación era muy distinta, afirmando desconocer el proyecto.

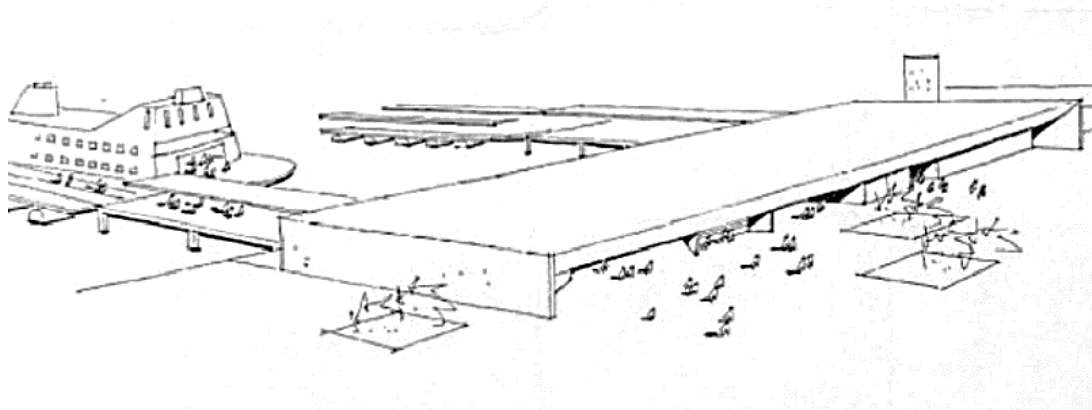
Después de varios meses de cambios y añadidos, el 12 de julio de 1999 se realiza el acto de inicio de la construcción del Caminho Niemeyer con la colocación de la primera piedra y la presentación de la maqueta, haciéndose eco, de nuevo, el periódico *O Fluminense*²²⁹: Para conseguir la viabilidad del proyecto, se buscaba la complicidad de la iniciativa privada, realizando una licitación de terrenos para cinco edificios de 20 plantas con uso residencial y de oficinas (aunque en la maqueta de presentación solo se representaban cuatro torres), así como locales comerciales. Con esta medida se esperaba recaudar R\$15 millones, dinero suficiente para financiar las obras. En este momento se introducen cambios en el programa religioso. Se añade la iglesia baptista –la mayor de América Latina–, que se sumaba a las propuestas anteriores de catedral católica y capilla dentro del agua dedicada a *Nossa Senhora do Líbano*.

El plazo de ejecución para todo el conjunto, de acuerdo con el alcalde, era de un año, una cifra muy exigua que no encajaba con las experiencias anteriores y los problemas legales a los que, desde siempre, se había enfrentado el relleno de Praia Grande.

²²⁸ Projeto dará vida nova ao Centro. 22 de novembro de 1998. *O Fluminense*.

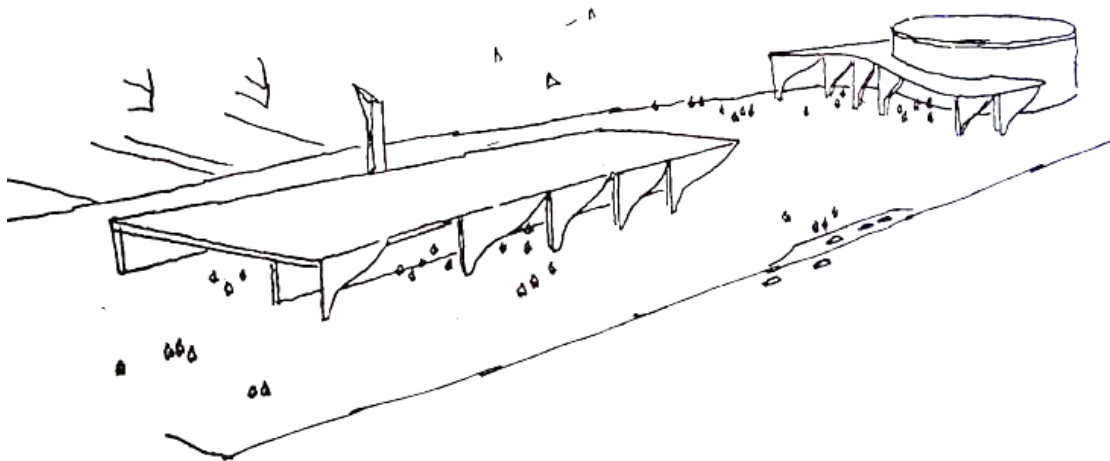
²²⁹ Prefeitura lança Caminho Niemeyer. 13 de julho de 1999. *O Fluminense*.

Figura 4.50. *Primera versión de la estación de barcas de la Plaza Araribóia*



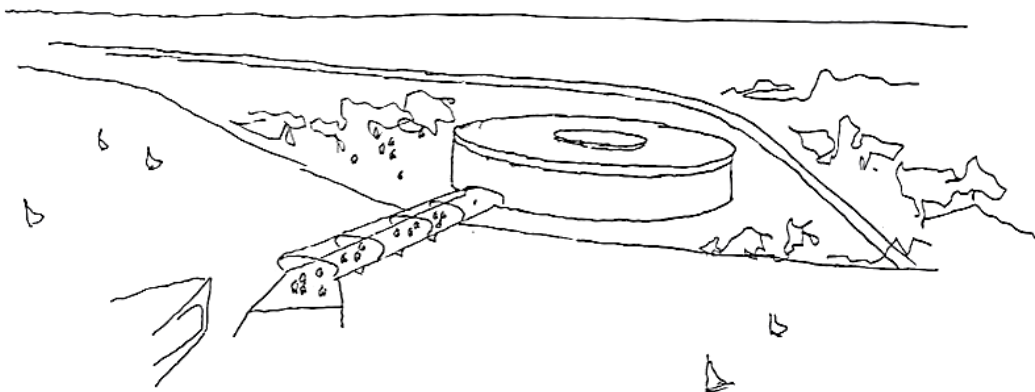
Fuente: O Globo. 13 de julio de 1999

Figura 4.51. *Segunda versión de la estación de barcas de la Plaza Araribóia*



Fuente: O Globo. 16 de octubre de 1999

Figura 4.52. *Estación de Charitas*



Fuente: O Globo. 16 de octubre de 1999

Según Luz (2009), este acto de presentación aconteció seis meses antes de la aprobación de la ley que extendía el Área de Especial Interés hasta Ponta d'Areia²³⁰, que legalizaba la construcción en esta ubicación. De esto se desprende que el poder ejecutivo iba por delante del legislativo y confiaba en obtener una respuesta positiva de este.

Cuando iniciaba el primer rediseño, el arquitecto afianza la idea de gran plaza:

Con el éxito alcanzado por el Museo de Niteroi, el alcalde Jorge Roberto Silveira empieza a pensar en más. Y la idea de construir el Caminho Niemeyer, esto es, una serie de obras mías –desde el mar hasta aquel museo– lo posee. El proyecto empezará con una gran plaza junto al mar. Un teatro, un centro de convenciones, un memorial, una catedral y un templo evangélico. (Niemeyer 2000, 81)

Según Pereira (2006) en este tiempo se buscaba un acuerdo con la empresa Barcas S.A. (la empresa concesionaria de los servicios que prestaba anteriormente la empresa pública CONERJ) para que se pudiera establecer el servicio de transporte Río-Niterói por vía marítima construyendo la nueva terminal en el relleno norte que había proyectado Niemeyer. Aunque la idea del Caminho Niemeyer había nacido para crear ese recorrido paisajístico frente a la bahía de Guanabara, desde la nueva estación de barcas hasta el MAC, los planes de la empresa eran distintos: Barcas S.A. solo quería realizar una reforma en la antigua estación ubicada en el relleno norte, estableciendo, eso sí, una nueva terminal en la zona de Charitas, en dirección sur. Llegados a este punto, intentando facilitar la construcción una nueva terminal, en 1999 se libera este terreno en Charitas para no truncar los planes de la concesionaria. Esta terminal de Charitas se autorizaría condicionado a realizar también una nueva estación en el centro, que sin embargo nunca se construyó.

En noticia de O Globo del 13 de julio de 1999²³¹, se adelantaba que la vieja estación de la Plaza Araribóia sería demolida para establecer la nueva estación de

²³⁰ Lei nº1779 de 5 de enero de 2000. Institui o “Caminho Niemeyer”, como Área de Especial Interesse Urbanístico, Paisagístico e Turístico.

²³¹ Barcas terão estações de Niemeyer. 13 de julho de 1999. *O Globo*.

grandes líneas rectas, proyectada por Niemeyer, presupuestada en R\$2,5 millones, que estaría terminada en un año. La estación de catamaranes de Charitas también se construiría, siendo su presupuesto de R\$1,5 millones. Según el artículo, el acuerdo entre el ayuntamiento y la concesionaria para la construcción de las dos estaciones se había cerrado la semana anterior. Estos proyectos podrían sufrir modificaciones, pero tenían que estar listos en dos meses.

Niemeyer entrega los proyectos de ambas estaciones al alcalde Jorge Roberto Silveira, del que se publican sendos croquis, según noticia de *O Globo*²³². El proyecto de Charitas, según el arquitecto, tiene un plazo de ejecución de seis meses y el de la zona centro que sustituirá a la estación de la Plaza Araribóia, de ocho meses. Este último proyecto tendrá dos estaciones distintas, la de barcas y otra para aerodeslizadores, conocidos por el término anglosajón *hovercraft*. Mientras el edificio de barcas es lineal, el de aerodeslizadores se planteaba como un edificio circular de cuatro plantas con un restaurante en la parte superior. Niemeyer afirmaba que existe una conexión plástica entre los dos proyectos. Sobre la idea, el periódico comenta que Oscar Niemeyer realizó un trayecto desde Río a la antigua terminal de barcas de Niterói, y cuando llegó, ya sabía cómo quería el proyecto, y lo explicaba a sus acompañantes del ayuntamiento. Respecto de la estación de Charitas, la pasarela de vidrio proyectada, de 58 metros de longitud, dejaría ver el mar a su paso. En palabras de Niemeyer, su proyecto para Charitas es más barato que el que ya tenía Barcas, S.A. para realizar allí, porque toda la construcción es en tierra y solo la pasarela se adentra en el mar: “Arquitectura es invención. Se tiene que crear algo distinto. Si visita Brasilia, pueden no gustarle los palacios, pero no va a poder decir que ya había visto algo igual”.

Mientras tanto, el ayuntamiento buscaba vías de financiación alternativas para comenzar la construcción del Caminho Niemeyer –la parte cultural– puesto que las torres que iban a sufragar el conjunto no comenzaban: En el mismo mes de octubre de 1999, el Ayuntamiento establece un acuerdo con la Universidad Salgado de Oliveira (UNIVERSO) de la vecina población de São Gonçalo para la donación de R\$960 mil

²³² As estações de Niemeyer. 16 de octubre de 1999. *O Globo*.

reales en 12 mensualidades para financiar las obras de la cimentación y la estructura de los edificios (Pereira 2006).

En diciembre de 1999 el alcalde intentaba justificar el retraso en la licitación de las torres por la indefinición de los límites del terreno desde los tiempos de la Villa Olímpica²³³, y en el año 2000 se aprueba la Ley 1779, que delega la gestión en la empresa EMUSA, altera la delimitación del área objeto de actuación y permite la expropiación de las áreas dentro de los límites del Caminho Niemeyer, facilitando los trámites previos para la construcción del complejo cultural.

Las acciones realizadas dan sus frutos el día 17 de marzo de 2000²³⁴ cuando el ayuntamiento publica la primera licitación para la construcción del complejo de torres²³⁵. En junio del mismo año se firma un acuerdo del municipio con el gobierno estatal, para que invierta R\$7 millones en el inicio de la construcción de la obra. En la mente del alcalde estaba su reelección para terminar el proyecto en 2001. La realidad fue que ninguna de las 18 empresas que se presentaron a la licitación del proyecto para la construcción de las cinco torres de 20 plantas fue a la apertura de sobres, quedando el proyecto sin empresa para realizarlo (Luz 2009).

Mientras tanto, la apuesta por la cultura, iniciada con el MAC, continuaba con un proceso de revitalización del barrio de Ingá, que alberga numerosos edificios históricos: bajo petición municipal se adecuaron símbolos de la ciudad como el Solar do Jambeiro –un antiguo edificio de 1872 que fue catalogado por el IPHAN en 1972– cuya reinauguración fue 2001. Este edificio alberga un centro cultural y dependencias municipales de patrimonio e historia. En 2013, frente a este se ubicará el Museo Janete Costa, en un antiguo edificio de 1892. Estos dos museos forman, junto con el Museo de Historia y Arte de Río de Janeiro o Museo de Ingá –antigua sede del Gobierno Estatal de Río de Janeiro desde 1903 a 1975– de inauguración anterior

²³³ Leilão de terreno vai ficar para 2000. Atraso resulta da falta de definição dos limites da antiga Vila Olímpica. 19 de diciembre de 1999. *O Globo*.

²³⁴ En este mismo mes, Jorge Roberto Silveira (PDT) renuncia a la alcaldía para disputar el Gobierno del Estado, transfiriendo el gobierno de la ciudad a Godofredo Pinto (PT), que termina el mandato ciudadano.

²³⁵ Concôrrencia Pública nº2/2000 de 17 de marzo de 2000.

(1977) y ubicado a escasos trescientos metros de los anteriores, la terna de equipamientos del barrio de Ingá, contiguo a Boa Viagem, donde radica el MAC.

Figura 4.53. Museo de Ingá / Solar do Jambreiro / Museo Janete Costa exterior e interior



Fuente: 1. Wikipedia. Foto de Mircezar / 2. Wikimedia Commons
3. Wikimedia Commons. Foto de Mircezar / 4. Prefeitura de Niterói

En abril de 2001 se crea el *Grupo Executivo do Caminho Niemeyer* por parte de la iniciativa privada, comandados por el ingeniero Selmo Treiger. Después de formar su equipo, Treiger asume que el proyecto no sería financiado por las cinco torres de 20 plantas, por lo que se deberán buscar vías de financiación alternativas (Pereira 2006).

Respecto de la actuación, sobrepasados todos los plazos en su construcción y desarrollo de proyecto, la última década de vida de Oscar Niemeyer estará marcada por una sucesión de modificaciones en su último gran proyecto, un lugar donde expandir su creatividad, en esta época marcada por la estrecha colaboración con su nieta Ana Elisa Niemeyer (firmando como Ana Niemeyer) y el jefe de su estudio de arquitectura, Jair Valera.

Llegado 2003, después de siete años desde la apertura del MAC, comienzan a producirse las primeras inauguraciones, por mucho tiempo esperadas. En abril, es el turno de la Plaza Juscelino Kubitschek, en la parte sur del relleno. Dentro de conjunto del Caminho Niemeyer, su construcción no tuvo una gran importancia debido a que quedaba eclipsada por los restantes equipamientos. La situación elegida, entre el MAC y la estación de barcas, sigue la línea de “camino” marcada por el arquitecto, al que años más tarde se unirá la cercana Reserva Cultural. El programa incluye un aparcamiento subterráneo y una sencilla marquesina desde donde visualizar la bahía de Guanabara. En diciembre del mismo año, se presenta la primera obra construida en el relleno de Praia Grande, el Memorial Roberto Silveira, lo que hace avivar el interés por el desarrollo. En noviembre de 2004 se presenta la estación de catamaranes de Charitas, la más lejana del conjunto. La prometida estación que sustituiría a la de la plaza Araribóia, por el contrario, nunca se construyó.

Figura 4.54. Estación de Catamaranes de Charitas



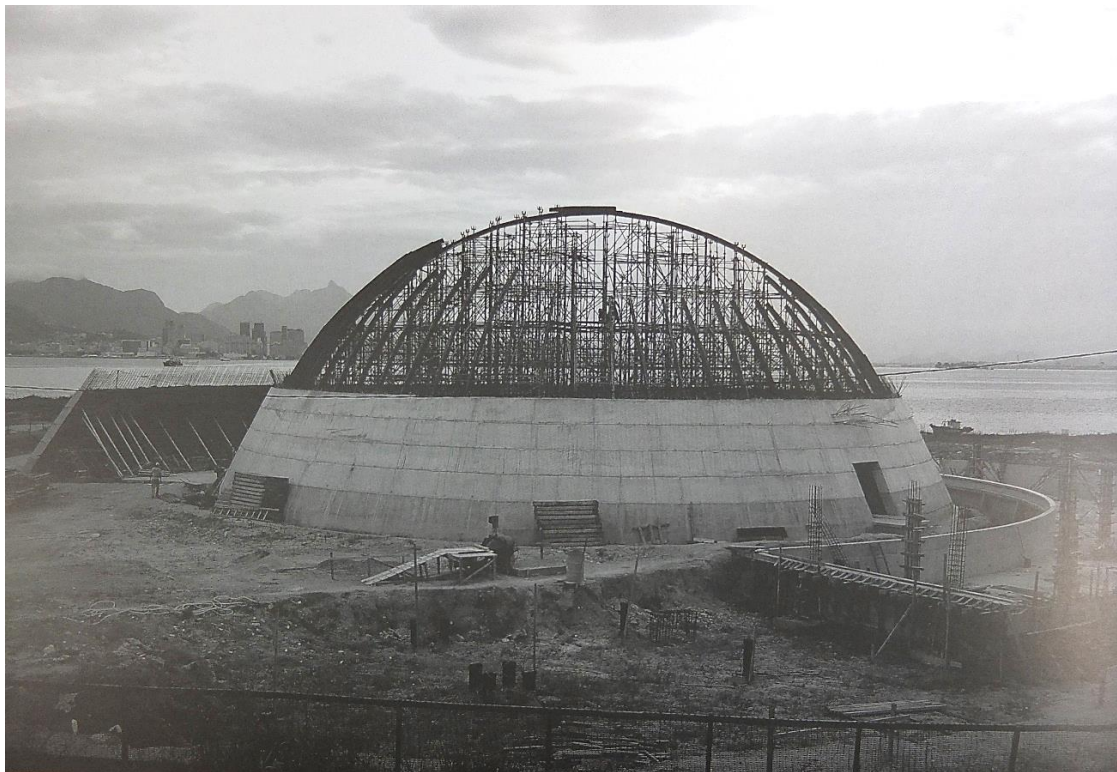
Fuente: Prefeitura de Niterói

Después de años de desarrollo, en abril de 2007, se presenta la pieza más representativa del conjunto, el Teatro Popular. En 2008, se inaugura el MACquinho, la

pieza más social del conjunto, frente al MAC, coronando el *Morro do Palácio*, que tampoco forma parte del conjunto del Caminho Niemeyer porque en él se realizan actividades de enseñanza, artísticas y plásticas para los habitantes de la favela, lo que excluye –en principio– la visita de turistas por no estar preparado para tal función.

Tres años más tarde, en diciembre de 2010, se termina la sede de la Fundación Oscar Niemeyer, aunque su apertura al público se realiza de manera póstuma, en 2013. El edificio se mantiene desde el inicio con un uso distinto al que le fue otorgado, puesto que la Fundación Oscar Niemeyer nunca se trasladó a Niterói, y continúa prestando su servicio desde la vecina Río de Janeiro. Este edificio se mantendrá a lo largo de los años como la sede administrativa del conjunto.

Figura 4.55. *Obras en la Cúpula de la Fundación Oscar Niemeyer*



Fuente: Niemeyer et al. (2008)

De manera póstuma se inauguró la parte privada del Museo Petrobras de Cine, denominada Reserva Cultural, cuya apertura fue en agosto de 2016. La Sala Nelson Pereira dos Santos, de titularidad pública, es el último equipamiento de este complejo, en el mismo emplazamiento; su apertura al público fue en octubre de 2019.

4.4.2. Propuestas de regeneración urbana

En contra de lo especificado en el proyecto inicial del Caminho Niemeyer, en su ubicación del relleno sur de Praia Grande –Praça do Povo– la base edificatoria construida solo contiene los tres equipamientos ubicados en una plaza dura. Sin embargo, el arquitecto dibujó y maquetó varias versiones de sus equipamientos para Niterói en sus últimos años de vida, que fueron sucediéndose mientras se construían sus primeras obras, de manera que aparecían modificaciones o sustituciones de equipamientos constantemente, ya sea por cambios en la gestión política, por problemas legales de diversa índole o por falta de presupuesto. Un gran impedimento sobrevino en 2004, cuando solamente estaba finalizado el Memorial Roberto Silveira, y las demás obras buscaban financiación: debido a problemas presupuestarios, la catedral y el centro baptista se excluyen de los planes de construcción del complejo.

En la búsqueda de alternativas, aparece en 2009 una nueva versión, firmada por Oscar Niemeyer en colaboración con Jair Valera y Ana Elisa Niemeyer. En esta aparecen nuevas edificaciones en sustitución de la parte religiosa del conjunto. La primera es un centro de convenciones con una gran cúpula de 80 metros de diámetro, que nunca se ha llegado a iniciar. Otra modificación es la inclusión de una torre mirador en el lugar que anteriormente ocupaba la catedral, que tampoco llegó a salir del papel. Este proyecto era de corte similar a la torre que contiene su centro cultural homónimo de Avilés y que en esa misma época estaba en construcción en España. Según describía *O Globo*²³⁶, el convenio para la realización de la “Torre Panorámica” en Niterói, de 60 metros de altura, se firmó en fecha 2 de diciembre de 2009, fruto de la colaboración entre diversas administraciones, con la participación del Gobierno de Río de Janeiro, el Ministerio de Turismo y el Ayuntamiento de Niterói. En el acuerdo, el 60% de los recursos, cerca de R\$12 millones de los R\$60 millones del total, serían aportados por el Gobierno Federal. Pero la realidad nuevamente da un revés al

²³⁶ Novas esperanças para o Caminho Niemeyer. 9 de diciembre de 2012. *O Globo*.

Caminho Niemeyer, porque la ciudad no consiguió los fondos federales y en 2012 se canceló el proyecto de la torre.

Figura 4.56. Versión de 2009 del Caminho Niemeyer, en maqueta virtual



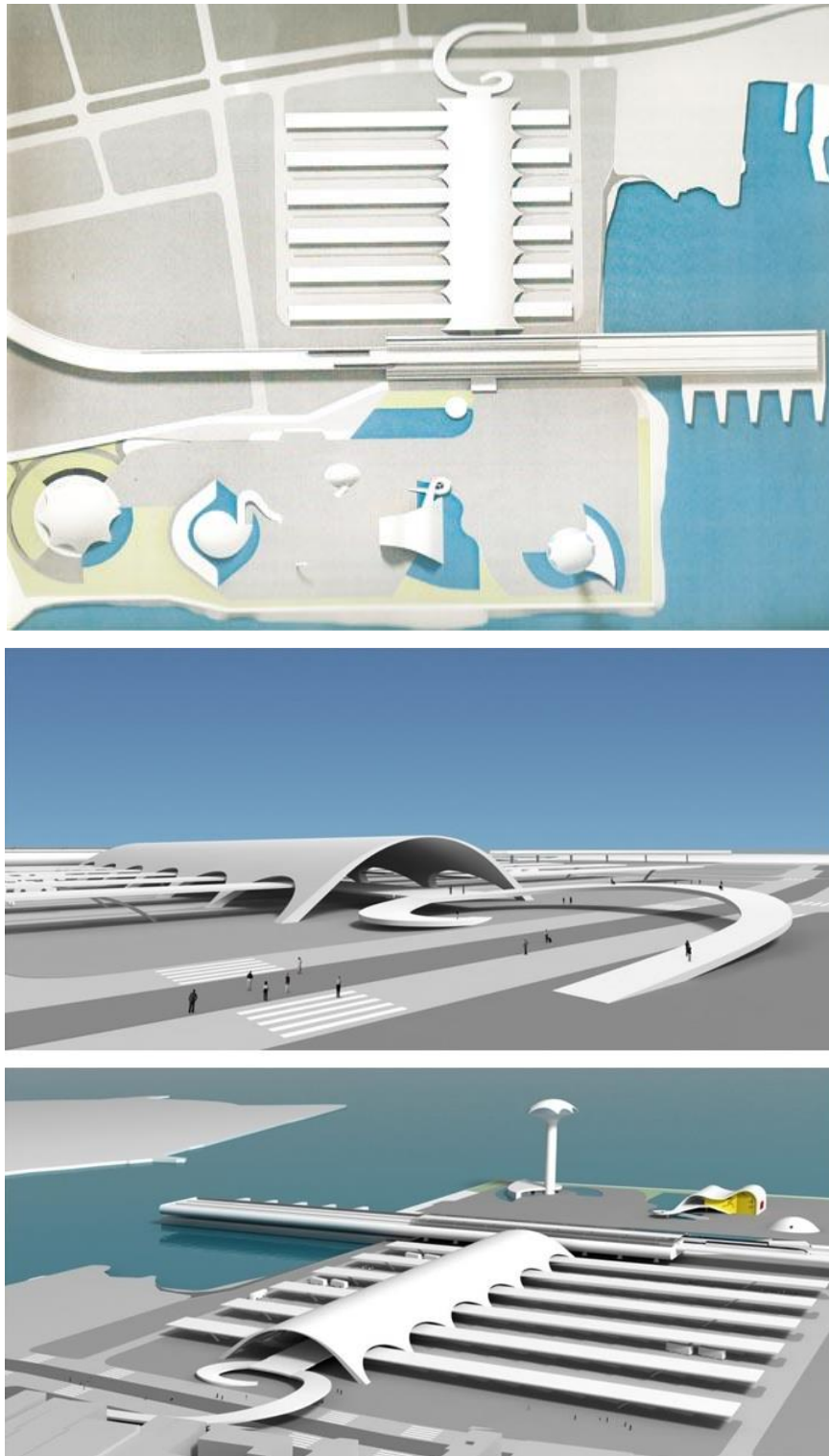
Fuente: Grupo Ejecutivo Caminho Niemeyer

Siguiendo con las versiones no realizadas, la que más propuestas alternativas tuvo fue la que data de 2010, donde se idealizaba una nueva terminal de barcas, convertida en estación intermodal que integraba el transporte marítimo al transporte urbano terrestre, tanto de autobuses –en sustitución de la Terminal João Goulart– como de metro –la futura Línea 3–. Esta estación ocuparía una parte importante del relleno de Praia Grande incrementando el tráfico de ciudadanos por la zona del relleno, lo que tendría un impacto positivo en el conjunto. Además de la nueva estación, se realizaban sutiles modificaciones respecto de la base de 2009, como la utilización de láminas de agua en el entorno de los edificios, en lugar de las zonas verdes del modelizado anterior.

Este modelo se mejora en la presentación de la Línea 3 del Metro de Río de Janeiro, que tenía como objetivo unir la Plaza Araribóia, en Niterói, con Guaxindiba, en São Gonçalo. La línea de transporte transcurría en vías proyectadas en altura, con un recorrido de 22km de extensión. En el vídeo de presentación del proyecto, de 2011, se aprovechaba el espacio vacante en el relleno de Praia Grande para la construcción de

la estación intermodal, generando de esta manera la nueva estación conjunta de metro, autobuses y barcas, manteniendo todavía el conjunto con la torre mirador.

Figura 4.57. Estudio preliminar de la Estación Intermodal, de 2010, con la base de la versión 2009 del Caminho Niemeyer



Fuente: Grupo Ejecutivo Caminho Niemeyer

Figura 4.58. Línea 3 del Metro de Río de Janeiro, recorrido e imagen virtual



Fuente: Fotogramas del vídeo de presentación. Gobierno de Río de Janeiro

En 2012, último año de vida de Niemeyer, se realiza la versión final del Caminho Niemeyer. En esta época era alcalde otra vez el auténtico valedor del proyecto, Jorge Roberto Silveira, en su última etapa al frente de la alcaldía, de 2009 a 2012. Silveira recuperó los dos proyectos religiosos, uno católico y un templo evangélico de la Iglesia Adventista del Séptimo Día, firmando la cesión de terrenos con los responsables de los templos. El proyecto global mantenía la base de las tres edificaciones ya terminadas en esta época –Memorial Roberto Silveira, Teatro Popular y Fundación Oscar Niemeyer–, añadiendo además el centro de convenciones –ahora en segundo plano, detrás del templo evangélico al cual había cedido el espacio–, la estación intermodal vista en el proyecto anterior en su misma ubicación, y dos edificaciones en altura –a modo de torres gemelas– que eran la mayor novedad.

La torre panorámica se había cancelado en 2012, dejando libre un solar del conjunto, lo que permitió retomar la Iglesia católica en su lugar inicial, esta vez de manera definitiva. Aunque la maqueta del proyecto se había presentado en 1997 según las fuentes oficiales, el periódico *O Dia* de 30 de mayo de 2014 recoge opiniones acerca de que la idea de construir la catedral se inició en 1991, lo que le daría el papel de precursora del Caminho Niemeyer, ya que esta era la misma época en la que el arquitecto comenzaba a explorar la posibilidad de realizar el MAC. En opinión de Jair Valera, arquitecto responsable del Estudio de Niemeyer, la nueva catedral era uno de los proyectos que más le gustaban.²³⁷

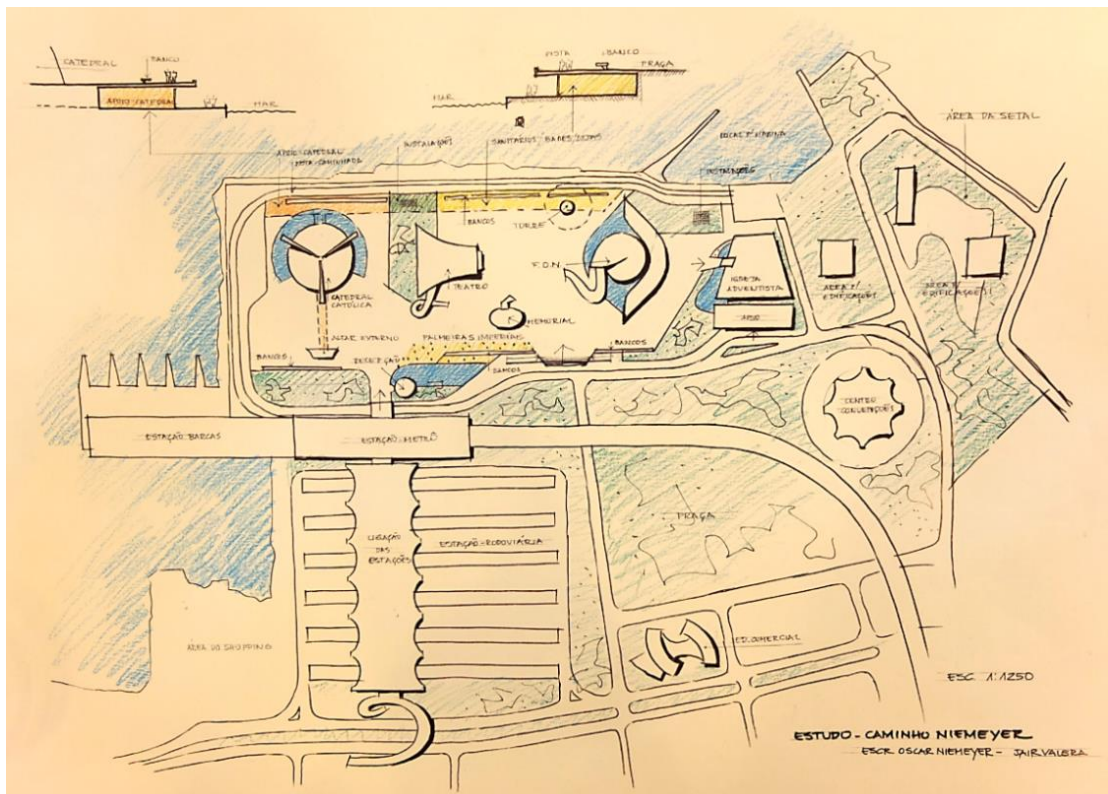
²³⁷ Catedral de Niemeyer tem obra iniciada após 23 anos. 30 de mayo de 2014. *O Dia*.

Figura 4.59. Vista de conjunto según la última versión de 2012 del Caminho Niemeyer



Fuente: Prefeitura de Niterói

Figura 4.60. Estudio a mano alzada de la última versión de Oscar Niemeyer y Jair Valera



Fuente: Grupo Ejecutivo Caminho Niemeyer

De manera póstuma, el día 12 de octubre de 2014, se puso la primera piedra de la *Nova Catedral São João Batista*, ubicada en el extremo meridional de la Praça do Povo. Durante estos años la construcción de esta catedral ha avanzado a ritmo lento,

de manera que están realizados los trabajos iniciales, correspondientes a movimientos de tierras y parte de la cimentación. La parroquia sigue recaudando fondos hoy en día para su construcción.

Figura 4.61. Foto de 2020 del Mural exterior de la Paróquia Nossa Senhora das Dores en Ingá (Niterói) y Niemeyer con la maqueta de la catedral



Fuente: Archivo del autor (2020) / Nova Catedral São João Batista

Por otra parte, existía un nuevo proyecto en altura, de carácter privado, que se situaba cerca del contorno exterior del relleno de Praia Grande, en uno de los terrenos que lindan con la Avda. Ernani do Amaral Peixoto. Se trataba de un desarrollo urbanístico de dos torres de 31 plantas. La primera incluía 456 salas comerciales de 20 a 63 m² y 14 tiendas, mientras la segunda albergaría 293 suites de hotel de 19 a 33 m² –que sería administrado por Ibis– y 35 unidades corporativas destinadas a grandes empresas. En la planta 13 una pasarela con jardín suspendido conectaría los dos edificios. La construcción corría a cargo de la empresa PDG, con los servicios de consultoría de Latini Bertoletti.

La obra llegó a ser autorizada por el ayuntamiento, aunque fue paralizada por el Ministerio Público por no respetar los patrones urbanísticos de la zona centro. El Ayuntamiento de Niterói alegó sin éxito que la ley que instituyó el Área de Especial Interés Urbanístico del Caminho Niemeyer de 2006, preveía total libertad para las

creaciones de Niemeyer. Asimismo, en diciembre de 2012²³⁸, el Ministerio volvió a acusar al ayuntamiento, esta vez por haber vendido en febrero del mismo año la propiedad del suelo a precios bajos y sin licitación alguna, con una pérdida de ingresos considerable para las arcas públicas. El complejo, denominado Oscar Niemeyer Monumental, llegó a estar expuesto para la venta en las inmobiliarias más importantes de la región, con un eslogan que realzaba la marca del arquitecto: «Sea dueño de una obra de Oscar Niemeyer».

Figura 4.62. *Complejo Oscar Niemeyer Monumental: Imagen virtual y maqueta*



Fuente: A tribuna do RJ. 9 de diciembre de 2020 / Archivo del autor (2020)

Después de la muerte de Oscar Niemeyer, el emprendimiento de las torres quedó en el olvido, aunque ocho años después –en diciembre de 2020– según la información del periódico A Tribuna do RJ²³⁹, la empresa constructora PDG junto a la promotora *SPE CHL LXXIV Incorporações LTDA* retomaban el proyecto de construcción del complejo, con una valoración de R\$ 367 millones.

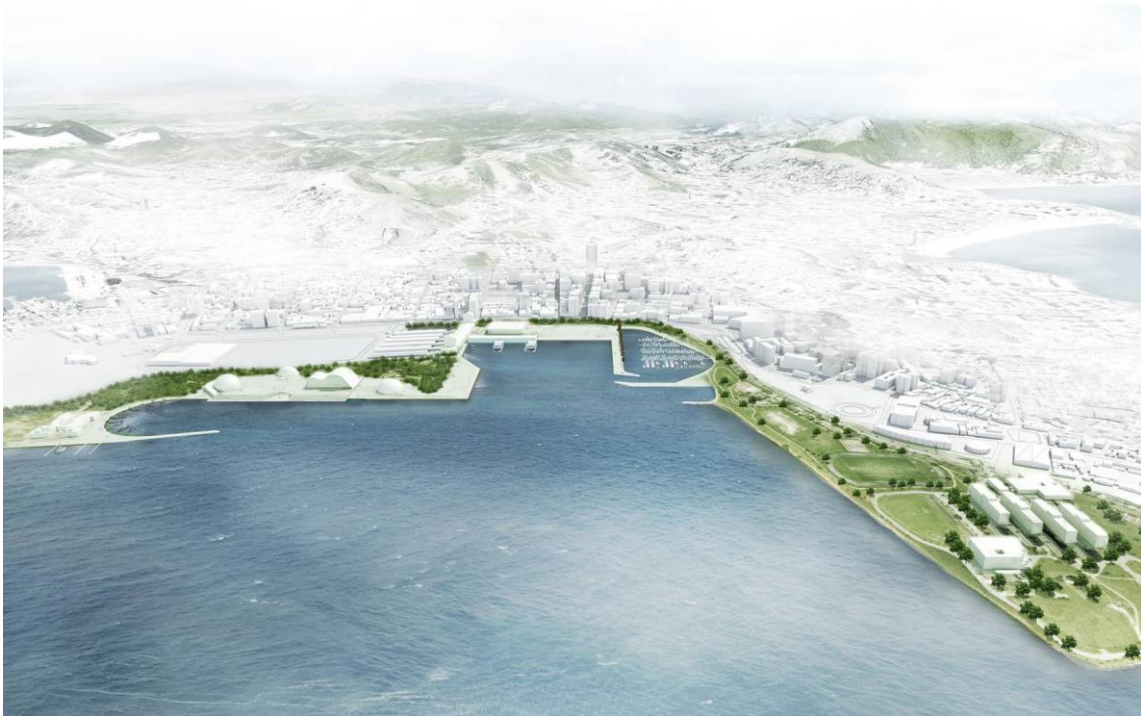
En la gestión de Rodrigo Neves, después del viaje que había realizado a Barcelona en 2012 –una vez elegido, aunque sin haber tomado posesión del cargo– se realiza el *I Seminário Internacional Sobre Centros Portuários* que tuvo lugar en el MAC,

²³⁸ Terreno onde terá obra de Niemeyer em Niterói é alvo de inquérito do MP. 17 de diciembre de 2012. *O Globo*.

²³⁹ Construtora tem aditamento ao plano de recuperação judicial aprovado. 9 de diciembre de 2020. *A Tribuna do RJ*.

en mayo de 2013. Al evento, que había sido promovido por el ayuntamiento, fue invitado Carlos Ferrater²⁴⁰, premiado arquitecto del estudio Office of Architecture in Barcelona (OAB). Carlos Ferrater, en colaboración con Nuria Ayala e Ignasi Gutiérrez, realizaron ese mismo año una propuesta de paisajismo para el frente marítimo de la ciudad, donde predominaba el elemento verde, recordando los diseños más complejos de Niemeyer en los que fusionaba arquitectura y paisaje. La propuesta incluye una nueva estación de barcas, una marina en el relleno sur y el muelle de pesca en el norte, obviando la operación urbanística y los edificios en altura que estaban previstos en el resto del relleno, aunque lo más llamativo es la integración de la UFF en el frente urbano, conformando un corredor verde.

Figura 4.63. *Niteroi Waterfront (2013)*



Fuente: OAB

Este proyecto fue el primero que se realizó tras la muerte del arquitecto como solución al conjunto formado por el Caminho Niemeyer y el relleno, integrando la UFF.

²⁴⁰ Carlos Ferrater ha sido galardonado con el premio FAD en categoría Arquitectura (2004) y en Ciudad y Paisaje (2010) y fue finalista de los premios Mies Van der Rohe (2018), entre otros galardones.

El arquitecto había dejado en vida cerca de cincuenta edificios proyectados para el Caminho Niemeyer entre versiones preliminares y definitivas, que podrían ser utilizadas para completar las propuestas en las actuaciones urbanas que se realizarían en el futuro.

Retomando otros proyectos globales del Caminho Niemeyer y del relleno de Praia Grande, en 2013 se plantea una nueva opción para dar solución al frente marítimo inconcluso, que rompía con la propuesta paisajista de Ferrater y apostaba por la verticalización. Esta propuesta se presenta como Operación Urbana de Consorcio (OUC), de la mano de Gimenez Andrade Arquitetos, un estudio local.

Figura 4.64. OUC 2013



Fuente: Prefeitura de Niterói (2014)

En la OUC se presentaba una ordenación con marcado carácter densificador, pero en el que no quedaba ni rastro de las torres proyectadas por Niemeyer. En esta propuesta se mantenía la estación de autobuses João Goulart, fragmentada en tres secciones, dos de ellas de nuevo diseño. Las edificaciones del frente marítimo del

Caminho Niemeyer se planteaban acordes a la última versión de 2012 de Niemeyer, volviendo a aparecer los dos templos, manteniendo la torre mirador de sus últimos croquis en posición central y con el centro de convenciones en posición más retrasada. Toda la propuesta giraba en torno a la densificación de la trama urbana, pareciendo un collage de distintas propuestas anteriores, con el trazo de varios arquitectos.

Una nueva versión que imaginaba el Niterói del futuro, aún más densificadora que la OUC 2013, apareció a finales de 2014. Del proyecto de Niemeyer se mantenían los tres edificios ya construidos, la torre y el centro de convenciones. La estación intermodal desaparece y adquiere un nuevo diseño. Este proyecto desvirtúa la ciudad con la elevada densificación, que desvincula el frente marítimo del centro urbano.

Figura 4.65. *Propuesta de OUC 2014*



Fuente: O Globo. 22 de noviembre de 2014

Según O Globo²⁴¹, la propuesta estaba en fase de elaboración del estudio de impacto ambiental, siendo similar a la OUC anterior; se permitía a las empresas adquirir lo que se dio en llamar Certificados de Potencial Adicional de Construcción (Cepacs), con los que el alcalde, Rodrigo Neves, esperaba captar fondos por valor de R\$

²⁴¹ 'Porto maravilha' de Niterói aguarda licença ambiental. 22 de noviembre de 2014. *O Globo*.

1 billón para financiar la parte pública del conjunto y la finalización del Caminho Niemeyer. Como otras propuestas anteriores relacionadas con el desarrollo del relleno de Praia Grande, el proyecto de la OUC estaba siendo investigada por el Ministerio Público del estado, además de ser objeto de crítica por arquitectos de la UFF y del *Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB)*²⁴².

Figura 4.66. Vista aérea de la Favela de Morro de Palacio en 2018



Fuente: Bernardo Falcon en Google Maps

Así, los retos de futuro quedan marcados por las propuestas analizadas, en su mayoría de carácter densificador y de marcada verticalización, como solución a los problemas de falta de inversión pública en espacios urbanos. El concepto de financiación público-privada ha sido una fuente de problemas para la propuesta cultural, incluidas las denuncias del Ministerio Público. Aunque Niemeyer contaba desde el inicio con la participación privada, nunca fue en la magnitud establecida en las OUC, de hasta 150 edificios, sino una proporción mucho menor, tal y como él mismo

²⁴² Órgano equivalente al colegio de arquitectos en España.

describía: «Para viabilizar esa construcción [el Caminho Niemeyer], cinco edificios de apartamentos con 20 plantas están programados» (Niemeyer 2000, 81).

Al respecto de la trama urbana, en Brasil, de la misma manera que en otros países latinoamericanos, el espacio posee una urbanización incompleta y realizada por partes, siendo la calle una parte vivencial del conflicto social característico de los países en vías de desarrollo, con la diferencia de clases como motivo fundamental. En el caso de Niterói, el área central se configura mediante franjas que muestran realidades diversas. Las soluciones parten de actuaciones urbanísticas incompletas, que no atacan los problemas existentes de cohesión social y urbana, que se remontan al comienzo del relleno de Praia Grande.

Figura 4.67. Verticalización en la favela Morro de Palacio, detrás del MACquinho



Fuente: O Globo. 10 de febrero de 2020

Para comprender la situación urbana, es necesario realizar un apunte de la brecha económica y salarial existente en Brasil. Según Latus Consultoria (2011), con datos del IBGE de 2010, en Brasil un 56,32% de los domicilios sobreviven con un salario mensual per cápita inferior a un salario mínimo²⁴³. Aunque la cifra en el caso de Niterói

²⁴³ El valor del salario mínimo es R\$510 (alrededor de 80€ al cambio)

desciende a un 27,48%, es un dato que aleja a las ciudades brasileñas de la concepción europea de estado de bienestar y clase media.

En este caso se pone de manifiesto que los fenómenos de globalización comenzados en diferentes ciudades ocultan una reestructuración económica, asociada a la aparición de una ciudad de dos velocidades, consiguiendo una polarización con repercusiones en la estructura social y el tejido urbano:

Aparece, por tanto, una ciudad dual en contraposición de la ciudad heredada del Estado del Bienestar, caracterizada hasta el momento por la predominancia de una clase media con leves variaciones. Surge así una polarización extrema de las clases, una rica y una pobre, que sobreviven en una relación simbiótica y surrealista. (Callealta y Escudero 2013, 123)

De hecho, el difícil control de la ordenación urbana ha dado paso a la verticalización de las favelas, en análogo proceso al acontecido en los grandes desarrollos urbanísticos. En concreto existen casas en el *Morro do Palácio*, frente al MAC, con una altura de tres plantas, que sobrepasan ya la altura del MACquinho proyectado por Niemeyer²⁴⁴. Según Latus Consultoria (2011), con datos de PEMAS, *Morro do Palácio* con una densidad de 333 habitantes por hectárea es la quinta *comunidade* con mayor densidad demográfica de Niterói.

El MAC y el Caminho Niemeyer actúan como una ventana al futuro de la región, pero en su configuración actual, funcionan como objetos aislados. Se deben apartar concepciones de edificio generador por sí mismo de ciudad, sin el conjunto urbano adecuado, que pueden terminar por ser concebidas como actuaciones puntuales inconexas. Dicho de otro modo, la arquitectura cultural por sí misma no es la solución a los problemas de la malla urbana, aun teniendo el impacto positivo para lograr *city-marketing*. En opinión de Sousa, la obra de Niemeyer en Niterói construye «una imagen cada vez más “aséptica” de ciudad que envuelve un fetichismo espacial, convirtiendo la ciudad en más atrayente para el capital y para un público selecto de turistas y consumidores» (2017, 124).

²⁴⁴ Verticalização em favela no Ingá transforma paisagem em Niterói. 10 de febrero de 2020. *O Globo*.

En este caso concreto, los numerosos cambios a lo largo del tiempo en la dotación de equipamientos en el Caminho Niemeyer y las deficiencias en el mantenimiento, perjudican la imagen del conjunto, donde destaca el museo como referente. El MAC actúa como el logotipo de la ciudad, sosteniendo, como pieza separada e icónica, el peso de la marca Niterói: Aparece mencionado casi 1.000 veces, solo en el periódico *O Fluminense*, en los años comprendidos entre 1990 a 1999, siendo cerca de 800 menciones publicadas desde su inauguración en 1996, en solo tres años. Para poner en contexto los datos, únicamente existen 72 menciones al Caminho Niemeyer de 1990 a 1999; en la siguiente década, del 2000 al 2009, son casi 3.000 menciones relativas al MAC, por 1.500 del Caminho Niemeyer²⁴⁵.

Niterói, según el *Plano Estratégico de Desenvolvimento Urbano Integrado da Região Metropolitana do Rio de Janeiro* (PDUI/RMRJ) 2015-2018²⁴⁶, era una ciudad que destacaba en la región por su presencia en los sectores naval y offshore, petroquímico y la economía creativa, con gran concentración productiva en carga y descarga de puertos, fabricación de maquinarias, equipamientos y estructuras metálicas, y la pesca y producción de conservas. En cuanto a las potencialidades, el municipio de Niterói destaca por su potencial como polo logístico y turístico. En lo concerniente a la vertiente turística, el desarrollo urbano en el frente de costa de Niterói, aún en ciernes, es una potencialidad que no puede activarse ni ser parte de un proceso de éxito mientras la revitalización de los centros urbanos sea una utopía en las ciudades de Brasil, como por ejemplo São Paulo o el caso que nos ocupa, puesto que son vitales para la integración de nuevas propuestas de regeneración.

Para dinamizar la zona centro se debería tener en cuenta las características históricas del patrimonio construido, apostando por la defensa del pequeño comercio como estrategia de consolidación del empleo, y promoviendo su uso residencial, no a partir de la verticalización ni magnificencia vista en los procesos de OUC analizados,

²⁴⁵ Búsqueda personal en base de datos de la Colección Digital de Periódicos y Revistas de la Biblioteca Nacional de Brasil con los términos «*Museu de Arte Contemporânea*» y «*Caminho Niemeyer*».

²⁴⁶ Consórcio Quanta-Lerner (2015). Este consorcio está formado por la Consultoría Quanta, especializada en desarrollos urbanos, y Jaime Lerner Arquitectos Asociados, que lideraban la parte técnica.

sino a partir de programas de revitalización de edificios interfiriendo lo menos posible en las tipologías establecidas (Maricato y Ferreira 2002).

El centro se debe establecer como símbolo de la ciudad y de sus habitantes, y no solo de las clases altas, como parecen establecer los últimos programas urbanos, alcanzando con ello una ansiada producción social del espacio que pueda rescatar el orgullo de ser niteroiense (Fernandes 2013).

Figura 4.68. *Proyecto Nueva Plaza Araribóia (2019)*



Fuente: Erre Jota. 13 de junio de 2019.

Un primer paso en esta dirección es el proyecto de 2019 –aprobado por el Ayuntamiento de Niterói– que unirá la Plaza JK con la terminal de barcas, la terminal de autobuses y la nueva catedral, que se ha llamado Proyecto Nueva Plaza Araribóia. Este proyecto, realizado por el estudio de Burle Marx, parece enlazar convenientemente el frente de costa y dará una nueva oportunidad, si termina por materializarse, a la propuesta urbana del Caminho Niemeyer y su integración con los restantes equipamientos de la zona centro y el relleno.

4.5. Estética del equipamiento cultural

4.5.1. Introducción al conjunto

Oscar Niemeyer idea el MAC en 1991. Se trataba de un museo grandioso, sencillo e imponente junto a la bahía de Guanabara, que encandiló a la ciudadanía por su belleza y plasticidad. Como ya hemos descrito, después de la inauguración del MAC y a raíz de este impacto, el arquitecto, con la ayuda política de Jorge Roberto Silveira, se propuso realizar en Niterói un paseo que bordeara la bahía, conectando dicho recorrido con ayuda de varios equipamientos culturales. La ejecución de este paseo arquitectónico se concretó en el proyecto Caminho Niemeyer.

Los equipamientos que conforman este itinerario muestran algunos síntomas de agotamiento de su propio modelo, pesando más los elementos separados que el conjunto, en composiciones que desestiman, en cierta medida, el urbanismo como estrategia de ligazón con la ciudad.

La propuesta repite esquemas conocidos en su repertorio formal, trabajando con tipologías ya exploradas por Niemeyer –como si de un estilo griego se tratara– en una recombinação de modelos preexistentes, pertenecientes a su propio universo curvo: cúpulas, losas sinuosas, bóvedas y plataformas de hormigón.

El compendio de obras del Caminho Niemeyer –incluyendo sus obras inacabadas– configura un todo heterogéneo, en ubicaciones dispares, con soluciones de implantación diversas, aunque logra mantener una estética diferenciada y reconocible para el usuario.

4.5.2 Museu de Arte Contemporânea

El Museo de Arte Contemporáneo fue la primera obra del conjunto en estar finalizada, después de una larga gestación de un lustro, en el año 1996. La imponente edificación tiene una estructura con un único apoyo central que fue calculada y desarrollada por el ingeniero Bruno Contarini. El solar en el que se ubica, hasta ese momento, había servido de mirador para contemplar la bahía y la vecina Río de Janeiro. Era un pequeño aparcamiento situado en medio de una travesía entre la zona centro y la playa de Icaraí, cercano al relleno sur donde se ubica la UFF, que recibía el nombre de mirador de Boa Viagem.

Según Pinheiro Filho (2022) la concepción del proyecto corre a cargo de Oscar Niemeyer, el desarrollo técnico de Ana Elisa Niemeyer y Jair Valera, la coordinación técnica está en manos de Hans Müller y Fernando Rocha de Souza, el proyecto de mobiliario de Anna Maria Niemeyer, y el proyecto museológico tiene la dirección general de Maria Auxiliadora Silveira, que asimismo cuenta con varios colaboradores.²⁴⁷

El MAC tiene, como las obras que han definido sustancialmente la arquitectura de Niemeyer, tres elementos en los que basa su estética: El paseo arquitectónico, aquí conseguido mediante la rampa, la sencillez de la forma que permite el placer estético al que sigue la inmediatez en su contemplación y una ubicación que se podría considerar única o privilegiada.

A la vista del museo realizado, parece explicitarse la máxima definida en la compleja disertación sobre la estética kantiana que aborda Helio Piñón: «ante un objeto bello, entran en funcionamiento las facultades espirituales, solo por el gusto de funcionar, tal es el carácter específico del placer estético» (2010, 40-41).

²⁴⁷ Una cantidad limitada de publicaciones se hacen eco de las personas que forman parte del equipo de Niemeyer en sus obras; su figura de centralidad opacaba los colaboradores.

Figura 4.69. *Mirador de Boa Viagem antes de la implantación del MAC*



Fuente: Niemeyer et al. (2008)

Figura 4.70. *Mirador de Boa Viagem después de la implantación del MAC*



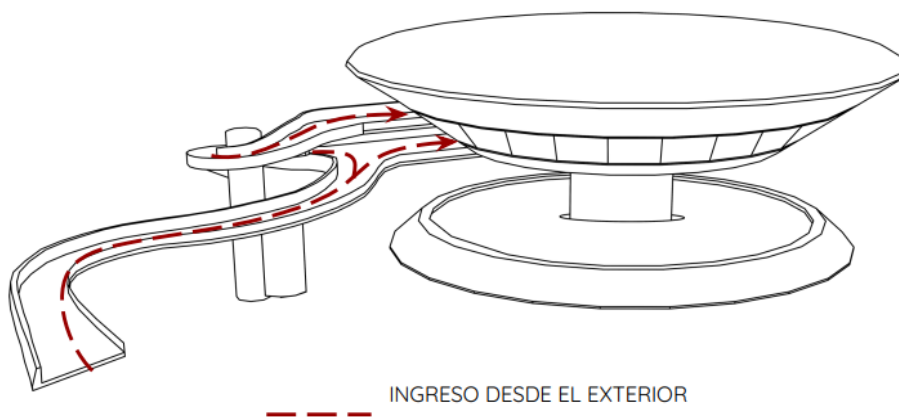
Fuente: Arteris. Leonardo Simplício.

Tanto la naturaleza como la arquitectura se conjugan en un vendaval de curvas que se sostienen ingravidas y leves, facilitando la comprensión de ambas:

[...] no estando intimidado por el asombroso escenario, Niemeyer se implicó plenamente en su composición mientras preservaba los dos [escenarios] – natural y arquitectónico– claramente diferenciados, rechazando permitir a su edificio mezclarse con los alrededores (Philippou 2008, 369)

En la composición, el elemento más importante al que se recurre es la rampa, que obliga a apreciar la vista que se dispone a su alrededor. La estructura de conjunto aparece como una escultura, de tal manera que la satisfacción que produce su forma está sujeta por completo al programa, siendo uno de los rasgos distintivos de la arquitectura de Niemeyer.

Figura 4.71. La rampa en el Pabellón de Brasil (1939) y en el MAC (1996)



Fuente: Plataforma Arquitectura / Archivo del autor (2020) / Bolaños et al. (2020)

Así, el arquitecto continúa con su diálogo dicotómico entre la forma pura y circular del sólido de revolución que conforma el museo, y el acceso esbelto, libre de forma, que serpentea hasta alcanzar el punto de entrada al museo. El acabado en color rojo carmesí remata el conjunto resaltando la sinuosidad de la forma, y adquiriendo tintes de alfombra roja. No en vano el escenario ha sido elegido para desfiles de moda y presentaciones por las más prestigiosas marcas.

Este elemento libre tuvo la primera referencia en la propia arquitectura de Niemeyer en el Pabellón Brasileño para la Exposición Universal de Nueva York (1939), que realizó junto a su maestro Lúcio Costa, cuya importancia ha sido tratada en el capítulo 1. Por definición, el recorrido sinuoso y curvo expresa el ritmo propio de Brasil, en una apropiación del concepto de *promenade architecturale* de Le Corbusier con tintes autóctonos que sesenta años después no deja de sorprender al espectador que se acerca al museo, tal y como ocurre con las obras que representan a la humanidad en su conjunto²⁴⁸.

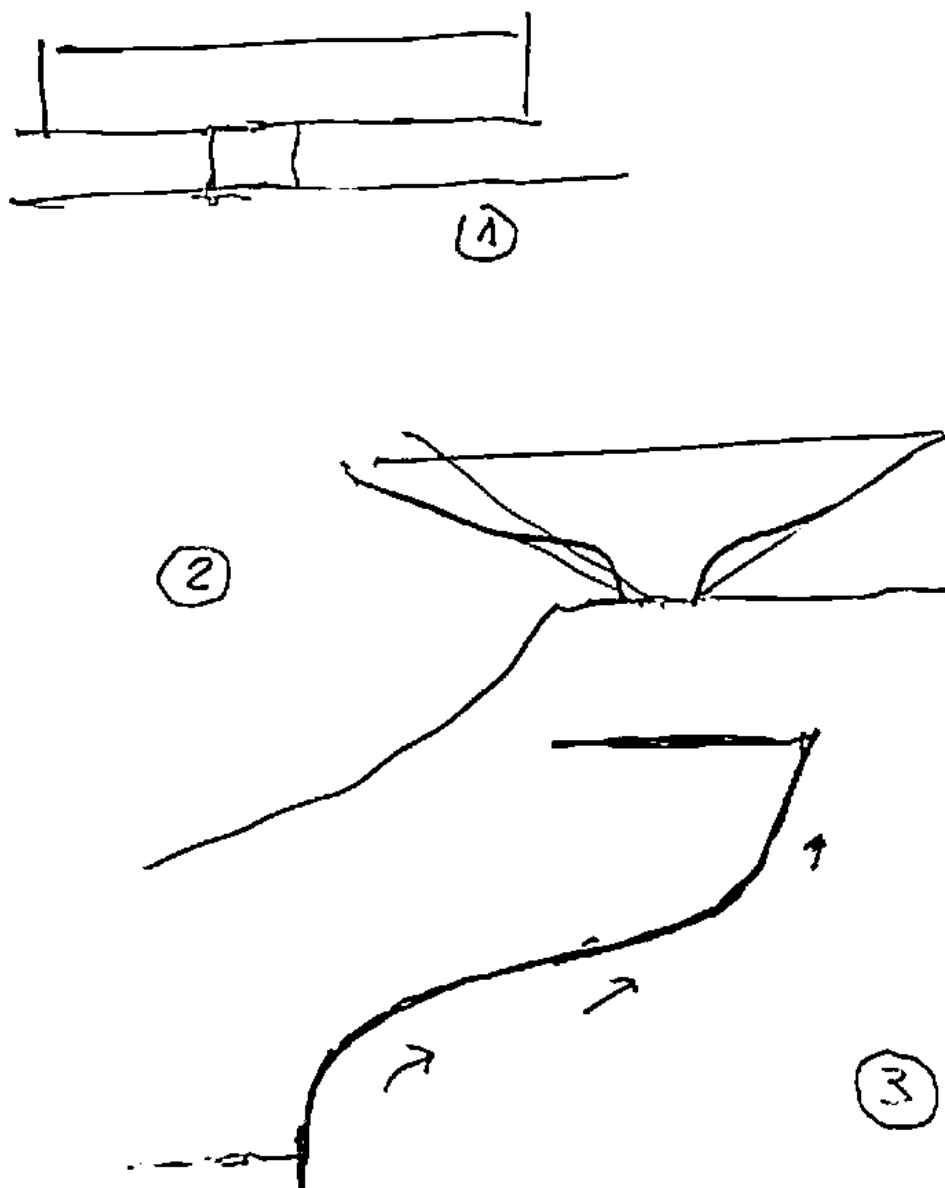
Para comprender la importancia del edificio en su carrera, es definitorio que en la entrevista que realizó Fritz Utzeri a Niemeyer, el primero le preguntó qué edificios, de entre los que diseñó, habían marcado su vida, eligiendo el arquitecto el MAC y el Congreso Nacional como las dos obras predilectas en su país natal, tildándolas de diferentes y sorprendidas (Salvaign, 2002).

En cuanto a las referencias que toma para realizar la obra en su conjunto, existen tres proyectos que podrían establecerse como precursores, dos propios y uno ajeno a su trayectoria, todos ellos de los años 50 del siglo pasado. Es decir, expresiones plásticas y formales referenciadas a mediados del siglo XX que compiten en nuevos escenarios a orillas del siglo XXI. La inspiración de índole compositivo, aplicando mecanismos formales de manera similar a los apreciados en el Museo de Arte Contemporáneo, es palmaria.

²⁴⁸ En junio de 2017 el Instituto de Patrimonio Histórico y Arquitectónico Nacional (IPHAN) declaró 27 obras de Oscar Niemeyer patrimonio público brasileño, entre las que se incluye el MAC. Según informaron fuentes oficiales al autor en las entrevistas de la tesis, la UNESCO ha realizado reuniones preliminares para que la obra de Oscar Niemeyer en Niterói sea Patrimonio de la Humanidad.

Respecto a los trabajos propios, el primer referente es el proyecto no construido del Museo de Arte Moderno de Caracas (1954), como él mismo reconocía años después, cuando ya había terminado el de Niterói: «No es raro que el propio terreno nos proporcione el camino a seguir. En el Museo de Niterói, por ejemplo, él me guio –como en el proyecto del Museo de Caracas que elaboré muchos años antes– al apoyo central» (Niemeyer 1997a, 11).

Figura 4.72. Bocetos del MAC de Oscar Niemeyer



Fuente: Fundación Oscar Niemeyer

Conocida su afición por la majestuosidad de las pirámides de Egipto, en el museo de Venezuela realiza una inversión del modelo y lo ubica en un risco montañoso, un alarde constructivo que en la época fue acogido con asombro.

Así lo definía el arquitecto en la conferencia que dio en la Facultad Nacional de Caracas en 1956 con motivo de su presentación, donde admitía las críticas que podría suscitar entre sus compañeros de profesión:

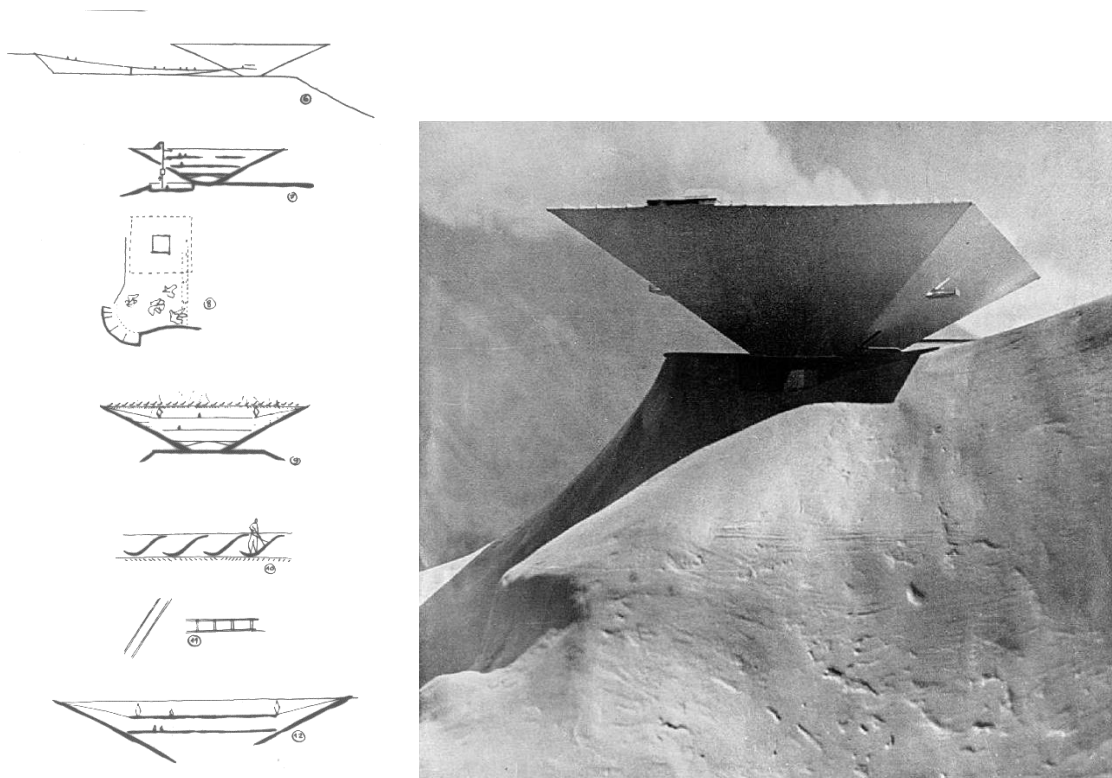
[...] No me bastaba una obra bien realizada y que atendiera correctamente a su finalidad; deseaba, también, dentro de mis posibilidades, que constituyera, por la pureza de su forma, algo nuevo y característico, exprimiendo al mismo tiempo la técnica contemporánea y el movimiento moderno en Venezuela.

(Niemeyer 1956, 39)

[...] Aquí tienen las consideraciones generales que deseaba hacer sobre este proyecto, elaborado con especial cariño, pero sujeto, como todas las manifestaciones humanas, a errores e incomprensiones.

(Niemeyer 1956, 45)

Figura 4.73. Museo de Caracas, bocetos y maqueta



Fuente: Fundación Oscar Niemeyer

Otra de las referencias propias, por su planta circular y la grandiosidad plástica del conjunto, es la Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida, en Brasilia, cuyo proyecto data de 1958-1960. En esta obra, que se proyecta del suelo al cielo, intentará replicar un espacio infinito, invirtiendo el orden de la luz respecto del anterior: mientras en el Museo de Caracas era cenital, con muros opacos inclinados de cerramiento, aquí se mostrará en todas sus fachadas con vidrios refractarios anclados a la estructura, que redefinen la escenografía clásica de un espacio para la liturgia. Estos vitrales son obra de Marianne Perretti, artista franco-brasileña que formó parte de la construcción, reconocida como la primera mujer que trabajó en su equipo. Los cuarenta metros de altura y las 16 columnas en forma de hiperboloide en su base de setenta metros de diámetro configuran un grandilocuente espacio con vistas omnidireccionales, que da cabida a 4.000 fieles.

Figura 4.74. *Catedral Metropolitana de Brasilia*



Fuente: Bloch (1960, 34) / Plataforma Arquitectura

El último referente es el Museo Guggenheim de Nueva York, obra de Frank Lloyd Wright (1956-1959). La imagen exterior del museo con sus característicos cilindros superpuestos en impoluto blanco, unido a la rampa interior que recorre todos los espacios expositivos, tienen una relación directa con el museo planteado por Niemeyer para Niterói, puesto que en ambos la imagen exterior es predominante.

Wright tiene fijación por la negación del entorno construido con este volumen, de manera que ciega su exterior renunciando a las vistas de la ciudad, e ilumina mediante una claraboya superior, en una solución que empleará Niemeyer en su museo de Caracas. En el MAC Niemeyer realizará una doble circulación: mientras las exposiciones quedan en espacios opacos, en el círculo exterior creará un deambulatorio para apreciar el paisaje.

Figura 4.75. *Guggenheim Nueva York*

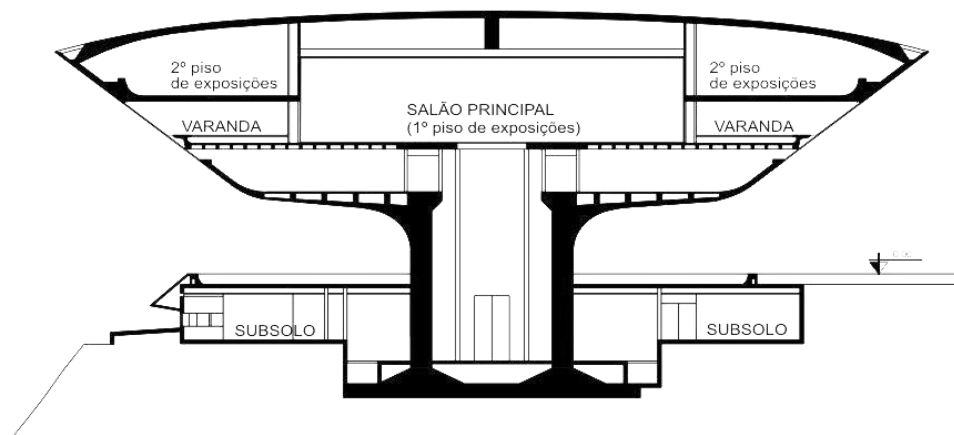


Fuente: AD Magazine. 2 de julio de 2019

Terminados los referentes inmediatos, ahondaremos ahora en la distribución espacial del MAC, comenzando por la sección, donde se pueden apreciar las estrategias de composición formal que utiliza el autor. Estas estrategias son únicas en relación a la arquitectura de sus coetáneos, concurriendo además que son procesos compositivos poco estudiados –en parte, por parecer inmediatos– que denotan un conocimiento de la profesión que va más allá de las convenciones formales de su exterior compacto y uniforme.

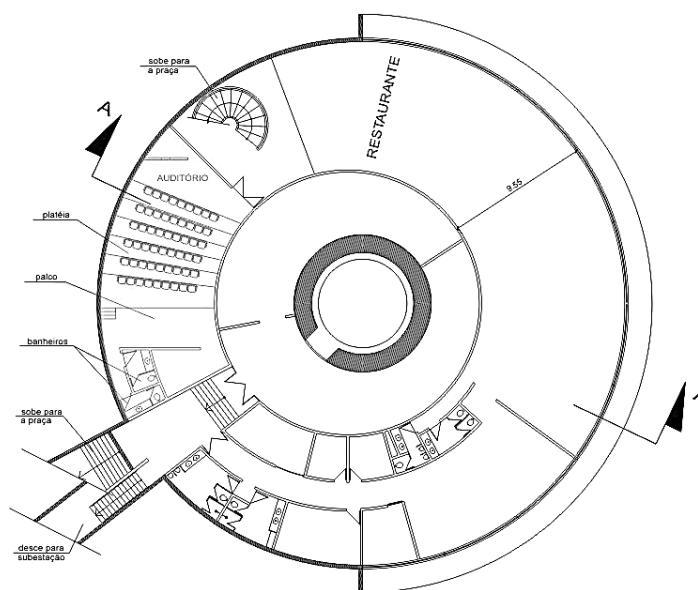
El primer mecanismo utilizado es la liberación de la plaza, adquiriendo tanto el vuelo como el sótano su lugar en el proceso de creación. El sótano, además de sitio donde ubicar las instalaciones necesarias –estrategia común en numerosos proyectos– se planteó adicionalmente como auditorio en la zona en contacto con el terreno, y el amplio restaurante, por el contrario, está ubicado en la parte donde se muestra la bahía aprovechando la inclinación del risco, con acceso independiente desde la plaza. Estos usos están situados bajo la lámina de agua que abriga el cilindro central.

Figura 4.76. Sección del proyecto del MAC



Fuente: Plataforma Arquitectura

Figura 4.77. Planta Sótano

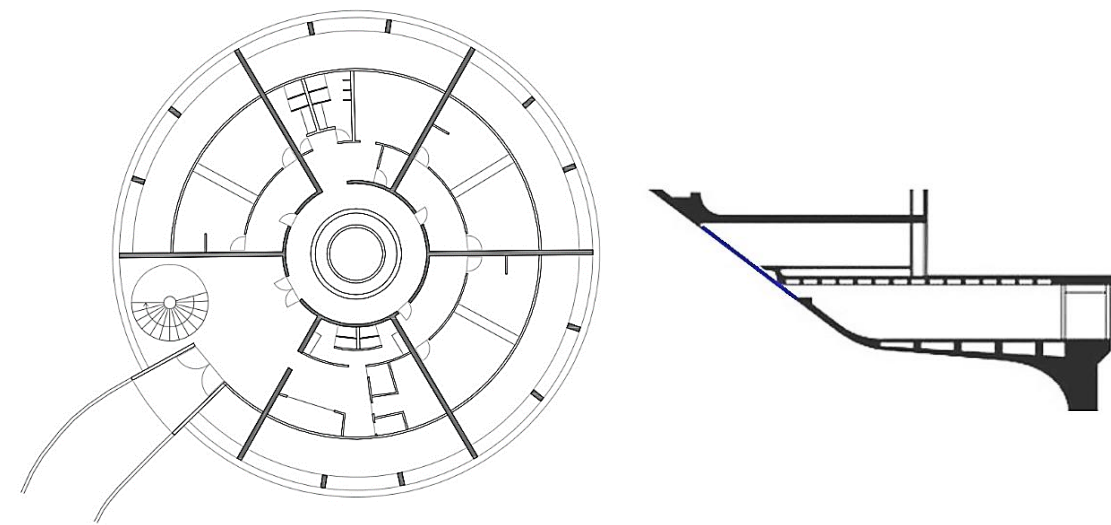


Fuente: Plataforma Arquitectura

La zona central está compuesta por tres plantas, diferenciadas por su dimensión estructural. El acceso mediante la rampa se bifurca, produciendo un doble acceso, tanto en la primera planta o planta de servicios como en la planta del museo que, a su vez, tiene dos niveles. La planta de servicios y dirección –obviada por lo general en los análisis de la obra– es donde están ubicados tanto los despachos como la biblioteca de teoría e investigación, que alberga más de 40.000 documentos. Esta planta obtiene la luz del mismo vidrio que alberga las exposiciones. En esta planta es determinante la estructura, con una íntima relación entre la misma y la organización de las estancias en planta, puesto que ésta corta radialmente aquella. La compartimentación estructural delimita los usos, siendo la base sobre la que apoyan las restantes plantas.

El recorrido central circular da acceso a las diferentes estancias, donde la estructura se muestra como unión plástica del conjunto, aportando la sensación de estar en un todo indivisible, concepto que es recurrente en la arquitectura de Niemeyer. Al contrario que en la Catedral de Brasilia, donde todo es luz, aquí la pesada estructura se descompone por partes, de manera que afecta al edificio de manera distinta en cada una de las plantas. Por si no hubiera suficiente, todas las plantas se enlazan interiormente mediante escaleras de caracol –tan del gusto del autor, vistas también en la cúpula de Avilés– para realizar las comunicaciones internas.

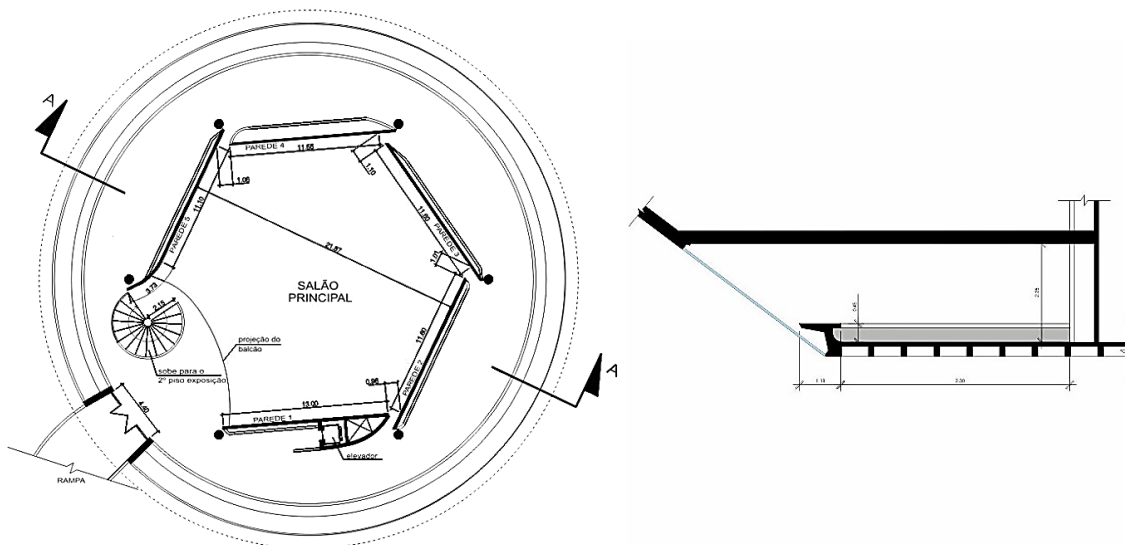
Figura 4.78. Primera planta y sección



Fuente: Plataforma Arquitectura

El acceso a la segunda planta se produce habiendo recorrido por completo la rampa, dejando atrás la entrada a la planta de servicios. En esta planta sorprende la sala principal, diáfana y de forma hexagonal, solo mordida por un balcón mirador que asoma desde los dos niveles. La libertad en la planta aquí se torna determinante, formando los muros de la sala con segmentos rectos, una sala bien dimensionada y con espacio suficiente para albergar obras de gran tamaño. La iluminación, que sigue la forma circular del edificio, tiene un papel fundamental en el entorno expositivo. La sala principal carece de luz natural y está circunscrita por un corredor de descanso donde aparecen seis pilares de sección 50 centímetros que nacen de la plataforma inferior de hormigón. Este corredor es parte del paseo arquitectónico-festivo ideado por Oscar Niemeyer, donde es tan protagonista el edificio como el paisaje.

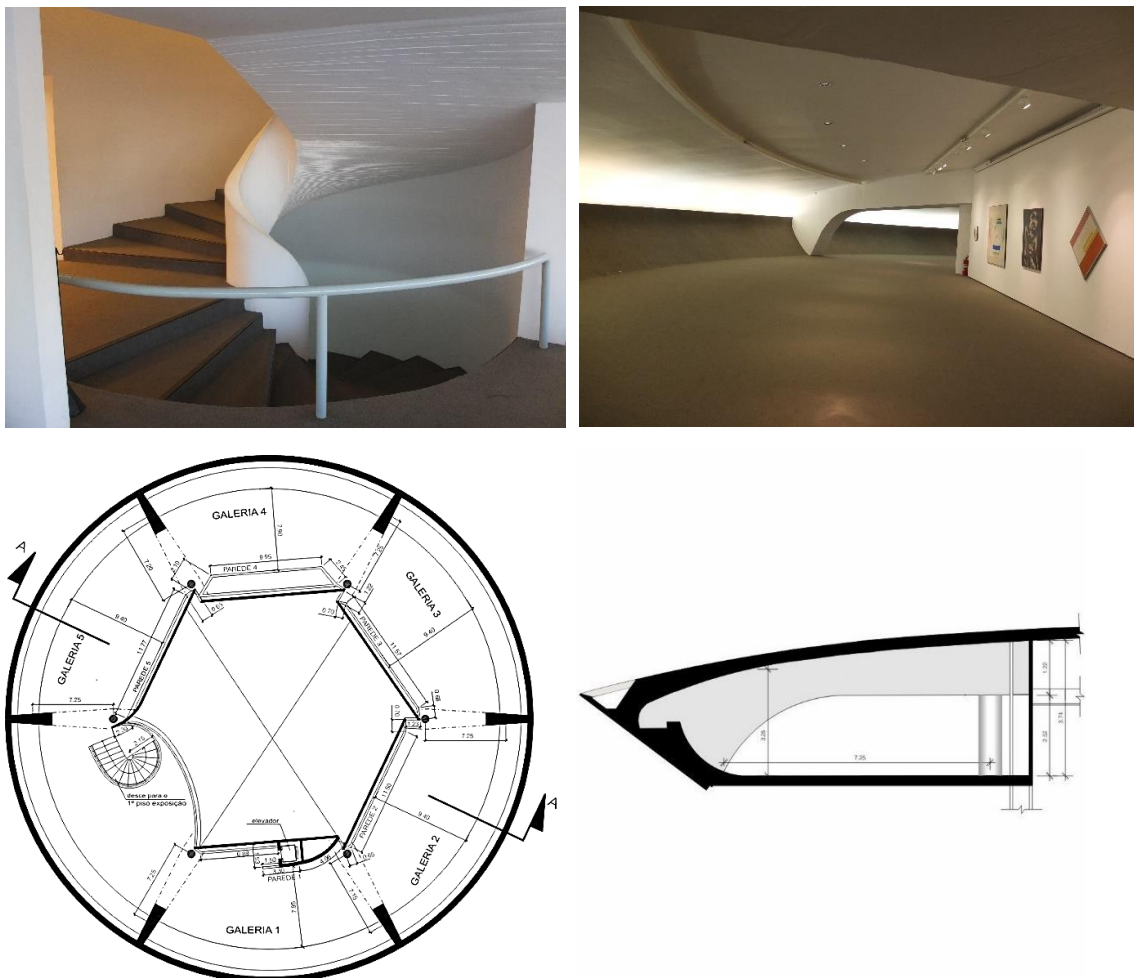
Figura 4.79. Segunda planta: Interior de la sala principal, corredor perimetral, planta y sección



Fuente: 1,2. Archivo del autor (2020) / 3,4. Plataforma Arquitectura

A la última planta del MAC se accede por la escalera de caracol, no existe otra posibilidad. En esta planta vuelve a ser determinante la estructura, que se manifiesta en los nervios que sustentan la gran cubierta y en los seis pilares que se heredan de la planta inferior. Los nervios configuran seis zonas iguales en un deambulatorio opaco: una estancia de acceso y cinco galerías que se recorren circularmente, de la misma forma que la zona de descanso de la planta inferior, pero carente de luz natural. Son un compendio de estancias arquitectónicas y morfológicas, en el que se hace patente, a cada paso, la definición del edificio. Las formas orgánicas y expresivas que se muestran son la propia forma sobrevenida de la estructura del conjunto. La iluminación cenital se resuelve también como prolongación de la estructura, en sus encuentros laterales con la parte inferior de la cubierta.

Figura 4.80. Tercera planta: Escalera, deambulatorio, planta y sección



Fuente: 1,2. Archivo del autor (2020) / 3,4. Plataforma Arquitectura

Esta obra es una de las principales en la trayectoria del arquitecto, su obra recordada como sustancial, tanto en la ciudad de Niterói como en Río de Janeiro. El MAC se ha convertido en un icono de la ciudad y de su ciudadanía.

La forma, en el MAC, es lo que determina su belleza: mientras parece no querer tocar el suelo en su escuálido apoyo, en la visita al lugar, no puedes imaginar el sitio sin el edificio, conformando una experiencia completa.

Figura 4.81. Instalacion «site specific» de Marcos Chaves (2017)



Fuente: Fotografía facilitada por el director del MAC para la tesis

La crítica más importante al MAC es acerca del continente, que rivaliza de manera fehaciente con el contenido, con las implicaciones que esto conlleva. El conjunto se ha convertido en sede de varias instalaciones «site specific» de renombrados artistas, como la de Marcos Chaves bajo el irónico título *Eu só vendo a vista* –Yo sólo vendo la vista– que acontecía en 2017 y que opacaba parcialmente los grandes ventanales y las visuales del museo hacia la bahía y Río de Janeiro, para establecer una crítica a su propia configuración como museo, provocando la reflexión

sobre el valor que damos a las manifestaciones artísticas y la relación de los espectadores con el arte en estos contenedores culturales²⁴⁹.

Existiendo precedentes donde no se considera un problema, como en el dúo Guggenheim de Bilbao y Nueva York –de manera similar a muchas otras franquicias de museos alrededor del mundo– quien quiera conocer arte contemporáneo y visitar parte de la colección Sattamini o algunas de sus numerosas exposiciones temporales, estará en el lugar correcto, pero un lugar correcto tan plástico y expresivo que sublima el lugar y lo eleva a una plasticidad que solo Niemeyer puede conseguir.

²⁴⁹ Según conversación con Marcelo Velloso, realizada ex profeso para la tesis

4.5.3. Praça do Povo

La Praça do Povo, como hemos relatado, ha contado con varias versiones a lo largo de los años debido la lucha de intereses alrededor del *aterro*, con propietarios y políticos tensionando una situación que fue, en muchos momentos, en una dirección indeterminada. Estas desavenencias, unido a las objeciones planteadas por los dueños del suelo, incluida la UFF, impidió realizar una obra unitaria como Oscar Niemeyer planteaba desde sus inicios. Los vaivenes presupuestarios hicieron el resto, mudando en ocasiones la distribución espacial de los contenedores culturales y sus usos a lo largo de los años, como si de un bodegón se tratara, una mesa o tablero sobre el que se podían poner o quitar piezas. Por todo ello se terminó por dejar la propuesta de conjunto inacabada, que en la actualidad, está formada por la plaza y tres edificios construidos: El Memorial Roberto Silveira, la Sede de la Fundación Oscar Niemeyer y el Teatro Popular.

Figura 4.82. *Praça do Povo del Caminho Niemeyer*



Fuente: A Tribuna RJ. 3 de febrero 2022

En su conjunto, las obras realizadas tienen problemas de composición general en el entorno, ciertas dificultades de acceso y un conflicto visual en los laterales, con la honrosa excepción del frente hacia la bahía. El conjunto se muestra desligado de la ciudad, con falta tanto de uso como de mantenimiento en los equipamientos.

La Plaza Popular adolece de un trabajo de conjunto que pudiera dar validez a una propuesta espacial tan inmensa. Existen versiones del propio Oscar Niemeyer que realizan un trabajo más profundo en el entorno –manteniendo la plaza dura– pero por motivos presupuestarios nunca se llevaron a la efectiva ejecución.

Con estas premisas, el conjunto se habilita para grandes acontecimientos, como conciertos o presentaciones de carnaval, así como eventos deportivos de primer orden, en una plaza que queda sin alma cuando estos grandes eventos no se producen, a pesar de la belleza que supone contemplar el teatro, su obra más representativa en la plaza.

Figura 4.83. *Teatro Popular, vista exterior y acceso*



Fuente: Archivo del autor (2015)

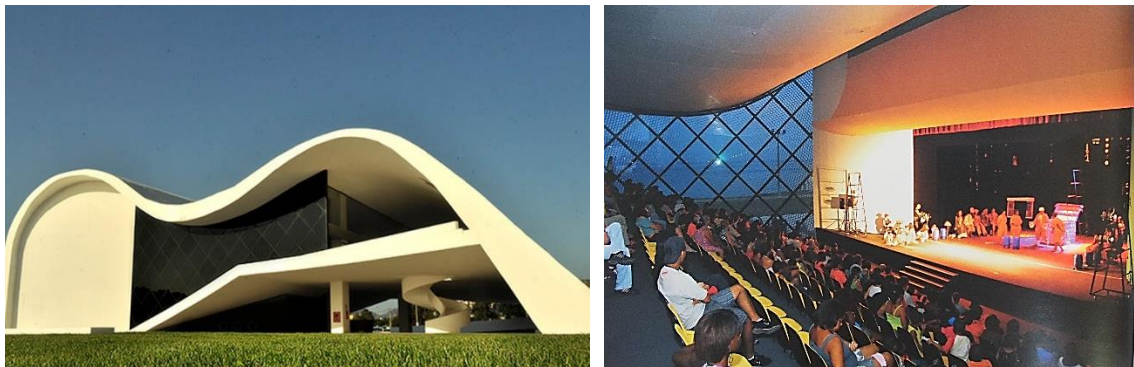
En cuanto al Teatro Popular, se formula mediante dos ondulaciones, en una forma que remite a las olas de la bahía de Guanabara, y que sirve para establecer la forma del edificio. El acceso a la propuesta se ejecuta mediante una rampa de gran dimensión que acrecienta su plasticidad, adquiriendo una forma predominante en la planta. Esta tensión entre elementos es similar a la que encontramos en el Museo de Arte Contemporáneo.

La primera bóveda de acceso, al aire libre, cuenta con un mural de autoría del arquitecto. Esta cubierta establece una relación directa con otras obras de cáscaras con las que Niemeyer había experimentado, basta recordar algunas partes del Memorial de América Latina.

El alzado principal, por su parte, muestra las características principales de su arquitectura, como son la utilización de la plasticidad del hormigón para la generación de su universo curvo, la simplicidad formal y la rotundidad de sus formas.

En cuanto a la propuesta de color, sobre la forma básica proyectada en color blanco –característica de Niemeyer– el paño vertical de acceso se tiñe de amarillo, y la puerta del escenario en parte trasera, que muestra el escenario reversible, está terminada en rojo. En el alzado orientado al mar, se plantea una fachada de vidrio en tono oscuro, que establece una relación visual con la bahía desde el interior, siendo criticada por su negativa afección a las representaciones teatrales. También objeto de crítica han sido los camerinos, que se muestran desligados de la escena, debido a que se accede a los mismos por la cota de la plaza.

Figura 4.84. *Teatro Popular, vista lateral desde la bahía e interior*

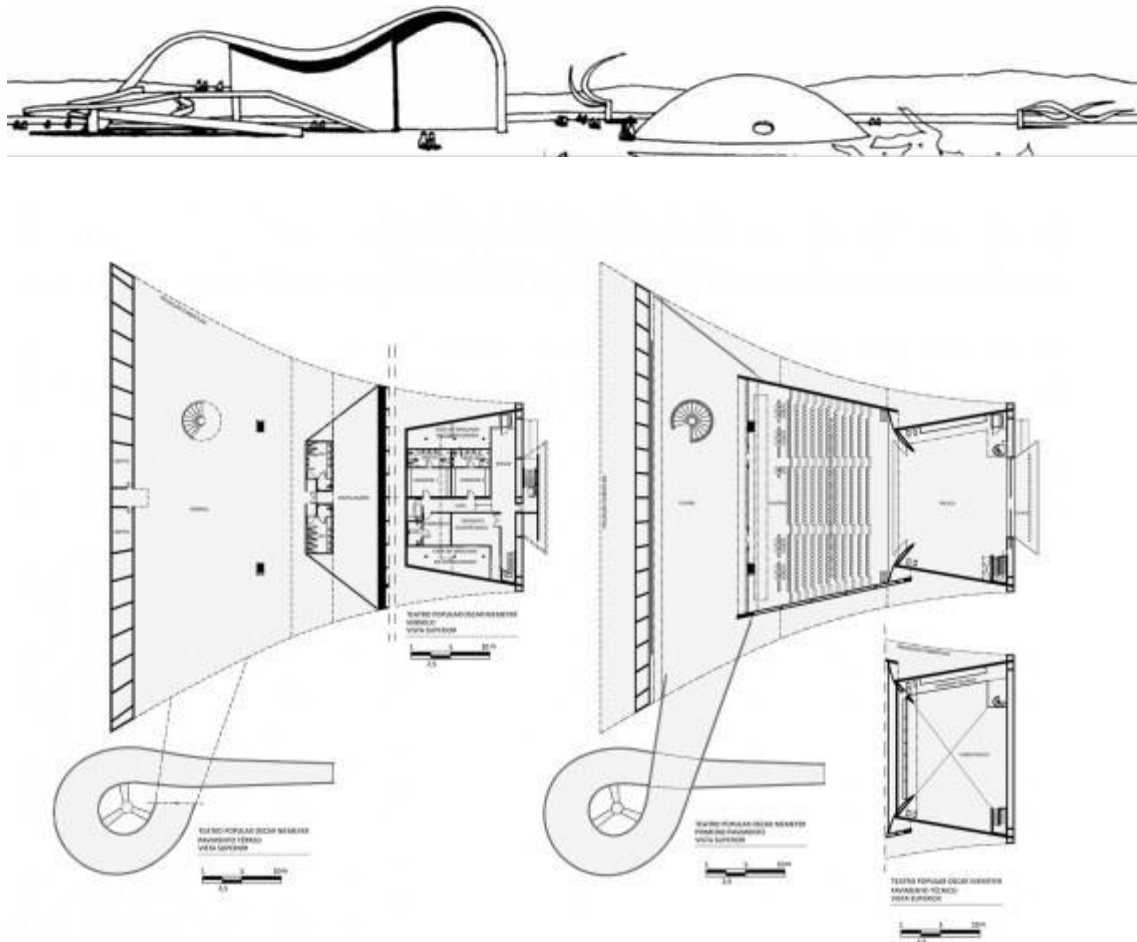


Fuente: Bafafa / Niemeyer et al. (2008)

En la escena se habilita un escenario reversible, que posibilita que en el conjunto se puedan realizar espectáculos en el interior, con capacidad para 350 personas, o hacia la plaza, teniendo en este caso una capacidad para 10.000 espectadores. Ambos mecanismos compositivos serán replicados en el caso de Avilés o

en el auditorio de Ibirapuera y enraízan con la idea de democracia del arte que sostenía el autor.

Figura 4.85. Alzado de conjunto y plantas del Teatro Popular



Fuente: Lima (2017, 11)

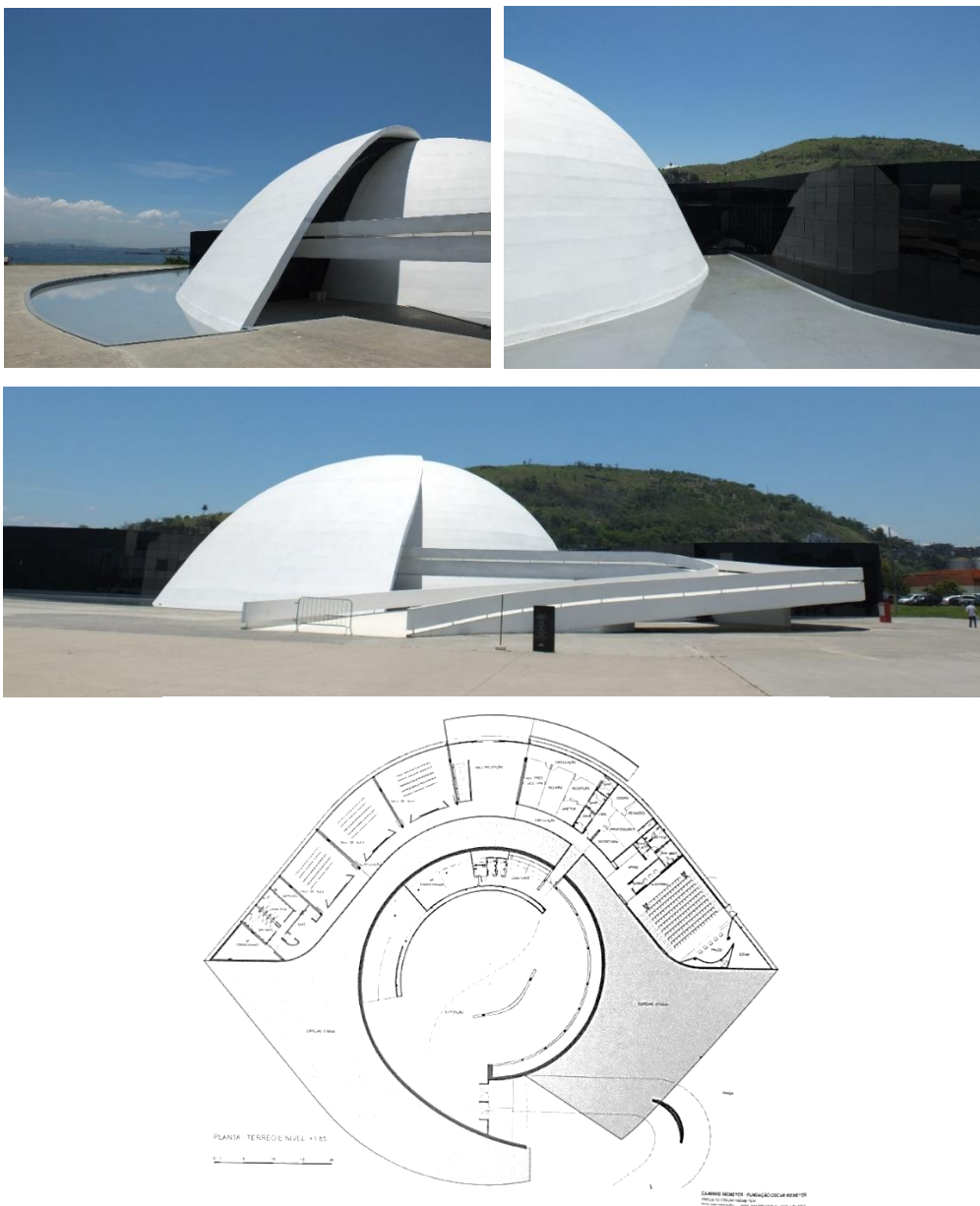
El teatro adquiere por sí mismo una espontaneidad y estética que lo hace predominar en el lugar, sirviéndole para ser la carta de presentación de la propia plaza, habida cuenta de que los restantes edificios aportan poco a lo ya conocido en su arquitectura.

Respecto de la sede del Grupo Ejecutivo del Caminho Niemeyer (GECN), la obra repite en planta el característico espejo de agua, para dotar de levedad al conjunto, así como la también clásica tensión entre objeto construido y rampa, que funciona para

impregnar la estética y el paseo arquitectónico de los que hace gala el arquitecto en sus propuestas.

El conjunto, cuya parte ondulada –administrativa– está terminada en impoluto vidrio negro y la forma en concha de caracol –para fines expositivos– en blanco, se configura como un objeto bello y banal a la vez. Mientras en planta el conjunto parece bien resuelto, en el lugar aparece como un edificio sin uso, al que no se puede acceder, dando sensación de dejadez y arbitrariedad en la forma.

Figura 4.86. Sede de la GECN: Vistas exteriores y planta



Fuente: Archivo del autor (2015) / Planta facilitada por GECN

En cuanto al edificio llamado Memorial Roberto Silveira, objeto de cambios en su programa constantes, utiliza una de las formas más simples de Oscar Niemeyer, la cúpula, que realza mediante una pequeña rampa que sirve de acceso. Analizando las restantes obras y debido a la falta de uso, en este caso la arquitectura adolece de dos errores: no sorprende ni se muestra útil. Esta arquitectura sin utilidad –recordemos, la Utilitas de Vitruvio– parece más un objeto de arquitectura efímera, que se utilizó en su día y está esperando cambiar de ubicación o desaparecer. En este ejemplo no queda nada de la grandiosidad del Memorial de América Latina, aquí Niemeyer no se manifiesta con la misma agilidad y soltura que en sus clásicos.

Figura 4.87. *Memorial Roberto Silveira*



Fuente: Turismo Culturamix

Respecto a la gran plaza dura proyectada, parece inánime, incontrolada en su exceso por un entorno hostil y degradado. El lugar no puede sostener el reto de ser importante *per se*, puesto que la propuesta adolece de un programa completo acorde al tipo de obra que se visita.

4.5.4. Praça Juscelino Kubitschek

No existe apenas literatura escrita sobre esta praça, tratándose de uma obra menor em na extensa trajetória de Oscar Niemeyer. Em o projeto se repetem os esquemas formais de suas marquês, como a utilizada em a Casa do Baile de Pampulha, esta vez com traços retos e encontros a 45 graus onde realiza zonas de sombra para perceber a baía de Guanabara, as obras de a Praça do Povo, o Punte Ríó-Niterói y el frente costero de a capital carioca.

Figura 4.88. Vista aérea de a Praça JK



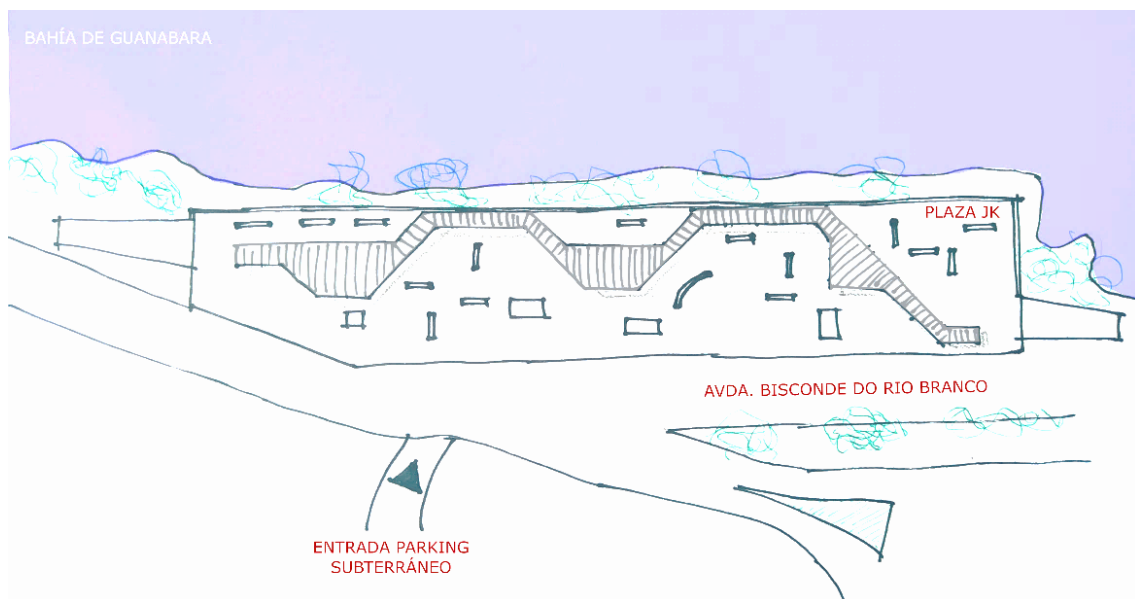
Fuente: A Tribuna RJ. 18 de febrero de 2020

Las losas de hormigón se sustentan con un único pilar en cada apoyo, lo que ensalza la levedad del conjunto. El arquitecto sitúa bancos de hormigón de trazo recto en una plaza dura al gusto del último período. Esta reforma se utilizó para dotar de parking a los alrededores: bajo la misma se esconde un aparcamiento subterráneo. La

abstracción del lenguaje formal usado en su trayectoria adquiere en la plaza un tipo de composición que aporta poco a la trayectoria del arquitecto.

La plaza tiene una situación un tanto aislada en el recorrido que configura el Caminho Niemeyer, entre la Praça do Povo y la Reserva Cultural, aunque puede servir para realizar un alto en el camino entre ambas propuestas.

Figura 4.89. Croquis de la Plaza JK



Fuente: Realizado por el autor (2020)

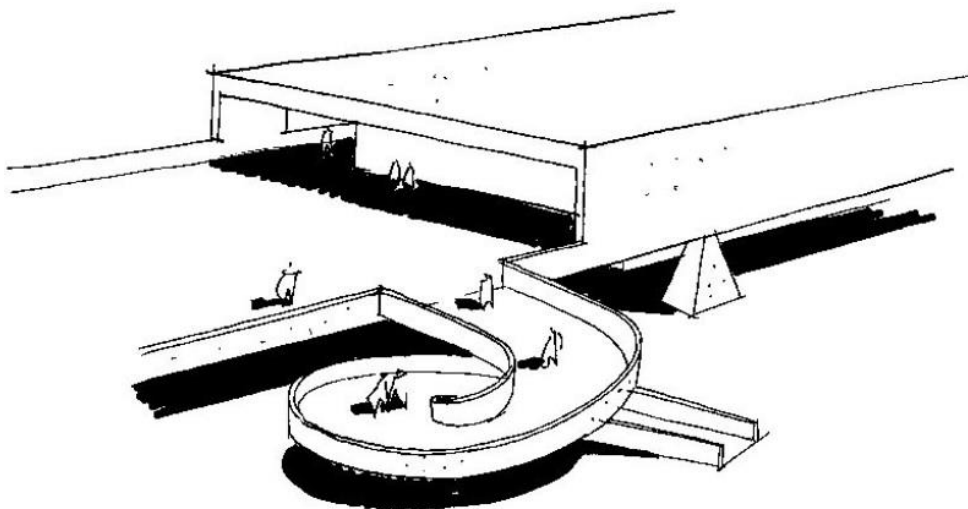
En este punto no hay apenas turistas o visitantes, siendo objeto en numerosas ocasiones de actos vandálicos, y utilizándose para las pernoctaciones de las personas sin techo. El grado de deterioro del espacio ha propiciado una restauración reciente, que fue finalizada el día 18 de febrero de 2020²⁵⁰.

²⁵⁰ Praça JK é reaberta após reformas que substituíram cobertura, piso e iluminação. 28 de febrero de 2020. *O Dia*.

4.5.5. Reserva Cultural

El proyecto *Museu Petrobras do Cinema* data de 2001. El volumen longitudinal se finalizó en 2012 para albergar la llamada Reserva Cultural; llegado 2015 se inauguró en la parte circular la sala Sala Nelson Pereira dos Santos, en un volumen que se asemeja a un rollo de película, donde aún falta por completar el programa expositivo para el museo del cine que estaba previsto inicialmente.

Figura 4.90. Maqueta virtual y croquis del Museu Petrobras do Cinema



Fuente: Cultura Niterói / Fundación Oscar Niemeyer

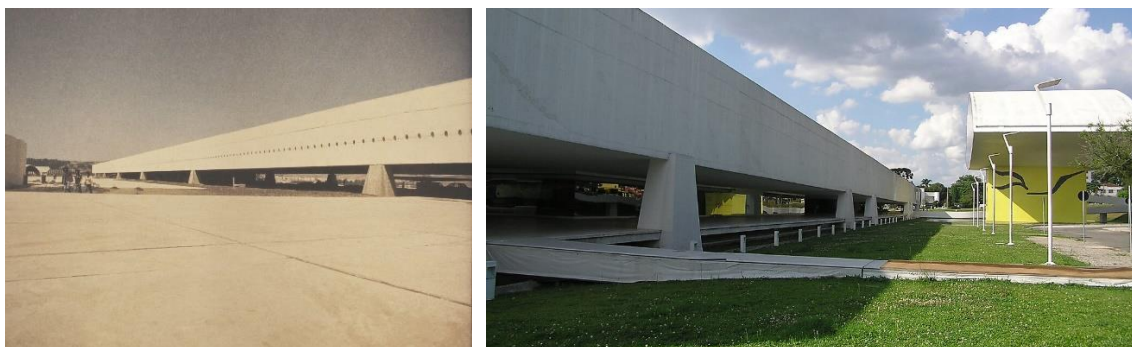
Figura 4.91. *Parlamento del Memorial de América Latina y Museo Petrobras de Cine*



Fuente: História das Artes / Blog de Axel Grael

En su inicio, estaba compuesto de un bloque circular de tres plantas, con un auditorio con capacidad para 1.000 personas, un salón de exposiciones y el pertinente museo del cine. En el bloque longitudinal, asentado sobre pilotis, aparece una planta comercial en planta baja y cinco salas de cine en planta primera, con capacidades que oscilan entre 110 y 250 personas. Este completo programa ha sido ejecutado por fases mediante distintas iniciativas, tanto públicas como privadas, excepto el museo.

Figura 4.92. *Universidad de Constantine y MON de Curitiba*



Fuente: Institute for Generic Architecture / Wikimedia Commons

La estrategia compositiva aquí toma referencia de otros equipamientos suscritos por el arquitecto: la parte circular recuerda de manera inequívoca al Parlamento del Memorial de América Latina. En cambio, en el edificio lineal, las referencias inmediatas son la Universidad de Constantine (1969-1972) y el MON de Curitiba en su volumen preexistente (1967), aunque en el caso de Niterói utiliza la planta baja en el acceso para realizar toda una seriación de tiendas, y el volumen superior, más opaco, para encerrar las salas de cine.

4.6. Trabajo de campo

4.6.1. Investigación cuantitativa

Para realizar la investigación cuantitativa del caso de Niterói, se establecerán distintos indicadores, algunos conseguidos ex profeso para la tesis –como los visitantes del MAC y las cifras de la gestión del Caminho Niemeyer– puesto que no existen datos de cifras de turismo oficiales. Además, debido al amplio análisis urbano realizado, se han extraído cifras de establecimiento de comunidades u ocupaciones irregulares para comprender el crecimiento en la ciudad brasileña, centrado en Río de Janeiro, Niterói y la localidad vecina de São Gonçalo, y que servirán también para comparar los procesos de urbanización, en contraste con los datos anteriores.

Así, estableceremos tres indicadores:

- Público visitante al MAC desde su inauguración
- Eventos y cifras realizados en la última gestión del Caminho Niemeyer
- Cifras de favelización en morros

En opinión de Ferreira (2002) la falta de datos de turistas que se dirigen a Niterói es un problema para el análisis. En palabras de Roberto de Souza, técnico de NELTUR (*Niterói Empresa de Lazer e Turismo*) que fue consultado por Ferreira, el “termómetro” que mide el número de turistas que van a Niterói, es el dato de total de visitantes que el MAC recibe en cada anualidad. En mi investigación, el técnico de NELTUR consultado en la entrevista llegó a una conclusión similar, y no se pudieron obtener otros datos para el análisis más allá de los descritos.

En cuanto a las cifras de visitantes y público, para establecer las cifras del MAC, la propia entidad contabiliza las personas que visitan sus instalaciones desde 1996, fecha de inauguración²⁵¹. Después de las obras de reforma por las que pasó en 2015, en la reapertura de 2016 el espacio del patio exterior se cerró para un mejor control y

²⁵¹ Datos otorgados por Marcelo Velloso, director del MAC en 2020, para la realización de la tesis

para aprovecharlo en ocasiones puntuales como espacio expositivo. Desde entonces se contabiliza por una parte la gente que entra al patio, y por otra, la que accede a las galerías del espacio expositivo propiamente dicho, para entender cuánta gente visita la obra como propia escultura, foto inequívoca de Río de Janeiro, y cuanta gente está interesada en la colección João Sattamini y las exposiciones temporales planteadas.

El MAC ha tenido en su primera etapa (1996-2014) más de cien mil visitantes al año, incluido el año inaugural que estuvo abierto menos de 4 meses. Los picos de la serie histórica fueron en 2006 y en 2013, años en que se superó la barrera de 160.000 visitantes.

En su segunda época de apertura (2016-2019), excluyendo el primer año en que permanece abierto únicamente 6 meses, se consiguen cifras superiores a 80.000 visitantes en las galerías del museo, siendo el último año de la serie, 2019, el mejor de esta nueva etapa, recibiendo a 116.651 personas. Los visitantes al patio se sitúan en cifras que triplican las obtenidas en las visitas al museo, estableciendo la cifra récord de 339.424 visitantes, lo que da una idea de la magnitud y atractivo de la propia obra per sé, independientemente de la colección que se muestra.

Para poner los datos en perspectiva, estableceremos una comparación con el Museo Oscar Niemeyer (MON) de Curitiba. Este museo recibió durante 2019, según los datos del Gobierno de Brasil, la visita de más de 377.700 personas a sus instalaciones, una cifra de récord desde que abriera sus puertas en 2002. A este respecto también cabe decir que en el año 2019 (anterior a la pandemia COVID 19) se estaban consiguiendo cifras de récord de visitas en todos los museos, tal y como recoge el periódico *O Globo*²⁵². El Museo Oscar Niemeyer cuenta con 3.500 m² de superficie construida, siendo el área dedicada a exposiciones y contenido de mayor superficie en comparación al compacto MAC. La temática del museo conjuga arte, arquitectura, urbanismo y diseño, siendo una atracción polarizadora en su ciudad de origen, Curitiba.

²⁵² Matos, Thais. 12 de agosto de 2019. Museus em alta: 1º semestre de 2019 tem recordes de público pelo Brasil. *O Globo*.

Figura 4.93. Público visitante del museo desde su inauguración

AÑO	MUSEO	PATIO
1996*	106.777	N.D.
1997	127.727	N.D.
1998	105.015	N.D.
1999	117.632	N.D.
2000	122.441	N.D.
2001	154.974	N.D.
2002	138.882	N.D.
2003	135.044	N.D.
2004	141.160	N.D.
2005	121.364	N.D.
2006	164.490	N.D.
2007	129.044	N.D.
2008	138.549	N.D.
2009	136.757	N.D.
2010	126.551	N.D.
2011	156.570	N.D.
2012	143.353	N.D.
2013	164.608	N.D.
2014**	123.675	N.D.
2015***	N.D.	N.D.
2016****	61.677	186.647
2017	98.987	276.231
2018	82.745	268.577
2019	116.651	339.424

Observaciones:

*La cantidad de público de 1996 se refiere al período de septiembre a diciembre

**Hasta 2014 se realizaba la cuenta de los visitantes que accedían a las galerías del museo. A partir de 2016, se realiza también la cuenta de los visitantes que acceden al patio.

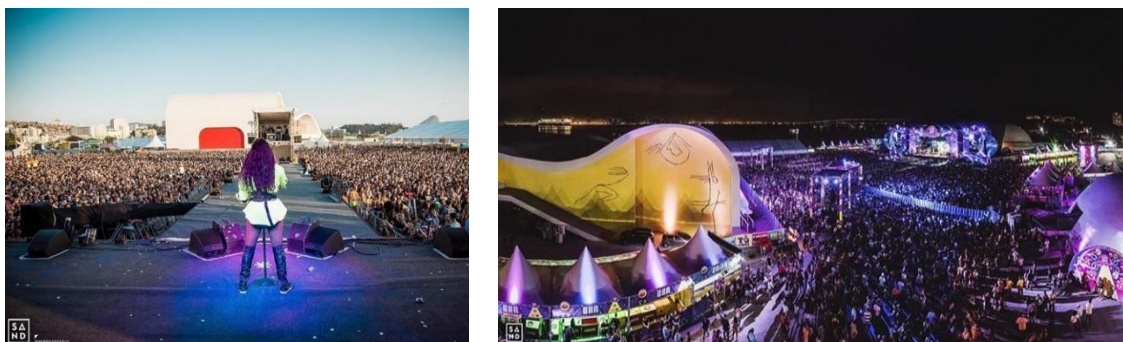
***En 2015 el museo estuvo cerrado por obras de reforma, que continuaron hasta junio de 2016.

****En 2016 la cantidad de público se refiere al período de junio a diciembre.

Fuente: Datos obtenidos del MAC de Niterói en 2020 para la tesis

Respecto de las cifras de eventos y turismo correspondientes a la Praça do Povo del Caminho Niemeyer, correspondientes a su última gestión en manos de la GECN, corresponden a un período de dos años, anteriores a la pandemia. Desde septiembre de 2017 a octubre de 2019²⁵³ se han realizado 180 presentaciones de artistas, que han atraído a 252.000 personas en total, de los cuales 13.500 eran turistas extranjeros. Aunque en este caso no existen datos desglosados por anualidad, se trata de unas cifras de visitas de más de 125.000 personas por año para el conjunto de Praça do Povo y Teatro Popular, puesto que el resto de los edificios o permanecen cerrados – caso del Memorial Roberto Silveira– o solo se realizan labores administrativas, como en la Fundación Oscar Niemeyer. Se trata de unos datos en la línea de los que se consiguen en el MAC, aunque logrados en acciones puntuales y conciertos multitudinarios, que inciden en mayor medida que las visitas diarias al conjunto en el cómputo global, como destaca Gabriel Oliveira en su entrevista.

Figura 4.94. *Conciertos exteriores en la Praça do Povo*



Fuente: Imágenes obtenidas de la GECN en 2020 para la tesis

Para establecer un contraste necesario con estas cifras, y completar el conocimiento de la expansión territorial de Niterói y los condicionantes de la construcción de los equipamientos, se han recopilado cifras de ocupación irregular del territorio y su crecimiento, que el IBGE nombra con el tecnicismo en portugués *aglomerado subnormal*. Esta es una forma de ocupación de terrenos no regulada, de propiedad ajena, que pueden ser públicos o privados, que establece viviendas en áreas urbanas. Se caracterizan por un patrón urbanístico irregular y carencia de servicios

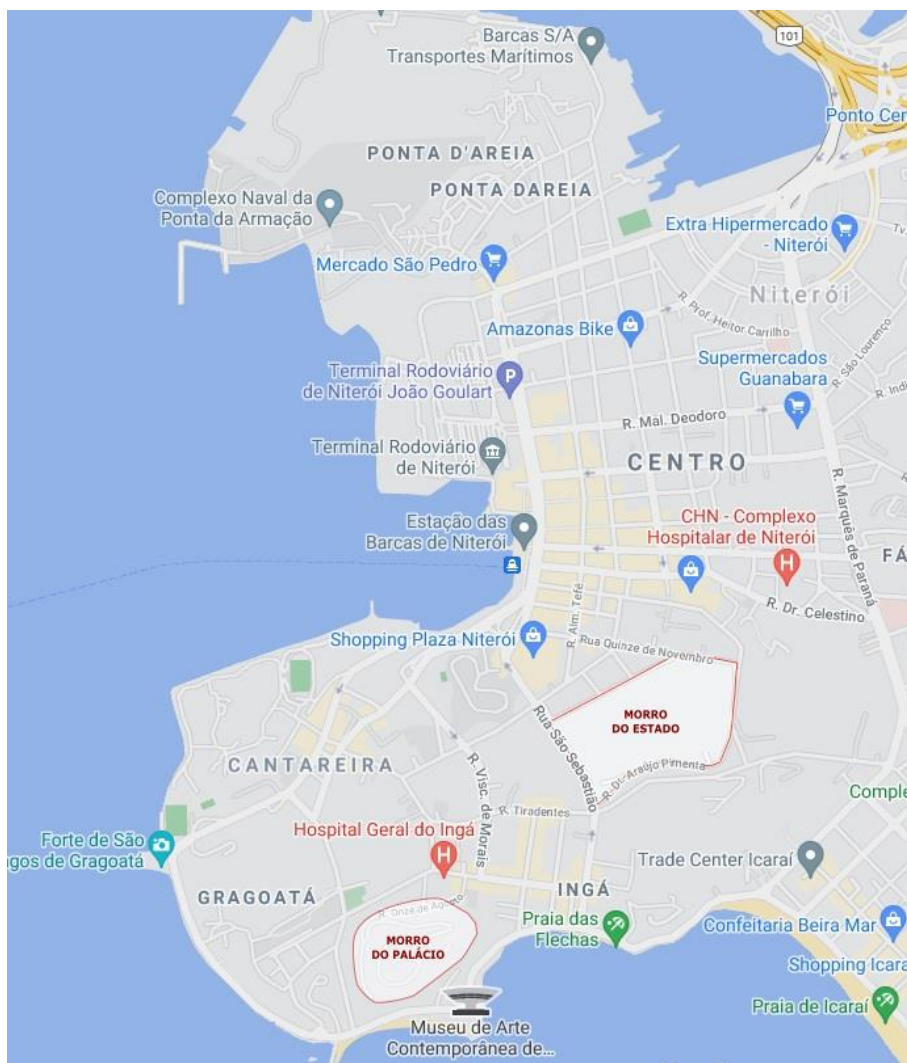
²⁵³ Datos facilitados por el Grupo Ejecutivo do Caminho Niemeyer para la realización de la tesis.

públicos esenciales. Los nombres con los que se denominan estos asentamientos irregulares en Brasil son variados: favelas, invasiones, comunidades o vilas, aunque existen otros menos conocidos como *baixadas*, *grotas*, *ressacas*, *mocambos* o *palafitas*.

La referencia básica para el conocimiento de las condiciones de vida de la población brasileña y la realidad urbana de los municipios es la identificación de las favelas. Así, el propio IBGE en su Censo Demográfico los localiza y define sus servicios, como el abastecimiento de agua, saneamiento, recogida de basuras o energía eléctrica, para conocer las necesidades para establecer las políticas públicas venideras.

Figura 4.95. Mapa de ubicación de las favelas más cercanas al centro:

Morro do Estado y Morro do Palácio



Fuente: Creado por el autor, base Google Maps (2020)

Figura 4.96. *Relaciones entre viviendas y favelas*

	Total domicilios	Domicilios en aglomerados	Relatividad	Número de aglomerados	Media de domicilios por aglomerado
Río de Janeiro	2.146.322	426.965	19,9%	763	559,6
Niterói	169.331	24.286	14,3%	77	315,4
São Gonçalo	326.079	4.048	1,2%	22	184,0
Estado de RJ	5.248.092	617.466	11,8%	1.332	464

Fuente: Realizado por el autor con datos del IBGE Censo Demográfico de 2010

Según los datos de 2010 del IBGE de favelización, los últimos disponibles, cribados para las ciudades vecinas de São Gonçalo, Niterói y Río, comparados asimismo con los totales estatales, Río de Janeiro tiene, porcentualmente, más domicilios en favelas que Niterói.

La relación de domicilios en favelas respecto del total –relatividad– es de casi el 20% en el caso de Río de Janeiro y del 14,3% en el caso de Niterói, ambos sobrepasando la media del estado, 11,8%, y muy lejos de las cifras de la localidad cercana de São Gonçalo, que consigue un 1,2%. El número de aglomerados o favelas en Niterói, según estos datos, es de 77, teniendo cada favela, de media, algo más de 300 casas. Para nuestro análisis de la trama urbana, tendremos en cuenta el *Morro do Estado* junto al centro comercial Shopping Plaza –en la zona centro–, y el *Morro do Palácio*, ubicado muy cerca del MAC –entre las zonas de Ingá y Boa Viagem–, que es la favela donde se ubica el MACquinho.

Aunque la calidad de vida, calculada en base al indicador IDHM –ver 4.2.2 Cambios demográficos–, es de las más altas del país en Niterói, por otra parte, el nivel de favelización es mayor en Niterói que en la media del Estado de RJ, y muy superior a localidades vecinas como São Gonçalo, lo que dificulta determinadas actuaciones urbanísticas de regeneración urbana y pone en entredicho los indicadores de calidad, siendo Niterói ejemplo de los dos extremos: líder en calidad de vida en su país, y a su vez, con una cantidad considerable de infravivienda.

4.6.2. Investigación cualitativa

La serie contiene una serie de treinta y cinco preguntas con respuesta múltiple, que son análogas en contenido a las que se realizaron en el caso de Avilés, con las adaptaciones pertinentes a la temática de Niterói, siempre que ha sido posible. De la misma forma, el elenco elegido para las entrevistas está compuesto por diez personalidades de variados ámbitos, realizando los esfuerzos necesarios en la elección de roles para que fueran coincidentes con los establecidos en el caso previo de análisis.

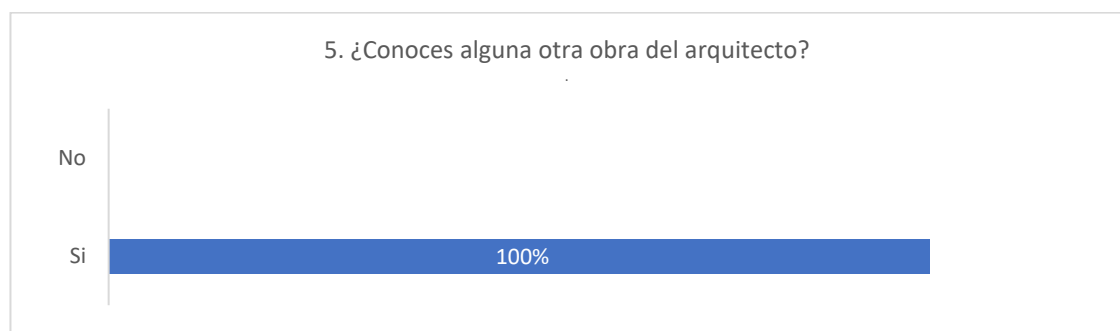
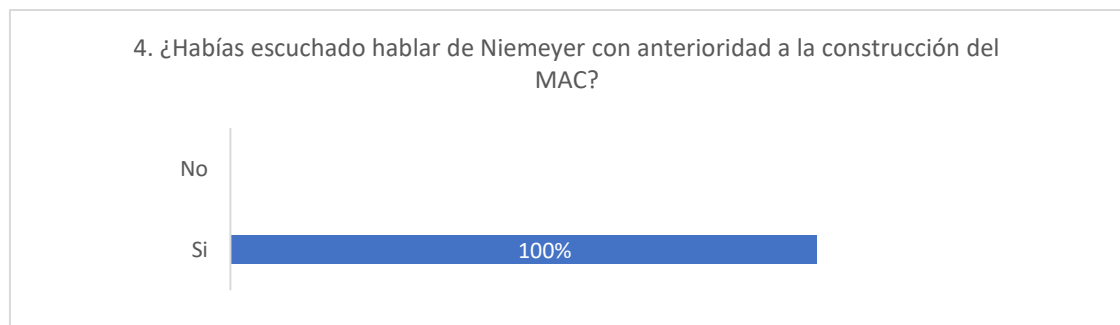
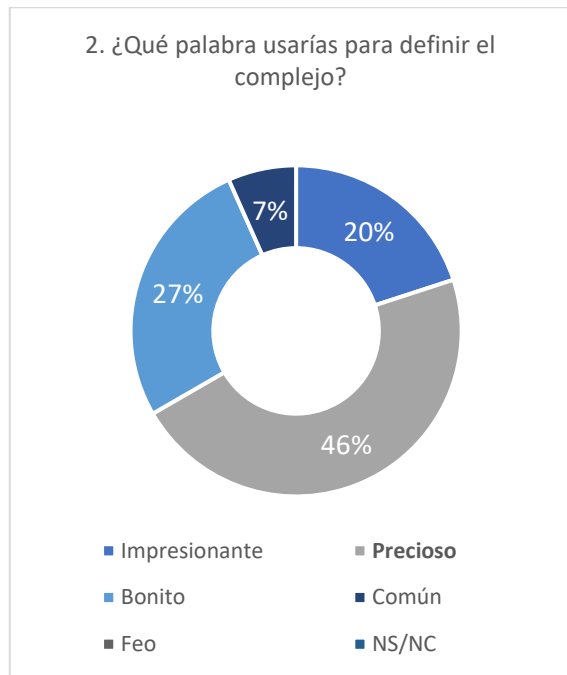
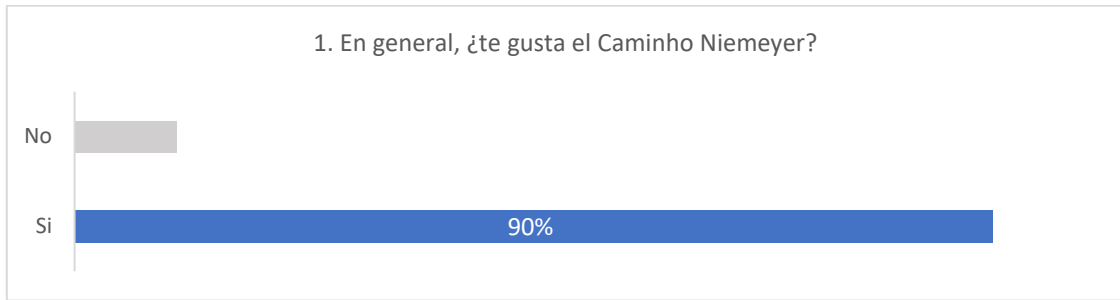
En riguroso orden cronológico, según el día de realización de la entrevista, fueron los siguientes:

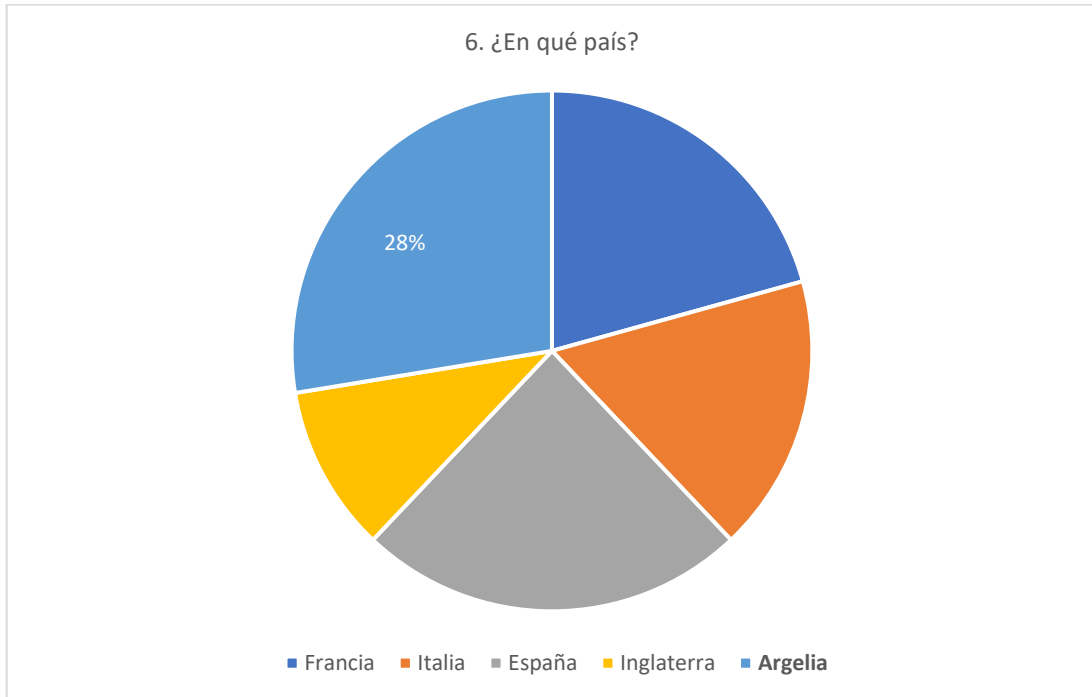
1. Víctor de Wolf, Secretario General de Cultura del Ayuntamiento de Niterói²⁵⁴
2. Gabriel de Oliveira Rodrigues, Presidente del Grupo Executivo do Caminho Niemeyer (GECN)
3. Davi Moreno Cardoso Menezes, Director Ejecutivo de la GECN²⁵⁵
4. Marcelo Velloso, Director del MAC
5. Paulo Sergio Niemeyer Makhohl, Arquitecto y Presidente del Instituto Niemeyer
6. Maurício Fernandes Vasquez, Coordinador de la Fundación de Arte de Niterói (FAN)
7. Fernanda Couto Teixeira, Arquitecta Directora del Departamento de Preservación del Patrimonio Cultural (DePAC) de Niterói
8. Luiz Augusto Fernandes Rodrigues, Doctor en Historia y Profesor de la UFF, Coordinador del Laboratorio de Acciones Culturales (LABAC).
9. Renato da Horta Lima, Licenciado en Historia y asistente de turismo en NELTUR
10. Valéria de Sá Silva, Bibliotecaria de la Escuela de Arquitectura y Urbanismo (BAU) de la UFF

²⁵⁴ En enero de 2021, en fecha posterior a la realización de nuestra entrevista, fue nombrado Director del MAC, sustituyendo a Marcelo Velloso, también entrevistado para la tesis.

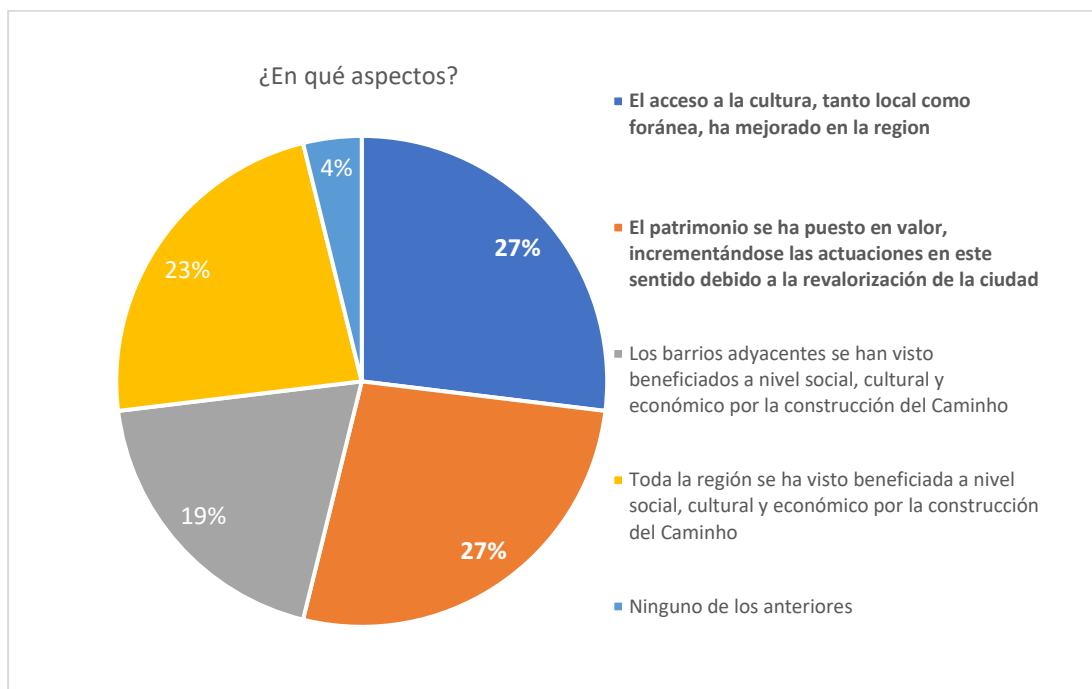
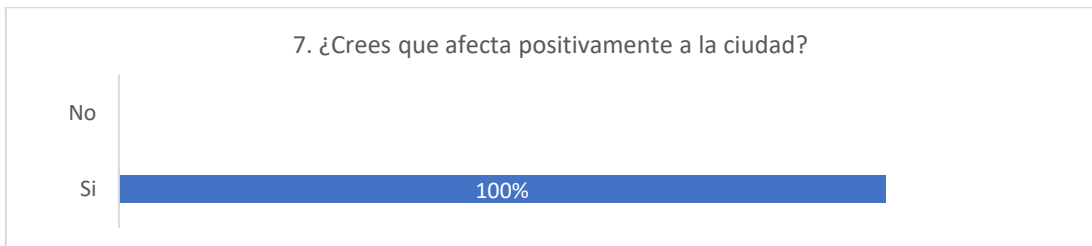
²⁵⁵ Entrevistado de manera conjunta con Gabriel de Oliveira Rodrigues.

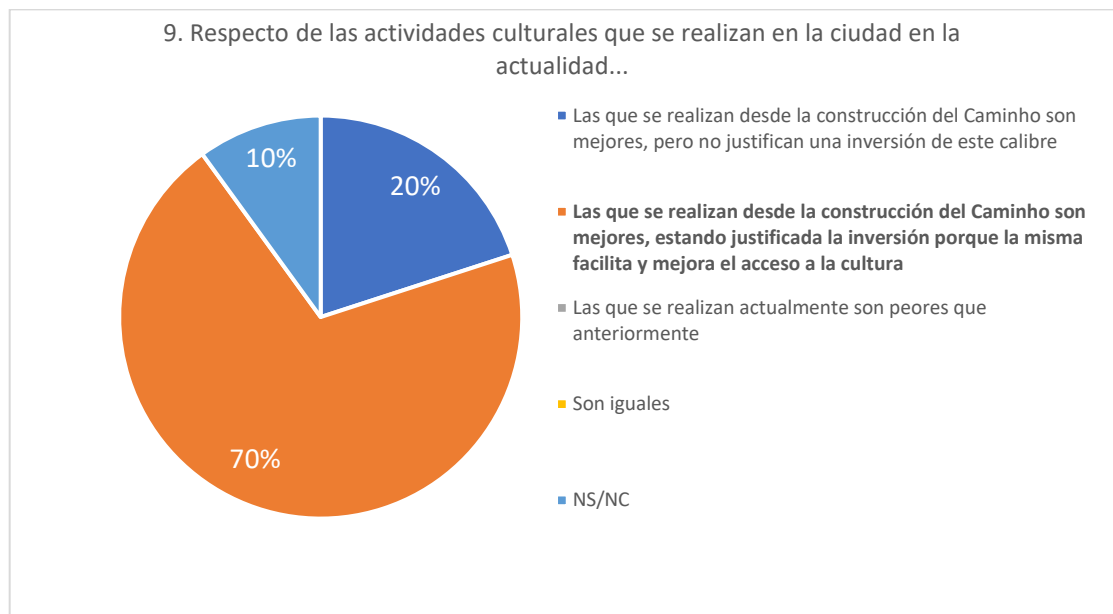
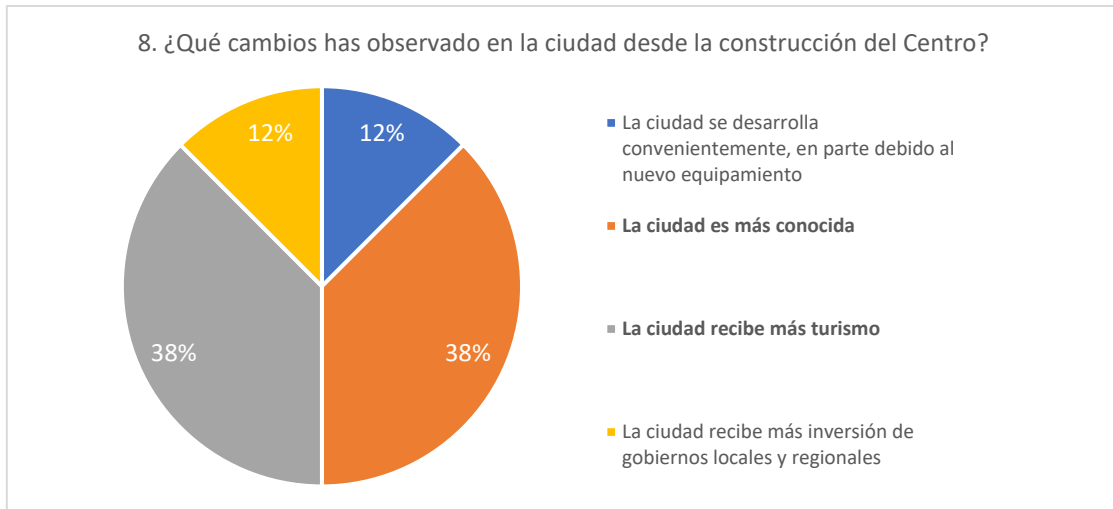
INTRODUCCIÓN Y ACEPTACIÓN DE LA ARQUITECTURA PROPUESTA



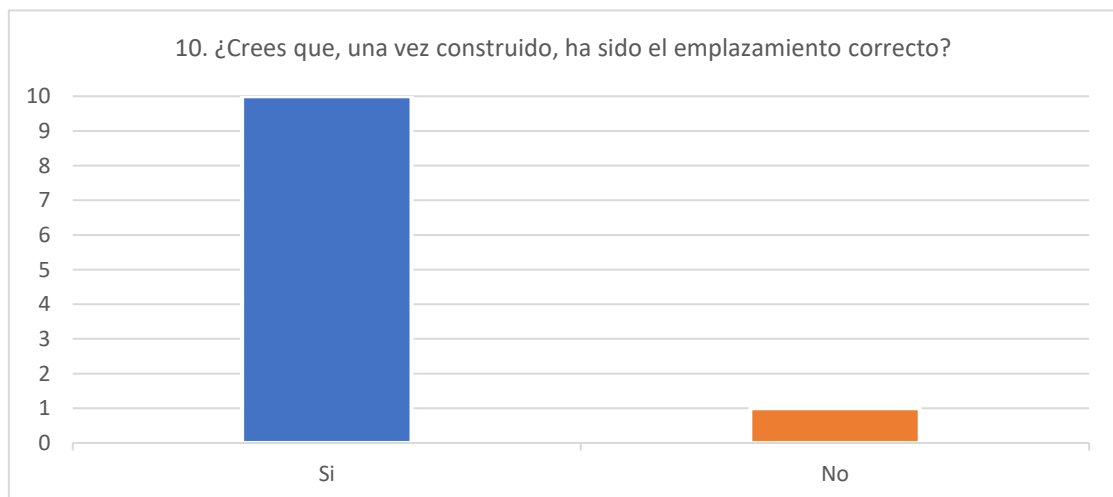


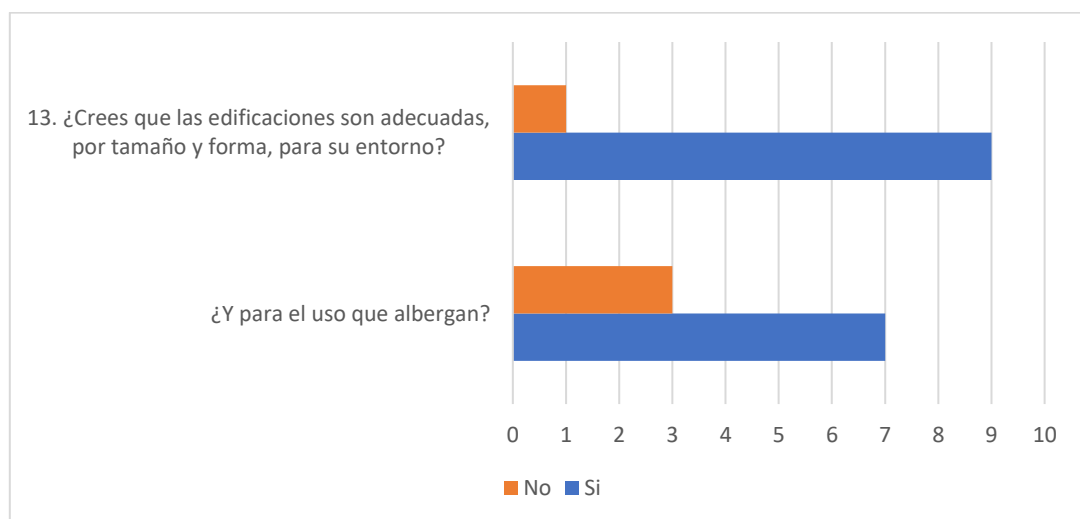
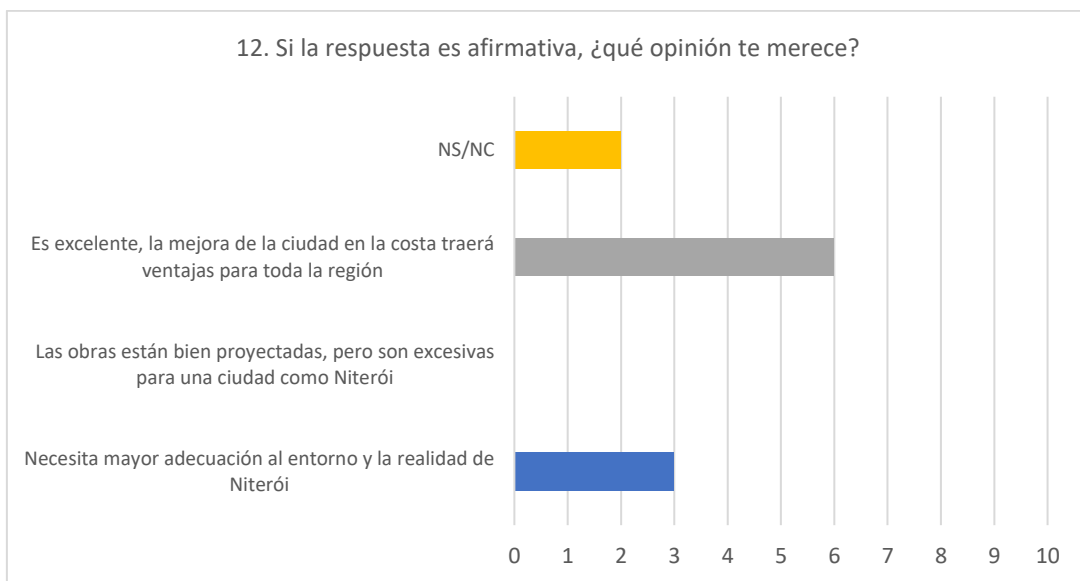
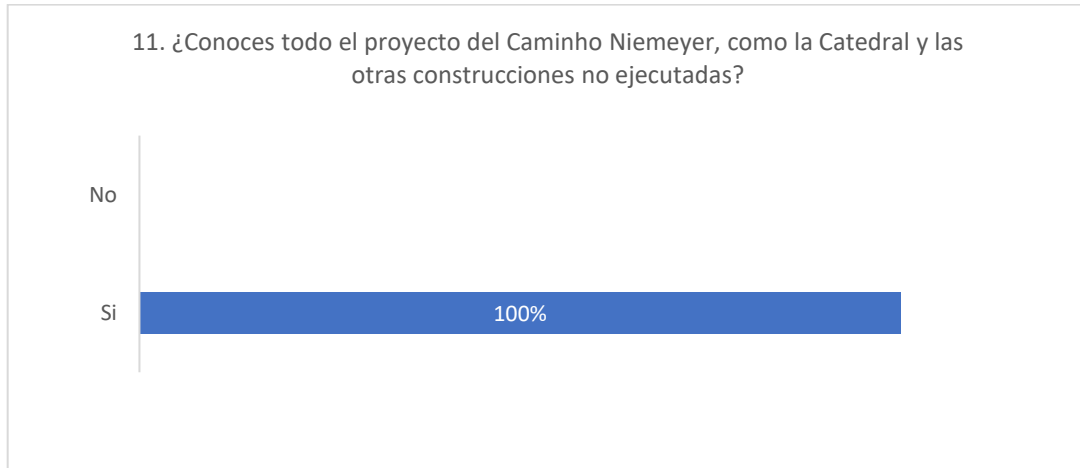
DESARROLLO DE LA CIUDAD Y AFECTACIÓN



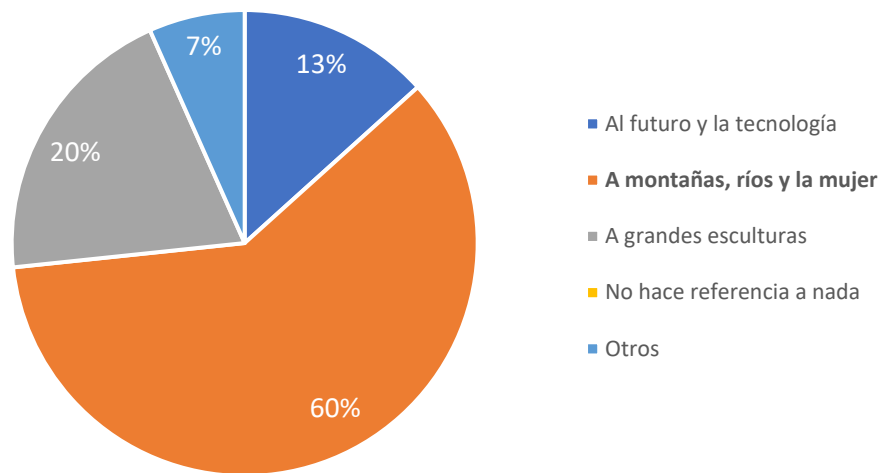


OPINIÓN DE LA ARQUITECTURA

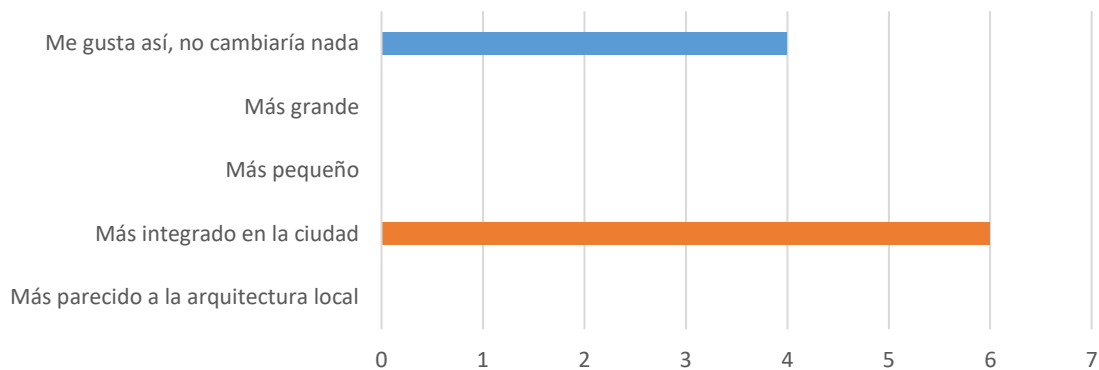




14. ¿A qué crees que hacen referencia las formas, ondulaciones y curvas de las edificaciones del complejo?

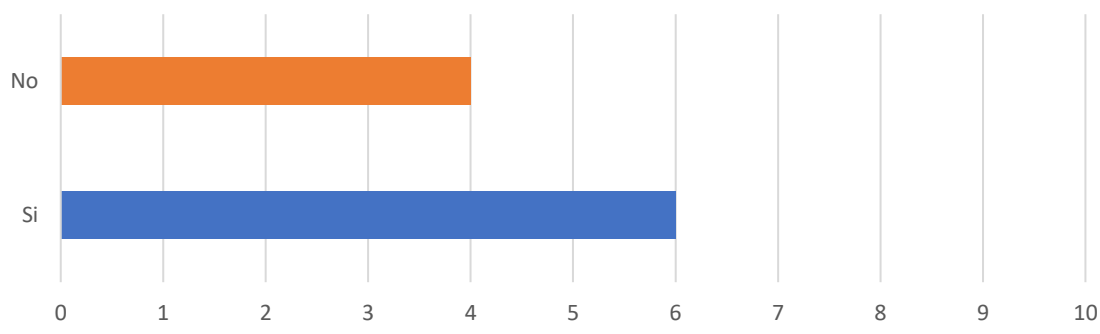


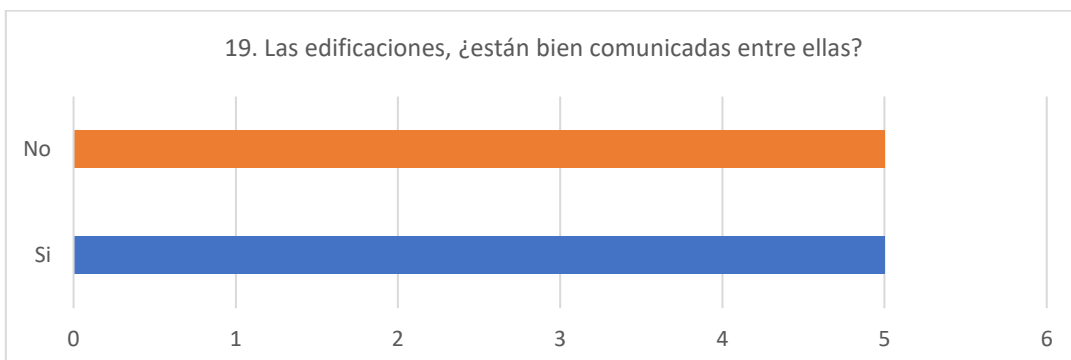
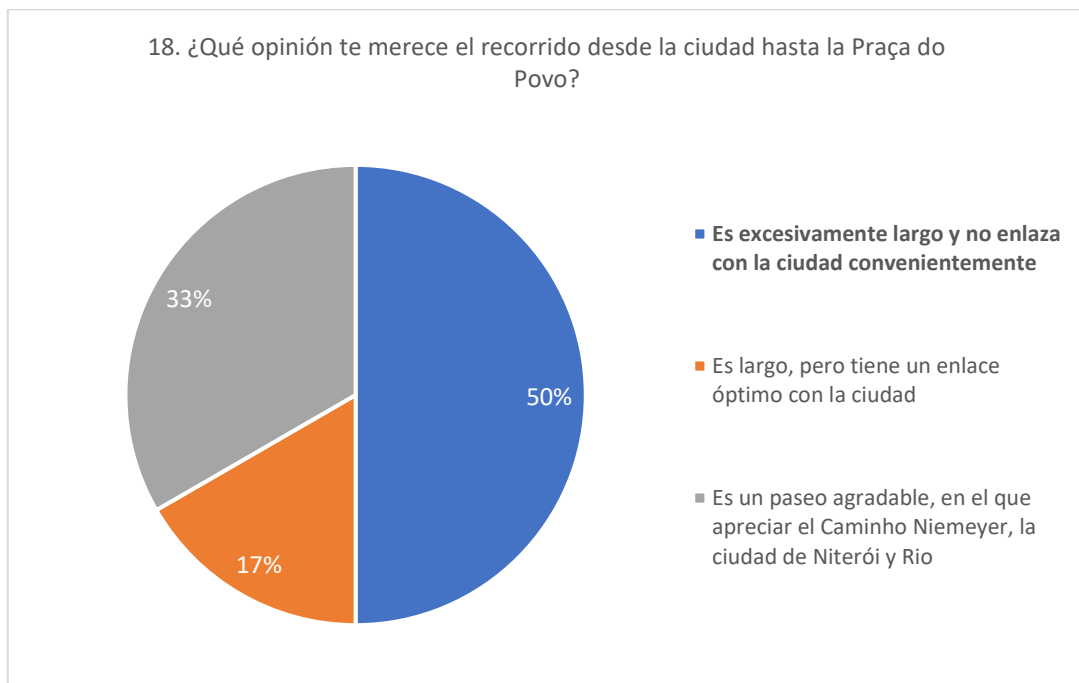
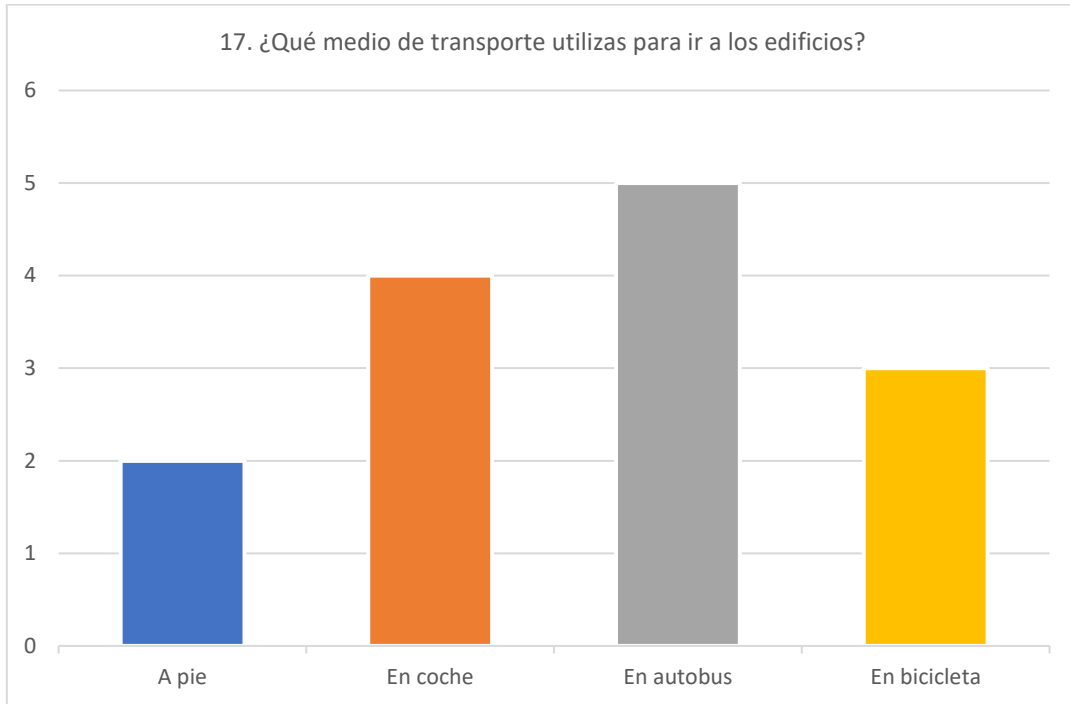
15. ¿Cómo crees que debería ser un centro cultural con este uso?

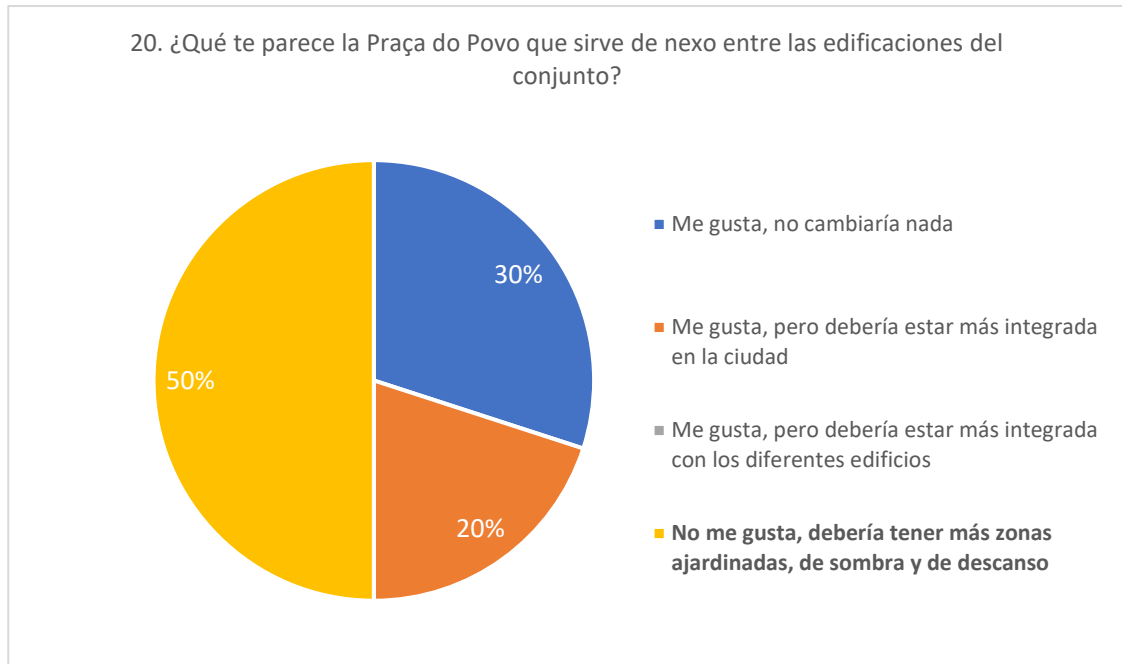


LAS COMUNICACIONES Y EL ESPACIO DE UNIÓN

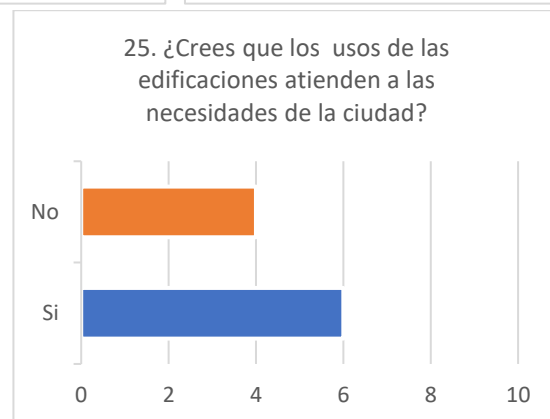
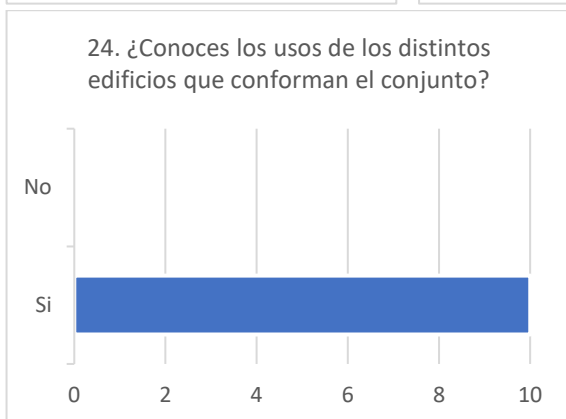
16. Las edificaciones, ¿están bien comunicadas con la ciudad?

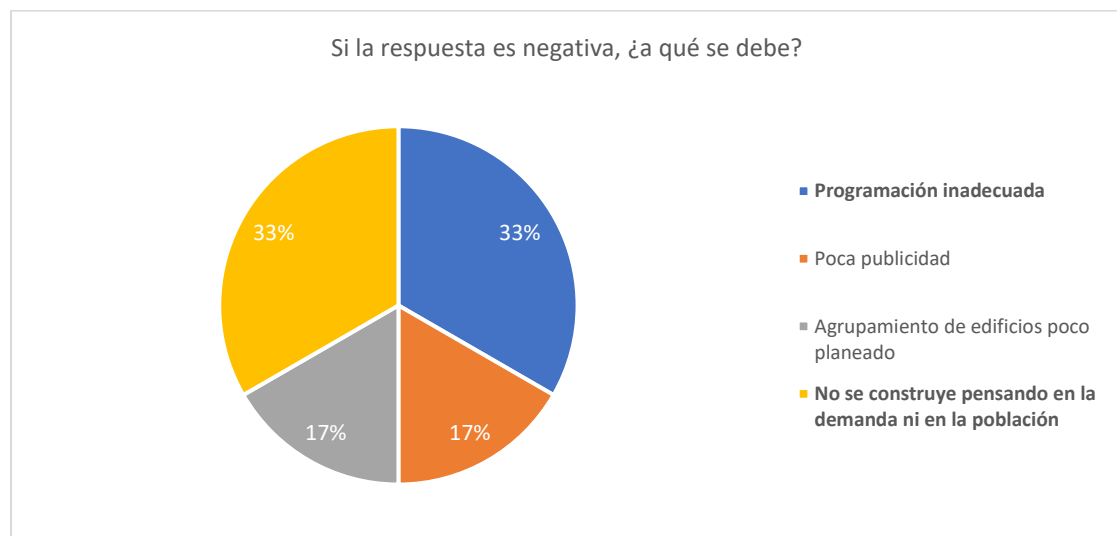
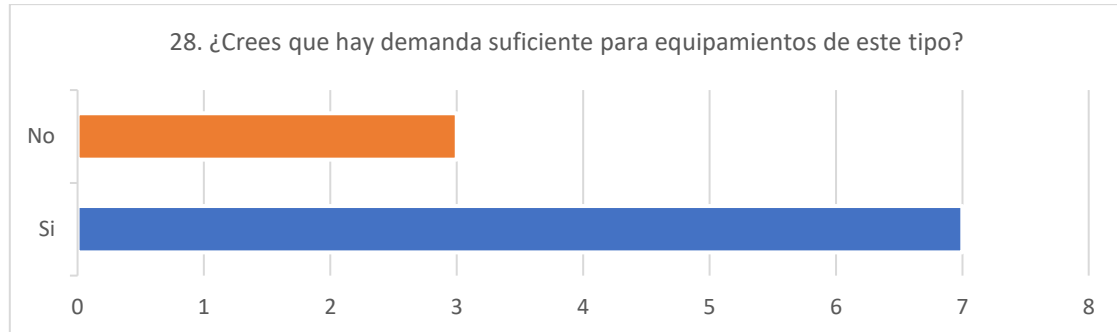
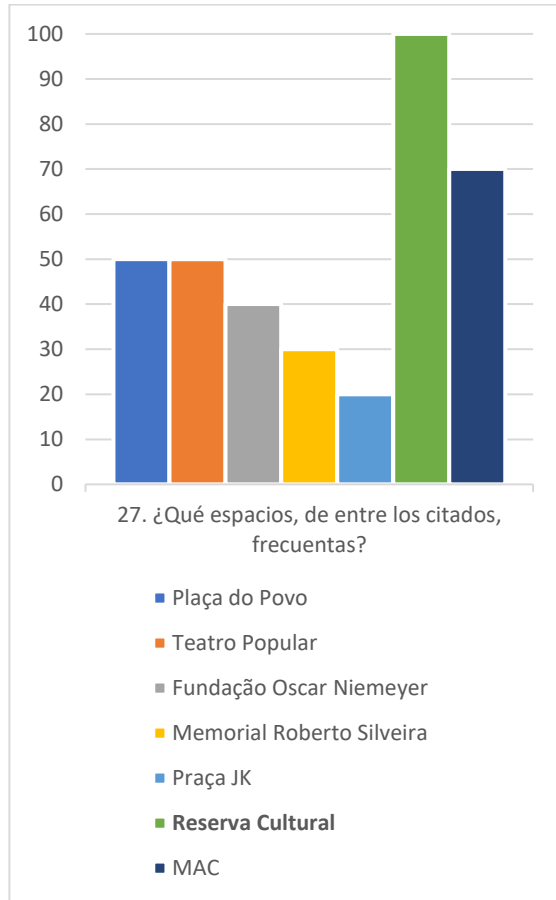
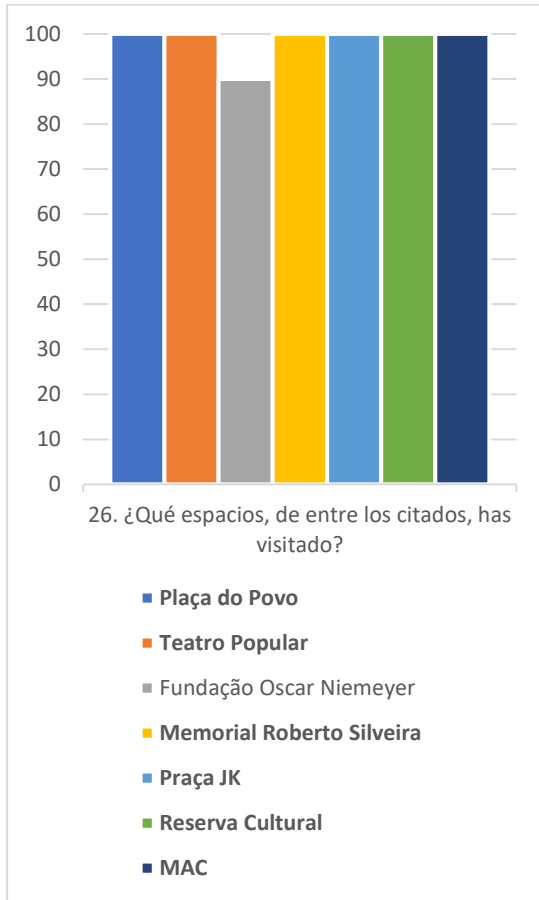






NECESIDADES, VISITAS Y PROGRAMACIÓN

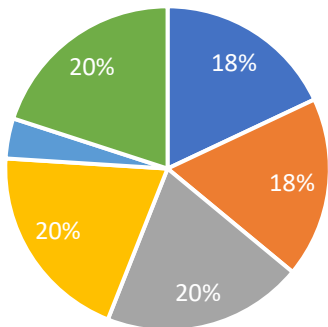




OTROS EQUIPAMIENTOS CULTURALES

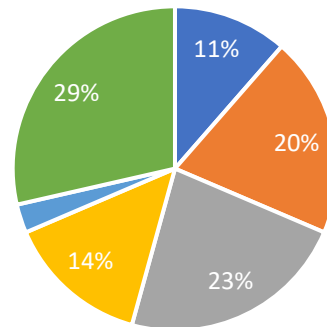
29. ¿De qué equipamientos, de entre los de esta lista, has oído hablar?

- Museu Oscar Niemeyer (Curitiba)
- Museu da Arte e Igreja da Pampulha (Belo Horizonte)
- Parque Ibirapuera (São Paulo)
- Memorial da América Latina (São Paulo)
- Oscar Niemeyer Cultural Center (Goiânia)
- Museu do Amanhã (Rio)

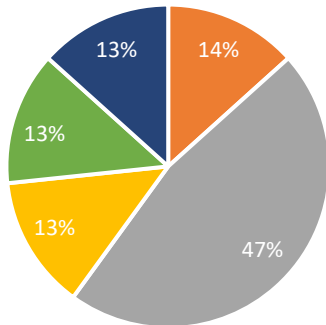


30. ¿De qué equipamientos, de entre los de esta lista, has visitado?

- Museu Oscar Niemeyer (Curitiba)
- Museu da Arte e Igreja da Pampulha (Belo Horizonte)
- Parque Ibirapuera (São Paulo)
- Memorial da América Latina (São Paulo)
- Oscar Niemeyer Cultural Center (Goiânia)
- Museu do Amanhã (Rio)

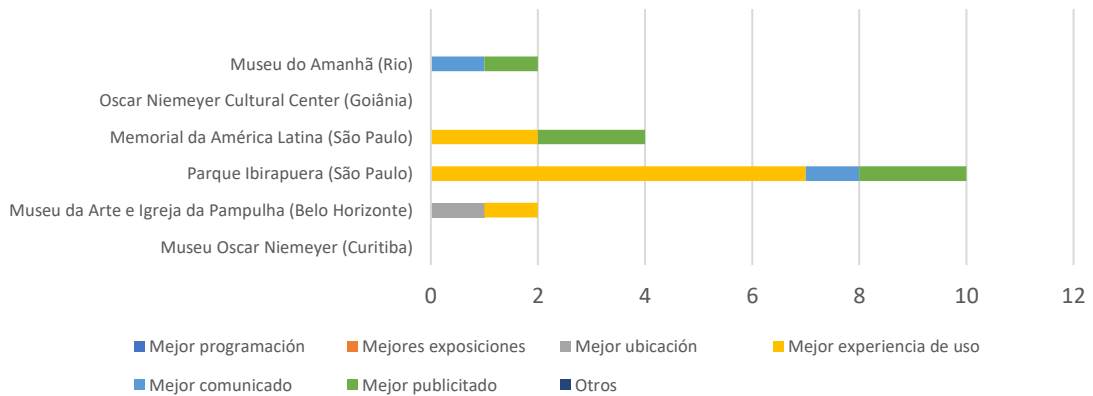


31. ¿Cuáles consideras, en terminos generales, mejores que el Caminho Niemeyer?

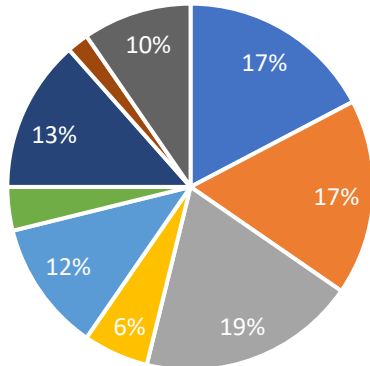


- Museu Oscar Niemeyer (Curitiba)
- Pampulha (Belo Horizonte)
- Parque Ibirapuera (São Paulo)
- Memorial da América Latina (São Paulo)
- Oscar Niemeyer Cultural Center (Goiânia)
- Museu do Amanhã (Rio)
- No son comparables

32. De cada uno de los elegidos como mejores, ¿en qué sentido?

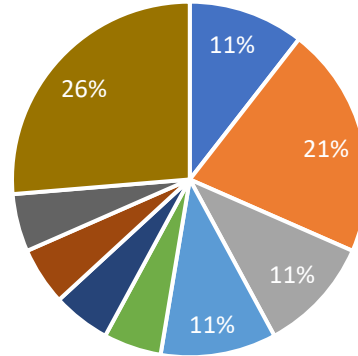


33. Sobre un ámbito internacional, ¿has oído hablar o conoces alguno de los siguientes equipamientos?



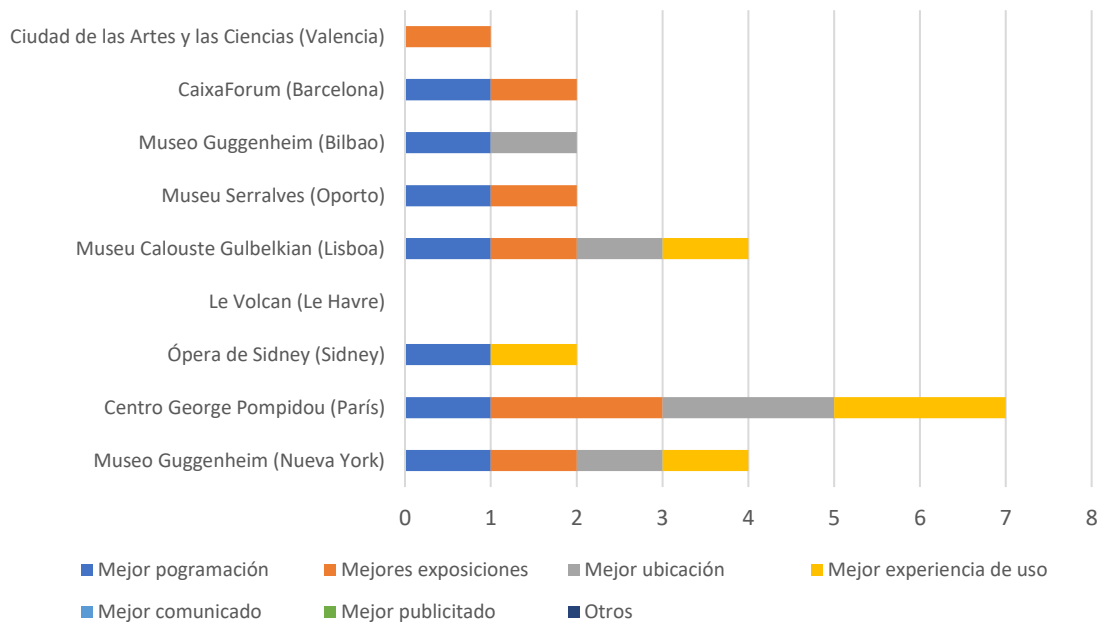
- Museo Guggenheim (Nueva York)
- Centro George Pompidou (París)
- Ópera de Sidney (Sidney)
- Le Volcan (Le Havre)
- Museu Calouste Gulbelkian (Lisboa)
- Museu Serralves (Oporto)
- Museo Guggenheim (Bilbao)
- CaixaForum (Barcelona)
- Ciudad de las Artes y las Ciencias (Valencia)

34. De entre los que has oído hablar o conoces, ¿cuáles consideras mejores?



- Museo Guggenheim (Nueva York)
- Centro George Pompidou (París)
- Ópera de Sidney (Sidney)
- Le Volcan (Le Havre)
- Museu Calouste Gulbelkian (Lisboa)
- Museu Serralves (Oporto)
- Museo Guggenheim (Bilbao)
- CaixaForum (Barcelona)
- Ciudad de las Artes y las Ciencias (Valencia)
- Otros: No se puede evaluar

35. De cada uno de los elegidos como mejores, ¿en qué sentido?

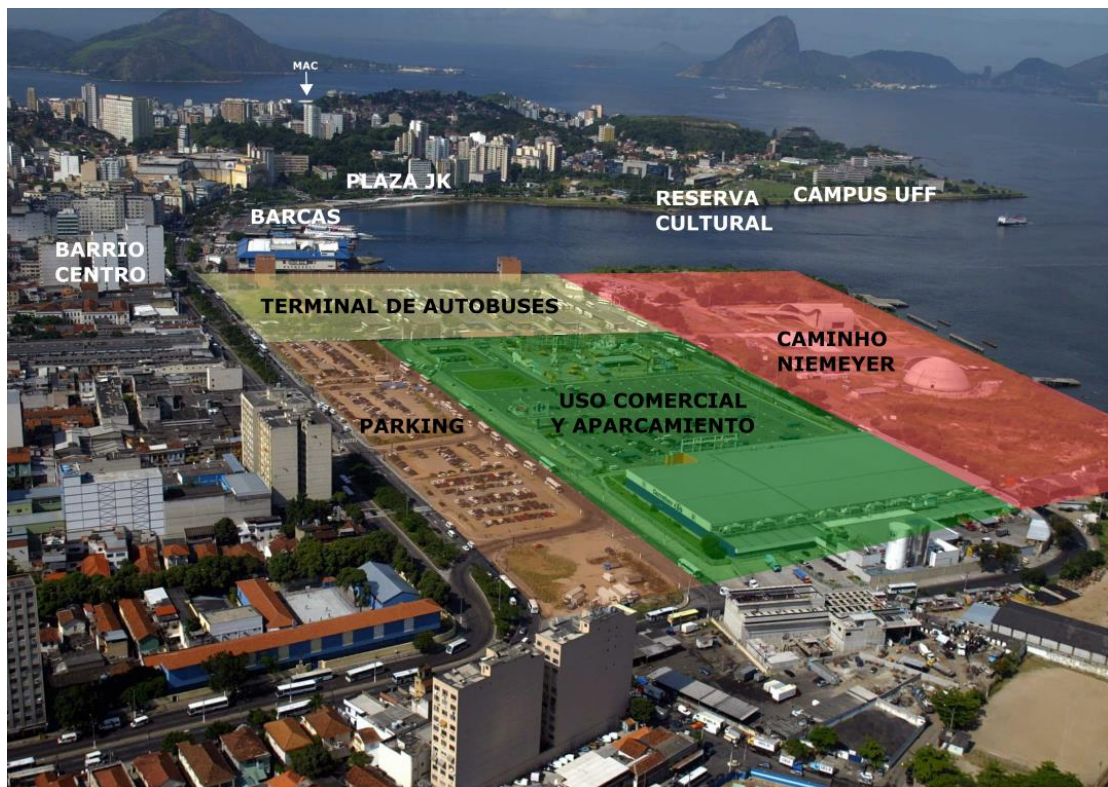


- Mejor programación
- Mejores exposiciones
- Mejor ubicación
- Mejor experiencia de uso
- Mejor comunicado
- Mejor publicitado
- Otros

4.6.3. Observación de campo: integración urbana

La ocupación del territorio marcada por el Caminho Niemeyer desde su ejecución hasta hoy día dista mucho de tener un lenguaje comprensible para la ciudadanía, un hecho que lastra su comunicación a pie por el frente marítimo, así como también su conexión con el centro de la ciudad. Recorrer el Caminho Niemeyer es realizar un viaje por diversas soluciones arquitectónicas planteadas por Oscar Niemeyer, dispersas en un recorrido fragmentado, cuya propuesta urbana no se ha consolidado.

Figura 4.97. Ocupación actual del relleno norte y otras zonas de la bahía

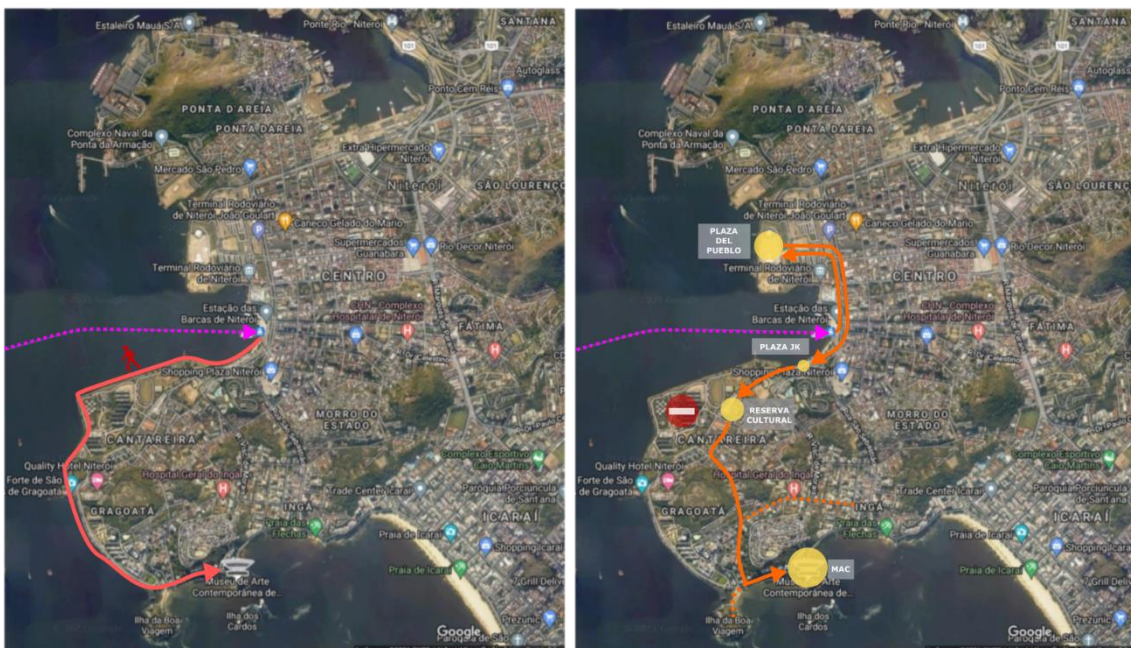


Fuente: Realizado por el autor para la tesis (2020) con base Prefeitura de Niterói (2007)

En el relleno norte, se ubican en la actualidad la Praça do Povo, la estación de autobuses, un establecimiento comercial y un gran vacío urbano, con varios solares residuales que sirven de aparcamiento. En la conexión entre los rellenos se ubica la antigua estación de barcas, así como el contiguo centro comercial *Shopping Bay*. En el relleno sur, se ubica la Plaza JK, la Reserva Cultural y el Campus de la UFF.

La fragmentación de uso en la situación actual del relleno norte es manifiesta: la Praça do Povo del Caminho Niemeyer queda encerrada en el frente costero, detrás de la terminal de autobuses y dos grandes solares contiguos que se utilizan como aparcamiento, deteriorando la imagen del conjunto y lo invisibilizan para las actividades diarias de los habitantes del barrio centro. La zona del Caminho Niemeyer queda alejada del barrio centro, siendo infrutilizada por la degradación del conjunto del relleno.

Figura 4.98. *Idea inicial del Caminho Niemeyer / Realización práctica del recorrido*



Fuente: Realizado por el autor con base Google Maps

La idea del Caminho Niemeyer, como fue inicialmente planteada por Jorge Roberto Silveira y Oscar Niemeyer, era la de un recorrido desde una nueva estación de barcas –en la misma ubicación de la actual– hasta el MAC, salpicando el recorrido de nuevos equipamientos. Este camino era de unos 5 kilómetros a pie; mientras se realizase el recorrido, se apreciarían las obras de Niemeyer, un nuevo paisaje vanguardista diseñado por Niemeyer y, a su vez, el propio paisaje de la bahía, realizando un itinerario cultural que sirviera para fraguar la identidad de la ciudad de Niterói.

La realidad plasmada ha sido distinta de la idea primigenia: Se llega a una estación antigua, que ya fue provisional en su momento debido al incendio que asoló la anterior. Se inicia el recorrido en dirección norte, caminando un kilómetro y medio para alcanzar la primera parada, la Praça do Povo. El camino de ida y vuelta, unos tres kilómetros, deja al visitante otra vez en la terminal de barcas. Continuando en dirección sur, se realiza la segunda parada, la Plaza JK. A partir de ahí, realizaremos un trayecto de algo menos de un kilómetro para llegar a la Reserva Cultural, y desde ese punto, en un recorrido entre el Morro de Gragoatá, el antiguo CIEP de Niemeyer²⁵⁶ y algunas facultades de la UFF, podremos llegar al MAC.

El recorrido no ha transcurrido por la costa desde que pasamos por la Plaza JK, y el recorrido total son 6 kilómetros para poder llegar a todas las obras. Este camino no es fácil de realizar a pie debido a su longitud y a la falta de sensación de seguridad en algunos tramos, con la dificultad añadida de la falta de indicaciones. La ciudad se muestra, a ojos del viandante, fragmentada e inconexa. En el transcurso de nuestro recorrido se aprecian diversos perfiles socioeconómicos que consiguen cohabitar. La llegada al mirador de Boa Viagem, donde se sitúa el MAC, se percibe como la cumbre del conjunto, puesto que las relaciones visuales y el acabado del edificio pueden calificarse de excelentes, teniendo poca relación con las que encontramos en el inicio del recorrido, en la Praça do Povo.

Figura 4.99. Acceso en el año 2011



Fuente: Google Maps (2011)

²⁵⁶ Hoy en día Colegio Universitario Geraldo Reis. Los CIEP (Centros Integrados de Enseñanza Pública) fueron centros de educación ideados por Darcy Ribeiro con el apoyo político del gobernador Lionel Brizola. Niemeyer realizó más de 500 de estos centros prefabricados por todo el país, siendo el más famoso el primero que se finalizó, el CIEP Tancredo Neves de Río de Janeiro (1984).

Figura 4.100. Acceso en el año 2012



Fuente: O Globo. 14 de julio de 2012

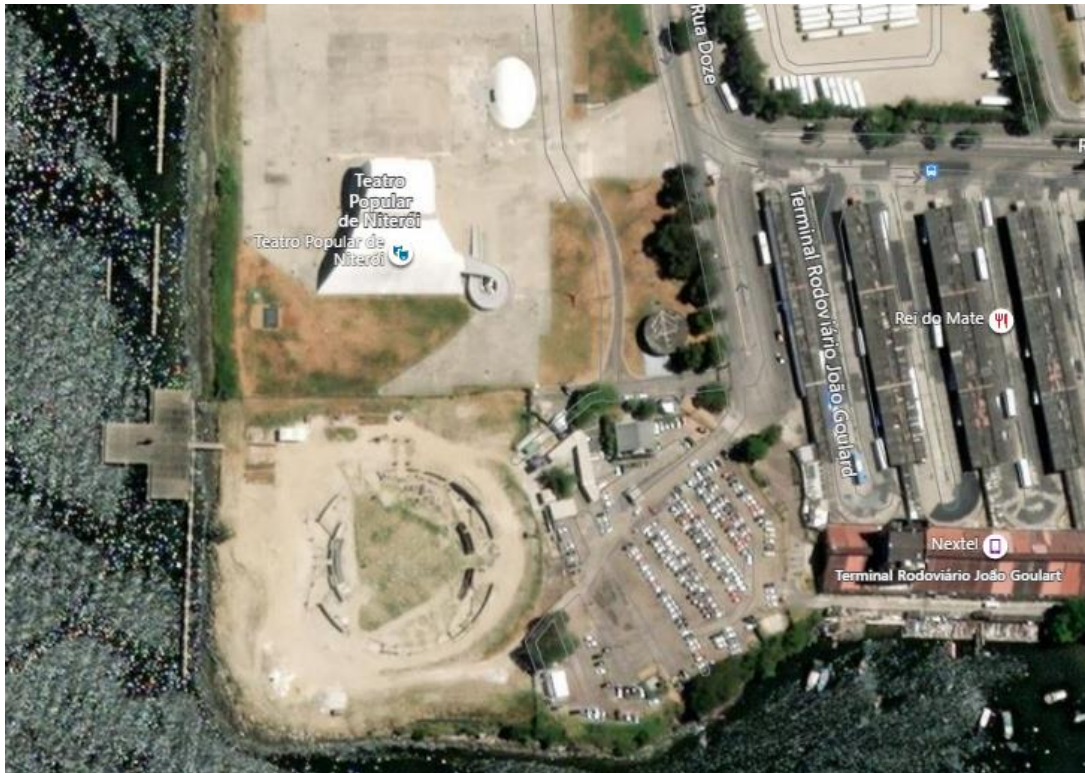
En cuanto a los accesos a la Praça do Povo y la percepción visual de las edificaciones incluidas en la misma, no concuerdan con la grandiosidad de la propuesta, como se puede observar en las imágenes. Tanto en la de 2011 como en la de 2012, se aprecia que la entrada principal a este gran espacio fue durante muchos años una puerta de madera al que precedía un pórtico de hormigón sin cartel anunciador.

Figura 4.101. Exteriores del extremo meridional, donde se ubicará la Catedral



Fuente: Archivo del autor (2020)

Figura 4.102. Fotografía aérea donde se aprecia la cimentación circular de la catedral inacabada, la parte trasera de la terminal de autobuses y un aparcamiento en superficie



Fuente: Bing Maps (2021)

En la visita realizada en 2020, la sensación de propuesta inacabada continúa. El terreno donde se va a ubicar la Catedral de São João Batista permanece en obras, pero además, la sensación es de que no se invierte en mejorar el acceso ni se cuida lo suficiente: calles sucias, excesivo tránsito de autobuses, coches circulando dentro del recinto, y muy poca gente en las proximidades.

Antes de entrar, el aparcamiento de coches y la parte trasera de la estación de autobuses; junto a la entrada, una obra para el culto inaugurada en 2014 –de manera provisional hasta la construcción de la catedral– llamada capilla de São João Paulo II²⁵⁷, además de una edificación pequeña y circular que forma parte de los puntos de información de Neltur y que no fue proyectada por Niemeyer, añadiendo algunos coches en el interior del recinto, hacen que la transición desde la ciudad hacia la Praça do Povo tenga graves problemas de conectividad urbana, poniendo de manifiesto las

²⁵⁷ Callegari, Carolina. 9 de mayo de 2014. Capela São João Paulo II será inaugurada no Recreio. *O Globo*.

carencias en materia de urbanización por falta de inversión que sufre Brasil en sus espacios públicos.

Figura 4.103. *Praça do Povo en domingo*



Fuente: Archivo del autor (2020)

La visita en domingo mejora la percepción del conjunto debido a una utilización por parte del público más intensa: Según los datos contabilizados por el asistente de turismo en Neltur, Renato da Horta²⁵⁸, alrededor de 1.000 personas visitan la plaza en sábados, domingos y festivos, desarrollando actividades de tiempo libre o paseo, debido a su dimensión y el atractivo tanto de las edificaciones como de las vistas de la bahía de Guanabara.

Como conclusión, se trata de un conjunto de equipamientos difíciles de comprender en una sola visita, un recorrido que no se puede sostener como paseo debido a las largas distancias que hay que recorrer, con una cierta falta de concreción de la propuesta urbana y una señalización deficiente. Asimismo, en el plano turístico, adolece de una explicación necesaria para comprender las ubicaciones y configurar una verdadera ruta o camino Niemeyer, que pueda paliar los problemas de fragmentación urbana y anime a una visita más amplia de la ciudad y de los equipamientos.

²⁵⁸ Entrevistado para la tesis en fecha marzo de 2020

4.7. Conclusiones de caso

Niterói, ciudad subordinada dentro del área metropolitana de Río de Janeiro a la otrora capital del país, comenzó con el MAC (1991-1996) a inicios de los años 90 una apuesta por la cultura y la revitalización urbana, que continuó con la adecuación de otros símbolos cercanos, como el Solar do Jambeiro o el Museo Janete Costa, este último fruto de la iniciativa privada.

El éxito de la propuesta inicial de Oscar Niemeyer cambió la percepción de la ciudadanía respecto de la ciudad, propiciando que Jorge Roberto Silveira planteara a Niemeyer pergeñar el Caminho Niemeyer, una seriación de equipamientos culturales a lo largo de la bahía de Guanabara, bajo la condición de que pudiese recorrerse a pie. El arquitecto idealizó una serie de proyectos que nunca llegaron a establecer una propuesta urbana de regeneración, por diversos condicionantes, tanto políticos como de propiedad de la tierra. Los intentos de integración y finalización de la propuesta urbana se plantearon a posteriori, para mejorar la permeabilidad de los equipamientos con la ciudad, pero a día de hoy ninguna de estas propuestas tiene autorizada su realización, lo que permite observar la gran magnitud del problema planteado en el frente de la ciudad.

La viabilidad urbana del Caminho Niemeyer, por tanto, se evalúa con estos condicionantes y respecto del elenco construido en la actualidad. En la observación de campo, se ha analizado la situación de los diferentes equipamientos que forman parte del conjunto, comenzando por la Praça do Povo, y abarcando el resto de los equipamientos que lo configuran: la Plaza JK, la Reserva Cultural y el MAC.

La Praça do Povo, el emplazamiento que congrega más obras, queda encerrado en un frente urbano que configura una trasera respecto del barrio centro, entre una franja de aparcamiento, el continuo trasiego de los autobuses y la bahía. El recorrido hacia la Plaza JK y la Reserva Cultural ha tenido varios intentos de regeneración y adecuación en diferentes mandatos políticos, sin contar con las propuestas planteadas

por el propio Niemeyer, cuya ordenación más completa data de 2012. La última versión incluye nuevas estaciones de barcas y autobuses, a las que se suma la línea de metro, así como una organización mejor de los equipamientos añadiendo nuevos elementos, y cierta posición densificadora, con el Complejo Oscar Niemeyer Monumental formado por dos torres, actuando como reclamo.

Respecto de las propuestas del Ayuntamiento, sin contar con el *Master Plan Viva Centro* (2006) que no aportaba excesivas mejoras en el conjunto del relleno, en primer lugar, se realizó el Estudio de soluciones de tráfico y sistema viario de Jaime Lerner (2009), que mejoraba algunas secciones de calle con la implantación de un transporte urbano más sostenible que mejoraba la comunicación entre barrios de Niterói. En la década posterior se intentaron relanzar ideas de efectiva integración urbana para el Caminho Niemeyer, en gran medida densificando el conjunto de solares vacíos existentes entre la Praça do Povo y el barrio centro. En 2011, se propuso el OUC del Nuevo Centro Expandido, que tuvo un escaso recorrido. En 2013 se inició el proyecto participativo NQQ (Niterói Que Queremos) y la OUC Área Central en 2014. Los proyectos que parecían valorar el conjunto y que no incluían la propuesta residencial son Niterói Waterfront (2013) de OAB, comandado por el arquitecto Carlos Ferrater, y el Proyecto Nueva Plaza Araribóia, que fue lanzado en 2019 y todavía está pendiente de ejecución.

En este complejo panorama de propuestas a lo largo de los últimos veinte años, la Praça do Povo se ha configurado de manera autónoma y aislada, inconclusa tanto en sí misma –falta por terminar la Catedral Metropolitana–, como en las conexiones con la ciudad y el resto de la propuesta ya ejecutada de Niemeyer.

El aspecto de provisionalidad urbana que se manifiesta en los alrededores del equipamiento no deja lugar a dudas, siendo uno de los grandes problemas a los que se enfrenta el equipamiento. Sin dudar de la intención arquitectónica del maestro brasileño, el conjunto aparece proyectado *in media res* en lo que respecta a regeneración, sin establecer las fases iniciales de escala urbana de manera adecuada.

Los elementos más destacados, son el MAC –tanto continente como contenido–, y el Teatro Popular, como se ha reiterado en el análisis. La construcción por fases y la falta de una articulación urbana satisfactoria, a la vista del estudio histórico –en la prefiguración–, estas carencias son difícilmente asumibles sin una apuesta decidida y la inversión adecuada. Los proyectos corales de Niemeyer en sus inicios –como Ibirapuera o Pampulha– se muestran mucho más satisfactorios en estos aspectos, integrando varios puntos de vista y realizando propuestas más armónicas en sus distintas ubicaciones.

En cuanto a la investigación cuantitativa, que servirá de apoyo a las conclusiones generales, los datos de visitantes del MAC, como se ha referido en el capítulo correspondiente, se mantienen en niveles por encima de cien mil visitantes en toda la serie, siendo las visitas al patio contabilizadas únicamente desde 2016. Por cada 3 visitantes del patio, uno entra al museo, realizándose en 2019, casi mil visitas al día al objeto arquitectónico –339.424 personas al año–, una cifra considerable para un equipamiento cultural de este tipo, y que va en aumento año tras año. Estos datos son similares a los visitantes que recibe el MON de Curitiba, por poner un ejemplo dentro del mismo país, aunque en este caso, con entrada al museo incluida. La Praça do Povo consigue una afluencia de público menor, y se contabiliza en gran medida en eventos multitudinarios, a razón de 125.000 personas al año.

Respecto de las cifras de favelización, el mayor problema urbanístico y social de Brasil, en Niterói se contabilizan 77 ocupaciones de este tipo, con una relación de domicilios respecto de favelas del 14,3%. En el emplazamiento que nos ocupa, se realizó un esquema de las favelas más cercanas, siendo *Morro do Palácio* la que más afecta a la zona de actuación. En esta favela, el fenómeno más preocupante es el de la verticalización, generando alturas a medida que el espacio de construcción se reduce y la demanda queda insatisfecha. La zona objeto de estudio está en el relleno de Praia Grande, pero también incluye las zonas de São Domingos –ubicación de la Reserva Cultural y la UFF–, Morro de Gragoatá –apenas construido por la dificultad orográfica–, el barrio de Boa Viagem –residencial, con el MAC como emblema– y el barrio de Ingá, donde históricamente se alojaba la corte real en sus visitas a Río de Janeiro. Coexisten

en la zona, por tanto, vecindarios de lujo, favelas, conjuntos históricos, la universidad y parte del Caminho Niemeyer, en una amalgama que resulta difícil de organizar por los tráficos y vecindarios dispares, alojados en un mismo lugar, de diámetro de circunferencia menor a 1,5 km. Si la propuesta urbanística para el frente de costa es compleja, la ordenación global de la zona del *aterro* y el vecindario del MAC aún resultaría más complicada; quizás por ello en la ciudad de Niterói se opta por mejorar el tejido urbano a escala global (planes directores) o escala cercana (desarrollos urbanísticos puntuales), nunca respondiendo a planes de ordenación pormenorizada, donde a los problemas de propiedad se uniría solventar otros problemas como las ocupaciones irregulares o favelas. Esto configura un conjunto difícilmente abarcable mediante propuestas de integración urbana.

En cuanto a la investigación cualitativa, en el elenco brasileño de entrevistados es poco conocida la obra exterior de Niemeyer, siendo sus proyectos en Argelia los más nombrados, y en menor medida sus propuestas europeas. En cuanto al desarrollo de la ciudad, un 27% aprecian que la ciudad ha mejorado en cuanto al acceso a la cultura y la puesta en valor del patrimonio, a raíz de la construcción del Caminho Niemeyer. También coinciden, en un 38%, que la ciudad recibe más turismo, y a su vez, es más conocida. Un 70% de los entrevistados creen que las actividades culturales que se realizan desde la construcción del Caminho Niemeyer son mejores, estando justificada la inversión.

En cambio, existen datos fehacientes de una aceptación menor de la propuesta urbana. Un 30% de los entrevistados comentan que el proyecto necesita mejor adecuación al entorno y la realidad de Niterói. Un 20% también cree que las edificaciones no son adecuadas para el uso que albergan. Asimismo, un 60% cree que un conjunto de equipamientos de este tipo debería estar más integrado con la ciudad, siendo un 50% los que creen, además, que las edificaciones no están bien comunicadas con la ciudad. La mayoría utiliza el autobús para visitar el Caminho Niemeyer, y un 50% creen que el recorrido desde el barrio centro hasta la Praça do Povo es excesivamente largo y no enlaza con la ciudad convenientemente. La mitad de los entrevistados cree que las edificaciones no están bien comunicadas entre ellas, y a un 55% no les gusta la

Praça do Povo, prefiriendo tener más zonas ajardinadas, de sombra y de descanso. Además, un 40% no creen que los usos de las edificaciones atiendan a las necesidades de la ciudad. De hecho, un 30% cree que no hay demanda suficiente en Niterói para un equipamiento de este tipo, por dos motivos principales, porque no se construye pensando en dicha demanda ni en la población, y porque hay una programación inadecuada, que no incita dicha demanda.

Es destacable el hecho de que el espacio más utilizado sea la Reserva Cultural, puesto que es el de inauguración más próxima, y en el transcurso de esta tesis ha sido el equipamiento –junto con la Plaza JK– que ha sido más difícil encontrar datos. El menos utilizado es el Memorial Roberto Silveira, como no puede ser de otra forma, puesto que ha estado abierto escaso tiempo y no presenta una programación clara.

Un 47% de los entrevistados creen que el mejor equipamiento de manera global, entre un elenco de obras del arquitecto y el Museu do Amanhã²⁵⁹, es el parque de Ibirapuera en São Paulo. En un ámbito internacional, un 19% de los entrevistados elige la Ópera de Sídney como el equipamiento más conocido, y aunque una mayoría es de la opinión que no se puede evaluar la calidad de los equipamientos si no se visitan, de entre los que sí lo hacen, creen que el más valorado de la serie es el Centro Georges Pompidou de París.

La validación de hipótesis parcial, arroja como principal resultado de la investigación, el establecimiento de un punto de inflexión en la dinamización cultural y la mejora de la ciudad de Niterói como referente en la bahía de Guanabara, aunque refutando las hipótesis relativas al impacto y consecuencias de los procesos de regeneración urbana. Estos procesos, debido a la falta de inversión y las diatribas políticas, no se han llevado a cabo. Lo que existe, en contrapartida, son estudios de soluciones someros y/o con poca adecuación al entorno, según el caso. Como edificaciones puntuales, tanto la Reserva Cultural –que se construye en la parte más degradada del Barrio de São Domingos, contiguo a la UFF, y por tanto, realiza un proceso de regeneración menor, al consolidar la unión del equipamiento y la

²⁵⁹ El Museu do Amanhã de Río de Janeiro, obra de Santiago Calatrava finalizada en 2015, fue establecido en el cuestionario por su novedad, en contraposición a los construidos por Oscar Niemeyer

universidad por cercanía–, como el MAC –construido sobre un saliente de costa– sostienen la propuesta urbana aislada, quedando un margen de mejora inmenso para la actuación en aspectos como el reconocimiento de los hitos realizados por Niemeyer, la adecuación de los usos –sobre todo en la Praça do Povo– y unas adecuadas conexiones con la ciudad.



Exterior del Teatro Popular en la Praça do Povo del Caminho Niemeyer

Fuente: Archivo del autor (2020)

[C A P Í T U L O 5]

ANÁLISIS DE RESULTADOS

5.1. Características de los modelos objeto de estudio

El objeto de estudio ha quedado plasmado en el análisis de dos modelos de conjuntos de equipamientos culturales. Estas composiciones arquitectónicas de más de dos elementos mantienen características singulares que pueden someterse a una teoría específica dentro de los trabajos de Niemeyer. Establecemos en la presente tesis la nomenclatura de modelo Acrópolis, puesto que, aunque funciona con la ayuda de un entramado urbano preexistente, la obra del arquitecto aparece como una sucesión de templos culturales mediante una composición que se abstrae de su entorno circundante.

Oscar Niemeyer actualiza su forma de componer y organiza espacialmente una arquitectura autónoma, que contiene ciertas reglas internas fruto de sus abstracciones de pensamiento y creativas. La arquitectura de Niemeyer asienta con su propio

lenguaje por contraste con las edificaciones colindantes, heredando este defecto del movimiento moderno.

la metáfora del barco, presente en buena parte de la obra de Le Corbusier, va estrechamente relacionada con la idea de una arquitectura autónoma, que puede anclarse sin ninguna relación con el entorno. (Montaner 2011, 33)

Este aspecto también había sido tratado en el clásico *Vers une architecture* (1924), una oda a la ingeniería y a la forma de habitar en los barcos:

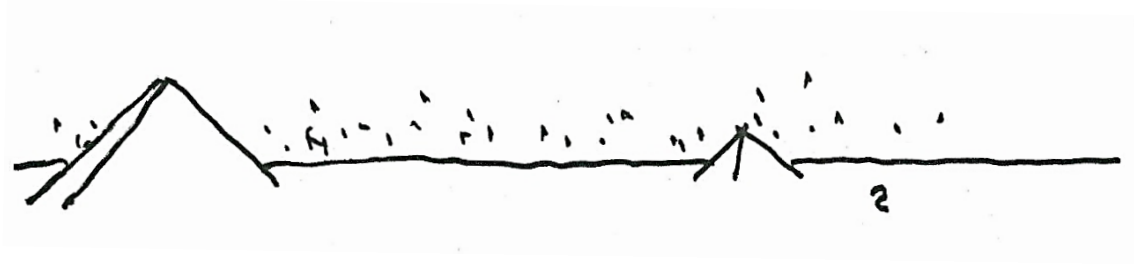
[...] ingenieros anónimos, mecánicos metidos entre la grasa y el hierro de la fragua, han construido esas casas formidables que son los paquebotes. Nosotros, habitantes de tierra firme, carecemos de los medios de valoración y sería una suerte que para que aprendiéramos a descubrirnos ante las obras de la regeneración, se nos brindase la oportunidad de recorrer los kilómetros que representa la visita a un paquebote (Le Corbusier 1977, 70-71).

En las creaciones de centros culturales de Niemeyer –su discípulo más creativo, autónomo y aventajado– la arquitectura toma su lugar preeminente, relegando su entorno urbano a un escenario secundario, convirtiendo el plano de suelo en un símbolo de libertad compositiva, el lienzo sobre el que se enmarcan sus obras, donde cada edificación se yergue como un barco que busca su flotabilidad. En esta arquitectura autónoma, los procesos internos para su confirmación y su propia presencia per se, crean una sensación de modernidad y novedad que ahonda en el sentimiento de sorpresa del usuario, convertido en espectador de la obra que se representa ante sus ojos, convertida en una escenografía a gran escala. En palabras de Petrina et al. «todo habitante de la tierra no solo admira su obra, sino que se conmueve» (2009, 10).

En cuanto a la simplicidad de algunas de sus soluciones y la reiteración de sus formas, el arquitecto, conocedor de que en su última época estaba reduciendo su propio imaginario arquitectónico, lanzó una especie de propuesta compositiva universal, que fue utilizada para acallar a sus críticos:

Las pirámides de Egipto no serían tan bellas y monumentales sin los espacios horizontales sin fin que las realzan y hasta las modifican, según la luz de cada día. (Niemeyer 1997a, 20)

Figura 5.1. *Croquis de las pirámides*



Fuente: Niemeyer (1997a, 20)

Respecto de este áspero plano de suelo en la fase final de su arquitectura y la teatralidad de su obra:

Algunos ven en la arquitectura de este período menos optimismo y más austeridad. Significativa es la aridez de sus espacios públicos: el Espacio Oscar Niemeyer, proyectado en 1972, en Havre, Francia, llama la atención por la falta de paisajismo o de cualquier vegetación (lo que se repetiría en el Memorial de América Latina, en São Paulo, proyectado en 1987, después de la dictadura). (Corrêa do Lago 2007, 11)

[...] profundizó la reciprocidad entre sus edificios y el terreno, para forjar nuevos modos de habitar el espacio público. La apropiación espontánea de esos espacios plantea una reformulación en la relación de edificio con la ciudad y establece una práctica abierta de la arquitectura, donde los edificios forman la escenografía de un espacio comunitario. Niemeyer abolió cualquier modo de exclusión del espacio público, mediando estrategias que promueven nuevas relaciones entre los edificios y los habitantes. Lo que persiguió Niemeyer es una democratización de la arquitectura patrocinada por una élite adinerada y políticamente poderosa. (Philippou 2013, 25)

Sus modelos finales realzarán la contraposición, mediante dos polos opuestos: Por una parte, existe la ciudad, y por otra, un centro procesional que actúa de aglutinador de las experiencias culturales de la misma. Como la formación y

características del lugar son distintas según sea la ciudad donde se inserten, también son distintos los resultados obtenidos de la investigación, aunque el arquitecto incida en la utilización de reglas que parecen invariables para los dos lugares. La manera de componer de Niemeyer, bajo ideales propios, en los emplazamientos escogidos, no se sustentan en un modelo de regeneración urbana asociado, sino que presenta desarrollos urbanos imperfectamente insertados en la trama preexistente, sin margen para solucionar problemas de conexión urbana ni de regeneración del entorno, tareas que no son tratadas con detalle en su arquitectura. Tanto la Praça do Povo de Niterói como el centro cultural de Avilés son participantes de este modelo, que denominaremos Acrópolis²⁶⁰. Otros emplazamientos escogidos en Niterói –lugares como el Museo Petrobras de Cine, la Plaza JK o el MAC– actuarán como modelos autónomos dentro del Caminho Niemeyer, no estando, por tanto, sujetos a los mismos preceptos y limitaciones, siendo tratados de manera separada.

Las estrategias básicas de estos dos emplazamientos principales tanto en Brasil como en España, coinciden en agrupar los edificios singulares sobre una inmensa plataforma de hormigón, que en la teoría arquitectónica del propio autor actuarían en consonancia con las grandes planicies desérticas adyacentes a las pirámides de Egipto. Los edificios que sobre este tapiz se componen no configuran el espacio abierto, siendo este siempre residual respecto de la composición arquitectónica, lo que plantea algunos interrogantes acerca de este lugar continuo sobre el que se ordenan elementos singulares, pero que adolece de tratamiento urbano. Oscar Niemeyer muestra sus propias reservas –que bien pudieran ser consideradas limitaciones– en la realización de estos espacios. Se podría argumentar que Niemeyer se considera arquitecto y no urbanista, como sí lo era Lúcio Costa, y tampoco es paisajista, como era Burle Marx, ambos colaboradores suyos en fragmentos definitorios de su carrera. La propuesta plana y rectilínea que sirve para el ensalzamiento de su arquitectura permite la contemplación de edificios escultóricos, expresivos y bien resueltos, más aún si cabe con las formas autoimpuestas que son predominantes en esta última fase.

²⁶⁰ Nomenclatura utilizada por Mahfuz (2010), que servirá para desarrollar y caracterizar una parte de los modelos.

Respecto de la forma y definición de las edificaciones, se trata de una arquitectura distinta –aunque en ciertos aspectos equivalente– a la que se ha realizado en otras propuestas aquí estudiadas, como Goiânia: Es distinta porque parte de un programa de necesidades del cliente dispar, acaso perturbado por las ideas del arquitecto, cuya concreción no repite soluciones exactas, ni en tamaño, ni en programa, ni en escala. Pero a la vez, es semejante a éstas, porque en todos sus equipamientos el arquitecto perpetúa la existencia de formas sólidas sobre una plataforma, evocando, de manera simplificada, el tipo de intervención puesta en práctica por primera vez en el extenso catálogo edificatorio del Memorial de América Latina, después del ensayo que en este sentido había supuesto la tabula rasa a la que se enfrentó en Brasilia.

Esta manera de componer el espacio de base adolece, como ya podemos concretar, de varios problemas: el tratamiento o configuración de la puerta –la frontera donde algo comienza a ser lo que es–, la indeterminación del límite o frontera, y el tratamiento del propio plano de suelo en la propuesta, y sobre éstos hemos incidido en las preguntas de nuestro cuestionario.

Respecto de la entrada y los límites urbanos, la primera cuestión es un tema recurrente en la arquitectura desde la puerta de los leones micénica o los propileos en la antigua Acrópolis. En el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer de Avilés se hace patente que el tratamiento de la conexión urbana y el acceso se pignora a la ciudad, encargada –parece ser– de la creación de una escala definitoria mayor que abarcaría la definición de borde y la propuesta urbana. No parece la solución adecuada delegar tales funciones después de realizar un conjunto de este tipo –habida cuenta del coste y las necesidades que la propia ciudad debe cubrir–, aunque aquí entran en juego –en el caso de Niterói– los recortes presupuestarios sobrevenidos y la vía de entrada al puerto que interrumpe el continuo espacial de la planicie de Praia Grande, y –en el caso de Avilés– la hipoteca que resulta de la industria, con una herencia de vías de circulación y entorno por ordenar.

De todas formas, de estas conexiones con la ciudad depende el óptimo funcionamiento como plaza, como lugar de representación de los anhelos de los

ciudadanos. Si queremos ir más allá, como Acrópolis de estas ciudades secundarias, que anteriormente adolecían de un centro cultural de esta dimensión y porte. Como definieron los entrevistados, algunos de manera literal y otros de forma alegórica, una mejor conexión en la forma –del equipamiento con la ciudad– permitiría una conexión en el fondo, con la propia ciudadanía. Aquí cabría preguntarse, salvando las distancias, si cuando John Urtzon realizó su obra maestra, la Ópera de Sídney, él mismo realizó el plan especial para el diseño del puerto. Siendo la respuesta negativa –puesto que incluso se puso en duda la ubicación elegida, un emplazamiento con muchas limitaciones– esto no resta capacidad comunicativa y simbólica al objeto, que se ha configurado como un icono para el país, reconocido como modelo en la mayor parte del planeta²⁶¹.

En la Praça do Povo de Niterói, la entrada y el límite urbano aún presenta un desarraigo mayor que en la propuesta de Avilés. Las planicies adyacentes están cargadas de usos inconexos realizados durante años de ocupación sin planificación, descontrolados. La puerta no invita al uso, aun añadiendo el pequeño edificio de información de turismo de Neltur. El entorno y la plataforma se muestran descuidados, y de la misma manera ocurre con los usos de los equipamientos, cuyas funciones otorgadas son escasas. Dejando de lado el Teatro Popular –cuya programación es más o menos continuada–, el complejo se utiliza para macroeventos que toman posesión de la plaza con instalaciones móviles que poco tienen que ver con el espacio arquitectónico, que queda como telón de fondo de estas representaciones. En ningún caso –al contrario de lo ocurrido en los primeros eventos realizados en la propuesta de Avilés– se utiliza el escenario reversible del teatro tal y como proyectó el autor.

En cuanto al plano del suelo, su tratamiento indiferenciado tiene resultados desiguales a lo largo de los años, como se ha podido comprobar en sus composiciones,

²⁶¹ Se pueden ver las dificultades de su construcción y los vaivenes presupuestarios en sendos artículos de Félix Candela y Rafael Moneo (por aquel entonces, colaborador de John Urtzon) en números correlativos de la publicación mexicana Revista Arquitectura:

Candela, Félix. 1967. “El Escándalo de La Ópera de Sídney.” Revista Arquitectura 108.

Moneo, Rafael. 1968. “Sobre El Escándalo de Sídney.” Revista Arquitectura 109.

dependiendo en gran medida del lugar donde se ubique, el programa y la aceptación de la obra.

Tomando como punto de partida los emplazamientos en los que predomina el elemento acuático, la arquitectura de Oscar Niemeyer dialoga y comunica mejor, incluso de manera metafórica; en lugares áridos con emplazamientos difíciles, como el Memorial de América Latina, el espectador tiende a centrarse en el volumen construido y pierde toda referencia, mostrando una comunicación áspera para sí y con el espectador, debido a la rudeza del material sólido.

Tanto el caso de Avilés como el de Niterói parten con ventaja, puesto que ambos comparten la característica de que el elemento acuático está presente –de la misma forma que en Le Volcan– otorgando poética y retórica a las formas, que se transmite al espectador con facilidad.

En otras ubicaciones, Oscar Niemeyer intentó paliar esta sorprendente «obligación *acuosa*», insertando de manera artificial el elemento cuando no era posible una comunicación directa con el mar o un río. Así lo contextualiza en sus proyectos en Brasilia, en la Editorial Mondadori en Italia o en Goiânia, por poner ejemplos ya nombrados.

En el Memorial de América Latina de São Paulo –primera obra de este modelo árido– se puede afirmar que las obras arquitectónicas son de gran calidad –incluso más emotivas y expresivas que las aquí analizadas, en parte por la grandilocuencia de la propuesta y su alto presupuesto–, aunque el conjunto padece esta novedosa y difícil configuración urbanística exenta de la cuestión naval. Sin impedir totalmente la capacidad comunicativa que adquiere su arquitectura, se puede afirmar que no transfiere el mismo mensaje.

Ahondando en el proyecto de Avilés, el plano del suelo, como lugar y elemento singular dotado de la experiencia básica que debería contener por definición, destaca por la perfecta construcción del mismo y las visuales hacia la ría, hacia el casco histórico y, por qué no decirlo, hacia las chimeneas de las baterías de coque. La arquitectura propuesta en la ciudad asturiana, en consonancia con los resultados del

análisis, ha sido recibida por la ciudad –debido a la historia de ocupación industrial del suelo que la ha precedido– de manera excepcional, sin grandes críticas hacia los equipamientos o la propia plaza dura. Los diálogos con los entrevistados muestran una apreciación del equipamiento como “económico”, después de que otras megaconstrucciones cercanas, aún presentes en la cornisa cantábrica, como Laboral Ciudad Cultural en Gijón o la aún inacabada Ciudad de la Cultura de Santiago de Peter Einsemann, hayan sido noticia por su desproporcionado coste de construcción y mantenimiento. Se pone en duda en este caso el aislamiento urbano –por los accesos y las deficientes conexiones– y también la programación del equipamiento –que mejora con el tiempo después del decaimiento acaecido por los excesos iniciales, dependiendo actualmente de los presupuestos asignados por el Principado de Asturias–. Aun con todo, se considera una propuesta acertada para la ciudad, tanto en escala como en formas, ayudando a esto la delimitación del objeto que propone la ría como escenario cultural marítimo frente a la industria, aún con los defectos señalados.

En comparación, en la propuesta para la Praça do Povo de Niterói el plano de suelo se muestra desmejorado, parcheado, con algunas zonas verdes que parecen restos de una ordenación inacabada. En el edificio que iba a albergar la Fundación Oscar Niemeyer –hoy sede de la GECN–, la lámina de agua aparece seca, dejando el protagonismo y la vitalidad del conjunto a un único edificio, que sostiene la propuesta en la ubicación, el Teatro Popular. Esta ordenación caótica lo es, en parte, por la indefinición desde el inicio de la propuesta –explicada en el capítulo de Niterói– pero también por la falta de interés en clarificar la misma –una vez construida–, para la comprensión de este proceso y el disfrute del visitante.

Mención aparte merecen el MAC, la Reserva Cultural y la Plaza JK. Comenzando por el primer equipamiento construido, el MAC, este aparece en un lugar acotado, jugando con el elemento acuático y una casuística ambiental que está bajo control, con un único acceso y el barranco delimitando el espacio. Queda, por tanto, el edificio como foco del conjunto, resuelto con una inusual maestría impropia de este momento de su arquitectura: calidad formal, programática y compositiva en un mismo ambiente.

La Plaza JK aparece como la parte superior de un encargo de aparcamiento del que adolecía la zona, un espacio que no enlaza convenientemente con la Praça do Povo –su acompañamiento natural– y que ha sido criticado por su dejadez: la falta de otro programa que no sea el paso de viandantes ha creado un cúmulo de problemas para su conservación, siendo un lugar con una cierta inseguridad, sitiado por personas sin techo y con otros problemas.

El Museo de Cine Petrobras –ahora Reserva Cultural– se ha configurado como un polo cultural por su mezcla de usos y su cercanía al barrio centro, pero para conseguirlo también se ha tenido que demoler una parte del barrio –ocupado irregularmente– que ha favorecido la llegada de otro tipo de personas, tanto desde la Universidad Federal Fluminense como desde Gragoatá, Ingá y Boa Viagem.

El problema de estos tres equipamientos es que no llegan a enlazarse ni crear un itinerario cultural por los condicionantes descritos en el análisis, aunque dos de ellos –MAC y Reserva Cultural– actúan por separado de manera óptima.

En cuanto a los procesos de regeneración iniciados, los equipamientos de Niterói deben, de la misma manera que ocurre en Avilés, ir en conjunción con una propuesta urbana más ambiciosa, que pudiera permitir el enlace de estas edificaciones con la experiencia de convivencia del centro de la ciudad, aprovechando a su vez, el tráfico de la estación de barcas y de autobuses. Esto aumentaría la riqueza de la vida urbana tan necesaria en las urbes de Brasil, que muestra espacios degradados en los intersticios de las actuaciones, debido entre otros factores a la gran extensión de la ocupación de las ciudades. Estas enormes extensiones y la degradación de espacios habitables –también los de ocupación irregular– conminan a los ciudadanos al empleo masivo del automóvil como medio de transporte, como único garante de la comodidad en los desplazamientos.

Volviendo al símil descrito en el inicio, el modelo Acrópolis como lugar inaccesible y sagrado, volcado en las grandes ocasiones, debería reconvertirse en el modelo Ágora, más práctico e informal, donde las vías atraviesan el espacio y es utilizado por todos los habitantes de la *polis*, permitiendo y amplificando la

convivencia ciudadana y las posibilidades espaciales y vivenciales que se esgrimen en el modelo de Niemeyer. Todo ello beneficiaría la experiencia urbana, la vida en comunidad y el progreso cultural.

Aunque sus centros culturales adquieren una cierta imagen de bodegón sobre un lienzo en blanco –con una armonía naíf de sus elementos si tenemos en cuenta los nuevos preceptos de arquitectura en cuanto a sostenibilidad o diálogo con el entorno– no debemos olvidar que la estética de sus equipamientos es ampliamente aceptada por los ciudadanos, conectando sus formas platónicas y curvas con el visitante, que alaba su arquitectura por la espectacularidad del escenario, sin estridencias ni excesos high-tech. Ello es debido a que la forma se establece por encima de la relevancia o audacia estructural, como un final perfecto de esta escenografía.

La evolución de su discurso desde el racionalismo funcionalista hacia el simbolismo, es una de las claves de su expresión arquitectónica, trascendiendo la definición propia del oficio, en un sentimiento de autor donde la intuición adquiere una importancia similar a la que aporta el conocimiento.

Los modelos realizados en su fase final se reafirman como esculturas habitables con funciones determinadas por el arquitecto y una comunicación poética ligada a la utilización del elemento acuoso, como se puso de manifiesto de manera inequívoca en el MAC de Niterói (1996), una de las obras maestras de este período.

5.2. Análisis comparativo

La refiguración o utilización de la arquitectura por los usuarios comprende el impacto del cronotopo establecido en cada una de las ciudades objeto de estudio. Este objeto utilizado puede definir las líneas de actuación futuras y ayudar a comprender determinados procesos de apropiación simbólica y utilización de los espacios. La comparación de resultados establece claves para entender el comportamiento de soluciones similares realizadas por el mismo arquitecto que, sin embargo, se han ejecutado en ubicaciones dispares. La estética autorreferencial ayuda a examinar estas actuaciones como objetos que son parte del cambio de la propia ciudad, pudiendo incidir en la estética y el gusto por estos elementos distintos de la trama preestablecida, en un momento en que los templos ciudadanos son aquellos que tienen función cultural, como antes fueron las iglesias. Analizada la estética de estos equipamientos en sus capítulos correspondientes, en este epígrafe se compara la experiencia estética de los propios ciudadanos, en un momento en que los autores proponen como solución óptima el diálogo con el entorno y las referencias a las propias ciudades donde se insertan estas construcciones, como una manera de realizar arquitectura única, no globalizada, algunas veces menospreciando otro tipo de obras por tener mecanismos compositivos propios –formalistas–, abstrayéndose estos mismos autores de establecer un conocimiento concreto tanto de las ciudades como de sus ciudadanos, para configurar un juicio óptimo; juicio que se ha intentado desarrollar en la presente tesis.

Tanto la apreciación estética, como la localización, el uso o las comunicaciones, pueden ser analizadas a partir de la combinación de los métodos utilizados, comenzando por los condicionantes históricos, que son la clave para entender por qué suceden estos procesos. Las series de preguntas dicotómicas, por una parte, y las entrevistas en profundidad, por otra, nos permitirán extraer tanto porcentajes como ideas principales de conjunto, que utilizaremos combinadas para comprender la utilización del objeto.

Figura 5.2. Entrevistas Avilés (2018). Respuesta múltiple. Resultados relevantes en negrita

¿Cuál es su opinión respecto del diseño del Centro Niemeyer en su conjunto?	Porcentaje
Me gusta mucho	58%
Me gusta	42%
Indiferente	0
No me gusta	0

¿Qué te parece la Plaza que sirve de nexo entre las edificaciones?	Porcentaje
Me gusta, no cambiaría nada	77%
Me gusta, pero debería estar más integrada en la ciudad	7%
Me gusta, pero debería estar más integrada con su entorno	8%
No me gusta, debería tener más zonas ajardinadas, de sombra y de descanso	8%

Fuente: Entrevistas (2018)

Figura 5.3. Entrevistas Avilés (2018). Selección de preguntas test. Respuesta dicotómica

Preguntas	Respuestas		
	Si	No	NS/NC
1 En general, ¿te gusta el centro cultural?	100%	0	0
2 El Centro Niemeyer, ¿afecta positivamente a la ciudad?	100%	0	0
3 ¿Cree que, una vez construido, ha sido el emplazamiento correcto para unas obras de esta magnitud?	83,33%	0	16,66%
4 ¿Conoce el proyecto global que se ha planteado en la ría, que lleva por nombre <i>Avilés, Isla de la Innovación</i> ?	100%	0	0
5 Los edificios, ¿son adecuados por sus dimensiones y formas, para su entorno?	100%	0	0
6 ¿Y para el uso que albergan?	91,66%	8,33%	0
7 Las construcciones, ¿están bien comunicadas con la ciudad?	33,33%	66,66%	0
8 Las distintas edificaciones, ¿están bien comunicadas entre ellas?	91,66%	8,33%	0
9 ¿Ha utilizado el centro cultural?	100%	0	0
10 ¿Visitaría el Centro Niemeyer si estuviese en una ciudad cercana, como Gijón u Oviedo?	100%	0	0
11 ¿Y si estuviese en otra ciudad de España?	66,66%	33,33%	0
12 ¿Conoce los usos de los distintos edificios del conjunto?	100%	0	0
13 ¿Cree que los usos de las edificaciones atienden a las necesidades de una ciudad como Avilés?	83,33%	8,33%	8,33%
14 En su opinión, ¿hay suficiente demanda para un conjunto cultural como este en la ciudad?	66,66%	25%	8,33%

Fuente: Entrevistas (2018)

Figura 5.4. Entrevistas Niterói (2020). Respuesta múltiple. Resultados relevantes en negrita

¿Cuál es su opinión respecto del diseño del Caminho Niemeyer en su conjunto?	Porcentaje
Me gusta mucho	60%
Me gusta	30%
Indiferente	0
No me gusta	10%

¿Qué te parece la Praça do Povo, que sirve de nexo entre las edificaciones?	Porcentaje
Me gusta, no cambiaría nada	30%
Me gusta, pero debería estar más integrada en la ciudad	20%
Me gusta, pero debería estar más integrada con los diferentes edificios	0
No me gusta, debería tener más zonas ajardinadas, de sombra y de descanso	50%

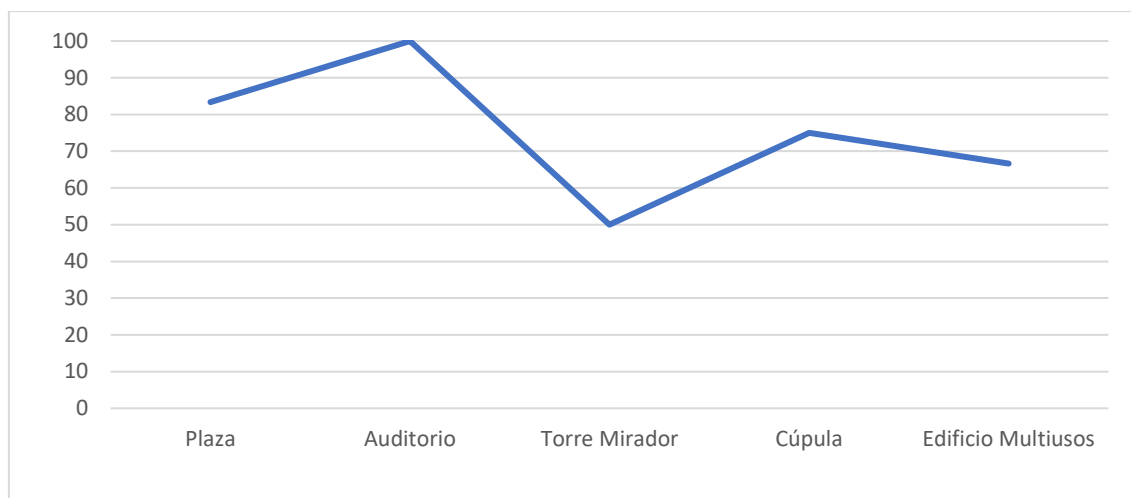
Fuente: Entrevistas (2020)

Figura 5.5. Entrevistas Niterói (2020). Selección de preguntas test. Respuesta dicotómica

Preguntas	Respuestas		
	Si	No	NS/NC
1 En general, ¿te gusta el Caminho Niemeyer?	90%	10%	0
2 El Caminho Niemeyer, ¿afecta positivamente a la ciudad?	100%	0	0
3 ¿Cree que, una vez construido, ha sido el emplazamiento correcto para unas obras de esta magnitud?	90,90%	9,10%	0
4 ¿Conoce todo el proyecto del Caminho Niemeyer, como la Catedral y las otras construcciones no ejecutadas?	100%	0	0
5 Los edificios, ¿son adecuados por sus dimensiones y formas, para su entorno?	90%	10%	0
6 ¿Y para el uso que albergan?	70%	30%	0
7 Las construcciones, ¿están bien comunicadas con la ciudad?	60%	40%	0
8 Las distintas edificaciones, ¿están bien comunicadas entre ellas?	50%	50%	0
9 ¿Ha utilizado el Caminho Niemeyer?	70%	30%	0
10 ¿Visitaría el Caminho Niemeyer si estuviese en una ciudad cercana, como Río de Janeiro?	100%	0	0
11 ¿Y si estuviese en otra ciudad de Brasil?	90%	10%	0
12 ¿Conoce los usos de los distintos edificios del conjunto?	100%	0	0
13 ¿Cree que los usos de las edificaciones atienden a las necesidades de una ciudad como Niterói?	60%	40%	0
14 En su opinión, ¿hay suficiente demanda para un conjunto cultural como este en la ciudad?	70%	30%	0

Fuente: Entrevistas (2020)

Figura 5.6. *Preferencias de utilización Centro Niemeyer, en porcentaje (2018)*



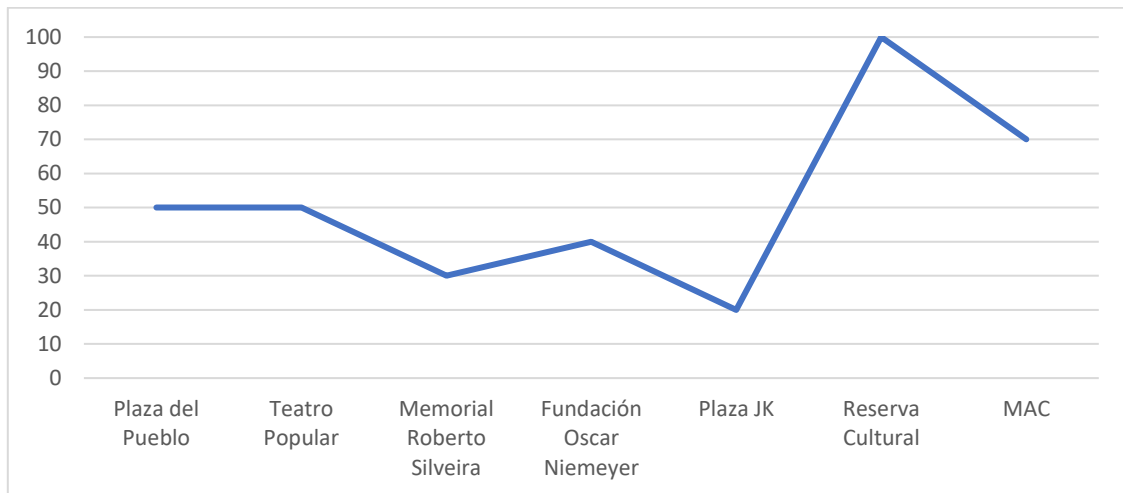
Fuente: Entrevistas (2018)

Figura 5.7. *Significados atribuidos al Centro Niemeyer y palabras clave (2018)*

Positivo (+)	Negativo (-)
Mudanza emocional y física: La ciudad empatiza con la obra de Niemeyer y toma consciencia de su existencia como ciudad	Distribución funcional de la cultura en la región no es fácil de romper. Hay dos grandes periódicos, con dos visiones impuestas: Gijón y Oviedo
Impulso, gran autoestima inicial	En general, los ciudadanos de Avilés tienen una idea de su ciudad como suburbio, imagen oscura y triste que no es fácil de cambiar
Alteración de la centralidad de la ciudad	La barrera ferroviaria impide la conexión en la forma, que podría implicar una conexión en el fondo
La renovación de la imagen de Avilés con el Centro Niemeyer suma al valor patrimonial de la ciudad histórica	No es motor económico para la recuperación de la ciudad, el discurso inicial de "suplir industria con cultura" ha fracasado
Color blanco y ondulaciones sin relación con Avilés, y aún así, complementa la ciudad	Debería tener una programación más singular: es una marca global con una gran difusión, sin embargo, las actividades son menores
El impacto mediático del inicio: fuerte retrato de la creación del centro cultural y del discurso del propio arquitecto	Expectativas de crecimiento inicial no fueron cumplidas: o centro pasa de internacional a regional o local
Apertura al mundo, puerta de la región de Asturias	Desarrollo por partes, solo completado el Centro Niemeyer y el Parque Empresarial contiguo
Establecimiento de nuevas formas de turismo en la región	Ausencia de sector terciario y habitacional en ese mismo lugar

Fuente: Entrevistas (2018)

Figura 5.8. Preferencias de utilización Caminho Niemeyer, en porcentaje (2020)



Fuente: Entrevistas (2020)

Figura 5.9. Significados atribuidos al Caminho Niemeyer y palabras clave (2020)

Positivo (+)	Negativo (-)
Transformación de la autoestima de la población	Idea original del Caminho Niemeyer queda difusa, con edificios desligados de la trama urbana y de la propia idea de camino
MAC como símbolo de la ciudad y museo de referencia (único museo de arte contemporáneo del estado de Río de Janeiro); anteriormente simbología anclada en el pasado con la estatua de Araribóia o la Piedra de Itapuca.	Falta ejecutar un proyecto de conjunto; existen barreras urbanas y terrenos abandonados en áreas cercanas; el Caminho Niemeyer es una trasera de la terminal de autobuses; a pie está escondido
El Caminho Niemeyer rompe con la monotonía, agrega función y valor estético	No hay una ruta de transporte público establecida para ligar los distintos equipamientos
Potencialidad como activo	La obra es más importante que la función o el uso
Ciudad orgullosa de sí misma, asociada ahora a la modernidad	Problemas de gestión derivados de ser tantos edificios, con poca unidad en el tratamiento
Actividades mejoran debido a los contenedores culturales, sobre todo grandes espectáculos, y exposiciones de primer nivel de arte contemporáneo	Los equipamientos tardaron en ser ejecutados, y han cerrado para mantenimiento (Teatro Popular, Plaza JK), cambian su uso primigenio (Memorial Roberto Silveira o Fundación Oscar Niemeyer), o no terminan de concretarse (Iglesia, Centro Petrobras de Cine)
En la Praça do Povo se pasa de un lugar oscuro y degradado a un lugar cultural y cosmopolita, se recalifica la ciudad y gana valor	No hay espacios de sombra ni vegetación
Cadena de impacto muy grande a nivel global, con muchos puestos de trabajo	Poca publicidad, los ciudadanos no perciben el valor histórico que tiene el Caminho Niemeyer
Visibilidad entre las ciudades similares. Ayuda a captar inversión para mejoras en la ciudad y otros equipamientos preexistentes	No existen servicios suficientes alrededor o en los mismos contenedores culturales, excepto en la Reserva Cultural
Configurado como una exposición arquitectónica a cielo abierto. El MAC como contrapunto a la naturaleza que le envuelve, valora el paisaje con su diseño	El turismo se ha incrementado, pero sigue siendo predominante el turismo de negocios derivado de la actividad portuaria y de petróleo

Fuente: Entrevistas (2020)

Como hemos relatado, el lugar no es simplemente un sitio en el que los habitantes se ubican, sino que éstos son afectados por el mismo y de la misma manera ocurre con la propia ciudad, que cambia y se adapta a ese nuevo sedimento, estableciendo un nuevo cronotopo sociofísico. El cronotopo, inicialmente estudiado en la década de 1930 por Mijaíl Bajtín en la literatura (Bajtín 1989), y aplicado en la arquitectura a través de las interpretaciones de Muntañola (2007), es un elemento estructural y de conexión esencial espacio-temporal. Según Muntañola (2000) el análisis de la obra arquitectónica se produce como un diálogo con la historia, estableciendo una interdependencia entre el cronos (historia), topos (geografía) y el uso social de la arquitectura. En cada nueva intervención se produce una nueva actualización del cronotopo, que cambia la realidad del medio donde está inscrito. Este sedimento representa la génesis de la memoria colectiva, la historia de la ciudad y su propia identidad.

En la utilización de este texto –la obra– adaptada a un contexto –la ciudad– se produce la refiguración, el momento en el que la arquitectura se utiliza y se hace partícipe a la ciudadanía de la obra construida.

En los dos ejemplos mostrados, existen coincidencias en el establecimiento general de la propuesta, pero también discrepancias significativas, que se pueden observar en las figuras 5.2 a 5.5. En cuanto a las coincidencias, afirmamos que la arquitectura de estos equipamientos es del gusto estético de los entrevistados, resaltando además que los equipamientos de Niemeyer afectan positivamente a la ciudad en ambos emplazamientos. Tanto el Centro Niemeyer como el Caminho Niemeyer sirven de tractor de movimiento y visitas, pero de manera distinta: a la pregunta de si ambos centros serían visitados si estuviesen en una ciudad cercana, la respuesta ha sido afirmativa en todos los casos, y en la visita de los mismos en otra ciudad del país, aunque fuese distante, la respuesta ha sido afirmativa en Avilés en un 67% y en Brasil en el 90%. Del análisis de estos resultados se extrae que los centros culturales de Niemeyer son establecidos como iconos de sus ciudades y que son visitados y reconocidos por su sola presencia.

En cuanto a las discrepancias, que son muchas, comenzaremos por la opinión del diseño del conjunto de los elementos que conforman los equipamientos. Mientras que en Avilés el centro tiene solo opinión positiva –me gusta mucho o me gusta–, en Niterói un 10% de los entrevistados respondió que no les gustaba el diseño del Caminho Niemeyer. De la misma forma ocurre cuando se pregunta si los edificios son adecuados para su entorno. Aunque no forman parte de la trama urbana en ninguno de los dos casos, en Avilés un 100% de los entrevistados afirma que sí, que son adecuados, mientras en Niterói, esta respuesta la considera solo un 90%. Existe un número mayor de respuestas que confirman el agrado de la propuesta en el caso de Avilés que en el de Niterói, y esto podría ser reflejo, como veremos a continuación, del pasado industrial de la urbe, que entendió el Centro Niemeyer como un regalo, un nuevo comienzo de un nuevo discurso para la ciudad. En la misma dirección, todos los entrevistados en Avilés dicen visitar con frecuencia el centro cultural, cifra que es de solo el 70% en el caso de Niterói: Aquí podría entrar en juego el desigual tamaño de la urbe y las distancias superiores en el caso de Niterói, así como la oferta cultural cercana de Río de Janeiro, puesto que algunos de los entrevistados vivían en la otra parte de la bahía de Guanabara.

El aspecto más crítico ha sido si se considera que los usos de las edificaciones atienden a las necesidades de las ciudades donde se insertan, que tiene una respuesta negativa en un 40% en Niterói, y sólo de un 8,33% en Avilés. Sin embargo, alrededor de un 70% en los dos casos creen que hay suficiente demanda para un conjunto cultural como este en la ciudad. El análisis de estas respuestas está relacionado con las propuestas culturales de este tipo preexistentes en los emplazamientos: en Avilés, como es defendido por la mayor parte de los entrevistados, el Teatro Palacio Valdés y la Casa Municipal de la Cultura cubren un rango local, con una ferviente actividad cultural que es suficiente para una urbe de 80.000 habitantes, pero la ciudad necesitaba de un revulsivo a mayor escala, que es aceptado en cuanto a las edificaciones y su uso. En Niterói no existían suficientes atractivos culturales para el tamaño de la ciudad –seis veces superior en habitantes–, mientras que existe una fuerte demanda debida al crecimiento de la urbe y la inadecuación de anteriores

espacios teatrales, museísticos y escénicos. Sin embargo, esto no explica la falta de adecuación de las edificaciones a las necesidades de la ciudad en el caso de Niterói, respuesta que puede comprenderse debido a las dilaciones en el proceso y los cambios de programa que han tenido las propuestas, como se ha estudiado en el capítulo de Niterói. Cabe resaltar que el equipamiento más utilizado es la Reserva Cultural, que cuenta con un amplio programa de tiendas y una continua programación de eventos, además de las salas de cine. Este equipamiento ha servido para dinamizar una de las zonas de acceso a la UFF.

El aspecto donde ambos equipamientos tienen problemas comunes es en la comunicación de las construcciones con la ciudad. En Avilés, un 66,66% de los entrevistados creen que no están bien comunicadas, y en Niterói, aunque esta cifra desciende al 40%, es reflejo del mismo descontento, dejando a las claras uno de los grandes problemas de estas propuestas, una cuestión que se analiza también en la observación de campo.

Respecto de la crítica a las comunicaciones entre las distintas edificaciones, en Avilés un 91,66% cree que están bien comunicadas –aprobando con su respuesta la plaza del Centro Niemeyer–, pero en Niterói, donde la propuesta es más dispersa, este porcentaje es de solo el 50%. Este es un problema propio del Caminho Niemeyer, que tiene relación con su dispersión en varios subcentros desligados y en cierta medida inconexos. En el mismo sentido, aunque circunscrito a la plaza del Centro Niemeyer y únicamente a la Praça do Povo en Niterói –no a todo el Caminho–, la respuesta a la opinión de dichas plazas, es en un 77% que les gusta, y no cambiarían nada en el caso de Avilés, y por el contrario, solo un 30% respondieron esta misma respuesta en Niterói, siendo la respuesta predominante en un 50%: *No me gusta, debería tener más zonas ajardinadas, de sombra y de descanso*. En esto también el clima es determinante, y –aunque parezca un oxímoron– las plazas duras son más adecuadas para el clima español, más concretamente, de la región asturiana, que para el de las urbes tropicales de Brasil, que es donde mayor número de propuestas de Niemeyer se ubican.

En el cronotopo actual, las preferencias de utilización en Avilés (figura 5.6) confirman que el Auditorio es el edificio más utilizado, seguido de la Cúpula, debido a la buena programación de espacios, decisivo en su elección. Los entrevistados utilizan a menudo la plaza, y la Torre-Mirador, que en un tiempo fue restaurante y se ha mantenido durante años cerrado hasta su reapertura en 2022, es el edificio menos utilizado. En Niterói (figura 5.8), preguntando al panel de entrevistados cual es el edificio más usado, el análisis de las respuestas muestra que la Reserva Cultural –el último edificio en inaugurarse y que contiene más variedad en su programa– es el edificio más utilizado, seguido del MAC. En tercer lugar, el Teatro Popular y la Praça do Povo. Los menos utilizados son la Plaza JK, el Memorial Roberto Silveira y la Sede de la Gerencia del Caminho Niemeyer –antes Fundación Oscar Niemeyer–, los dos últimos debido a los continuos cambios de uso y la falta de programación de los espacios.

En relación a los significados atribuidos a estos grandes equipamientos culturales y la extracción de palabras clave de las entrevistas en profundidad realizadas al elenco, muestran tanto los puntos positivos como los negativos en cada emplazamiento.

Respecto de Avilés, los entrevistados ensalzan la propuesta por la mudanza tanto emocional como física que supuso la consecución del equipamiento, con una ciudad que empatiza con la obra. Esto se confirma en los resultados positivos alcanzados en las entrevistas con respuesta inducida, menos crítica que en el caso de Niterói. Creen que el equipamiento no tiene relación con Avilés, pero complementa a la ciudad histórica en términos de modernidad, configurando una puerta a la región de Asturias, que ha permitido establecer nuevas formas de turismo. En la parte negativa, existe una distribución funcional de la cultura en la región asturiana que no es fácil de modificar, con dos grandes periódicos que mantienen las visiones impuestas de sus respectivas ciudades de origen, Gijón y Oviedo. El discurso inicial vendido por los gobernantes, basado en suplir la industria con cultura, no ha sido alcanzado, puesto que la cantidad de puestos de trabajo que se perdieron con Ensidesa no se han podido recuperar. En cuanto a la forma, la barrera ferroviaria genera impedimentos de conexión del equipamiento cultural con el centro urbano, lo que impide una conexión

de fondo, más intensa, con la ciudadanía. Asimismo, se considera que la marca global Niemeyer tiene una gran difusión y reconocimiento, que no está igualado a las actividades que se realizan en el centro cultural, de carácter local o nacional, lo que impide un mayor conocimiento y uso de la propuesta. Para finalizar, el desarrollo realizado por partes –primero la guinda y luego el pastel, en palabras del Presidente del Club de Empresas–, hace que la propuesta permanezca inacabada.

En Niterói también se produce una transformación de la autoestima de la población a partir de la construcción del MAC, como nuevo símbolo de la ciudad, símbolo que anteriormente ostentaba la Piedra de Itapuca. El Caminho Niemeyer agrega nuevas funcionalidades necesarias en una ciudad del tamaño de Niterói, con el valor estético y atractivo de la obra de Niemeyer. Las actividades mejoran mucho en la ciudad, con una nueva vertiente asociada al arte moderno y a los grandes espectáculos. La ciudad gana valor en su conjunto, con una cadena de impacto de gran valor, con la creación de nuevos puestos de trabajo –en este aspecto, muy superior a Avilés–. Los equipamientos culturales de Niemeyer han ayudado a captar inversión, también para nuevas dotaciones y mejoras en equipamientos preexistentes con el éxito de la propuesta. En la parte negativa, la idea original de Niemeyer queda difusa, con espacios que no están bien señalizados ni comunicados entre sí. El proyecto de conjunto no se ha realizado, y la Praça do Povo queda escondida y con signos de degradación, detrás de la terminal de autobuses. Se critica que la propia obra sea más importante que el uso o la función, que en ciudades de América Latina debería ser la preferencia. La Praça do Povo recibe críticas en su tratamiento, sin vegetación ni zonas de sombra. Además, los ciudadanos de Niterói, en opinión de los entrevistados no perciben el valor histórico que tiene el Caminho Niemeyer. No existen servicios asociados cercanos a los equipamientos, lo que hace que el turismo realice la visita y se vaya. El único equipamiento de la serie bien dotado es la Reserva Cultural, a la postre el más utilizado. El incremento de turismo es notable, pero muchas de las pernoctaciones se deben al turismo de negocios derivado de la actividad portuaria y de los derivados del petróleo.

Comparando las propuestas, en ambas se muestra una mejora de zonas degradadas de la ciudad, que pueden establecerse como un primer paso hacia un proceso más amplio de regeneración urbana, que todavía está en ciernes. En ambos emplazamientos se ha mejorado la autoestima de la población, como demuestran los entrevistados con sus propias respuestas; en Niterói, permanece el vínculo con la imagen de los equipamientos, sobre todo en lo relativo al MAC y la Reserva Cultural, mientras que, en Avilés, existe un vínculo emocional menor, debido a que se crearon demasiadas expectativas de cambio iniciales, que no se han visto satisfechas. Aún con todo, la arquitectura propuesta está ampliamente aceptada en el caso español.

A ello se añade que, mientras en Avilés la programación del centro es motivo de mayores críticas, en Niterói lo es el cierre de determinados edificios del Caminho Niemeyer y la solución adoptada en la configuración formal del espacio de plaza en su ubicación de la Praça do Povo, así como la falta de un proyecto de conjunto unitario.

5.3. Validación de hipótesis

En el capítulo introductorio de esta tesis doctoral se estableció la hipótesis de partida, la relación entre el establecimiento de los equipamientos culturales o modelos de intervención arquitectónica estudiados, con la generación de puntos de inflexión en el desarrollo de la ciudad, así como la consecución de nuevos procesos de regeneración urbana, mejorando a su vez aspectos como la percepción ciudadana y la dinamización cultural, como parte de un conjunto planificado de políticas y actuaciones concretas.

Conforme a lo estudiado en las propuestas de regeneración urbana, tanto el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer como el Caminho Niemeyer han servido de puntos de inflexión para lograr estrategias que han servido para iniciar tales procesos, aunque en los dos casos se muestran inconclusos, por lo que se debe refutar parcialmente la hipótesis. Los equipamientos de arquitectura de autor han sido utilizados para captar la atención de los inversores y las administraciones implicadas, como parte de un conjunto de actuaciones que están en proceso. Bien es cierto que en ambos casos se ha empezado primero por la obra y después por la propuesta de regeneración, tal y como se ha detallado, por lo que la planificación no ha sido en ninguno de los dos casos la adecuada, sino una manera de captar la atención para que esto sirva como obligación de continuidad para la propuesta global.

En el caso de Avilés, se ha potenciado el polígono industrial Parque Empresarial Príncipe de Asturias, y otros polos de atracción como el Centro de Empresas “La Curtidora”, para incrementar el peso específico respecto de otro tipo de empresas con orientación más sostenible que las que habitaban la región desde mediados del siglo XX. Además, ha existido un conjunto de políticas urbanas que han propiciado la valorización del centro histórico, con numerosos planes de mejora y peatonalizaciones, así como el desarrollo del Museo de Historia Urbana de Avilés. Aún con todo, existen numerosos frenos a la consecución de los ámbitos de desarrollo que circundan al Centro Niemeyer, por lo que la ansiada regeneración urbana podríamos decir que está

en ciernes; el foco de las políticas públicas y culturales del conjunto del Principado de Asturias no parece estar en la ciudad de Avilés, por lo que el tiempo de realización de estas propuestas es indeterminado.

En Niterói, la postal que configuran los equipamientos culturales esparcidos por la bahía de Guanabara ha servido para catapultar a la urbe, que ya era una de las mejores en indicadores de calidad de vida, a un plano de modernidad dentro de la región metropolitana de Río de Janeiro. Tanto es así, que en las olimpiadas celebradas en Río de Janeiro, uno de los iconos elegidos para la candidatura fue el propio MAC, que a la postre fue uno de los edificios más visitados.

Al respecto del MAC, como primera obra realizada por Niemeyer en Niterói –si obviamos el CIEP, que era una obra prefabricada– el impacto positivo para la ciudad ha sido notable, mejorando en gran medida las propuestas subsiguientes, como el planteamiento del propio Caminho Niemeyer, nacido del éxito de esta primera propuesta, en su ubicación en el relleno de Praia Grande. Estos terrenos habían sido fruto de numerosas ordenaciones que nunca se llegaban a realizar, y los sencillos equipamientos de Niemeyer lograron poner el foco otra vez en el frente urbano y su conexión con la ciudad. Bien es cierto que la propuesta urbanística en este caso se muestra pobre en relación al entorno –más bien parece una acumulación de construcciones, un bodegón, como ya hemos descrito– pero también es cierto que Oscar Niemeyer intentó por todos los medios una propuesta más ambiciosa y compleja para completar dicho frente. Aún así, la relación con la terminal de autobuses y los terrenos baldíos circundantes nunca fueron el eje principal de su propuesta. Otras propuestas llegaron en forma de estudios preliminares de varios arquitectos y estudios de ingeniería, que en su mayoría incidieron en una propuesta de verticalización del frente de costa –hasta el mismo Niemeyer llegó a realizar un residencial de dos torres, que no se llegaron a construir–, que necesita de una mayor adecuación a la realidad de la ciudad de Niterói.

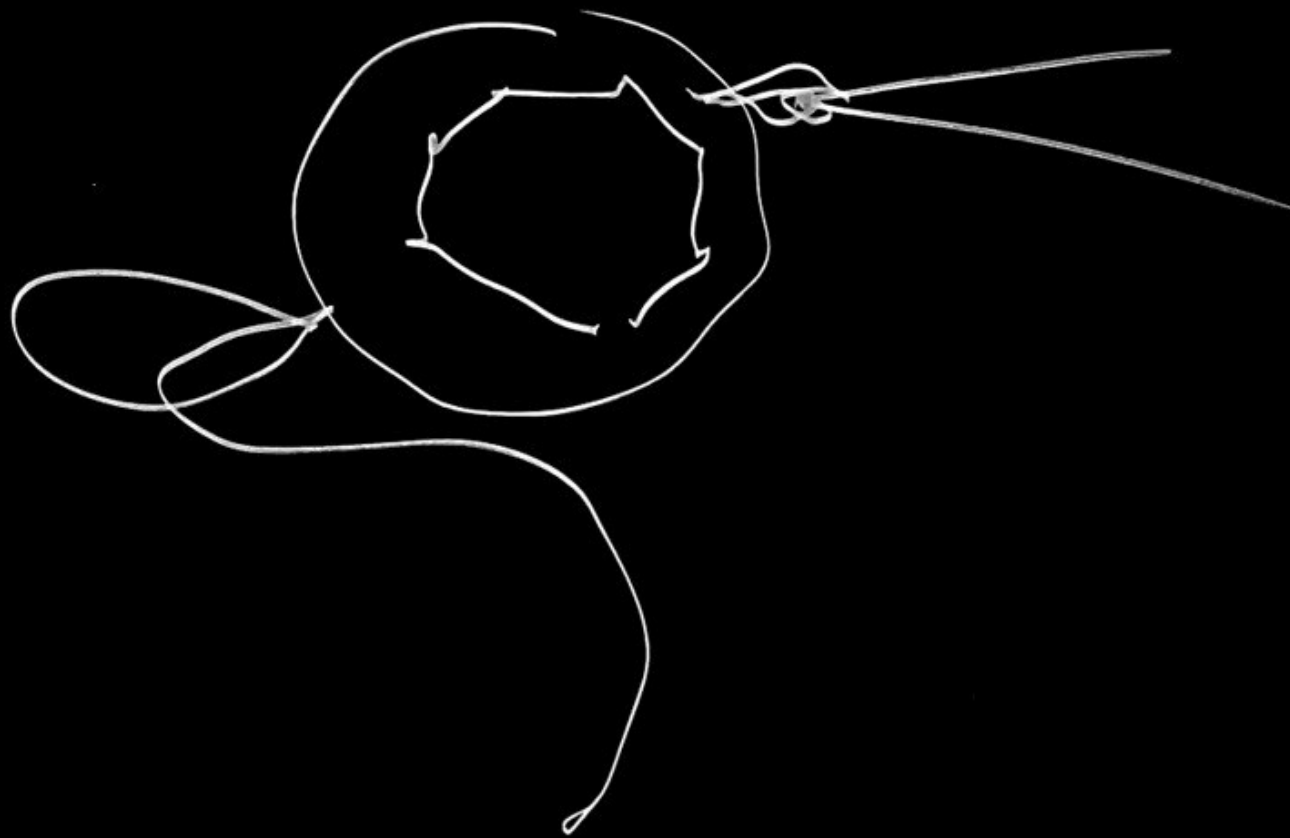
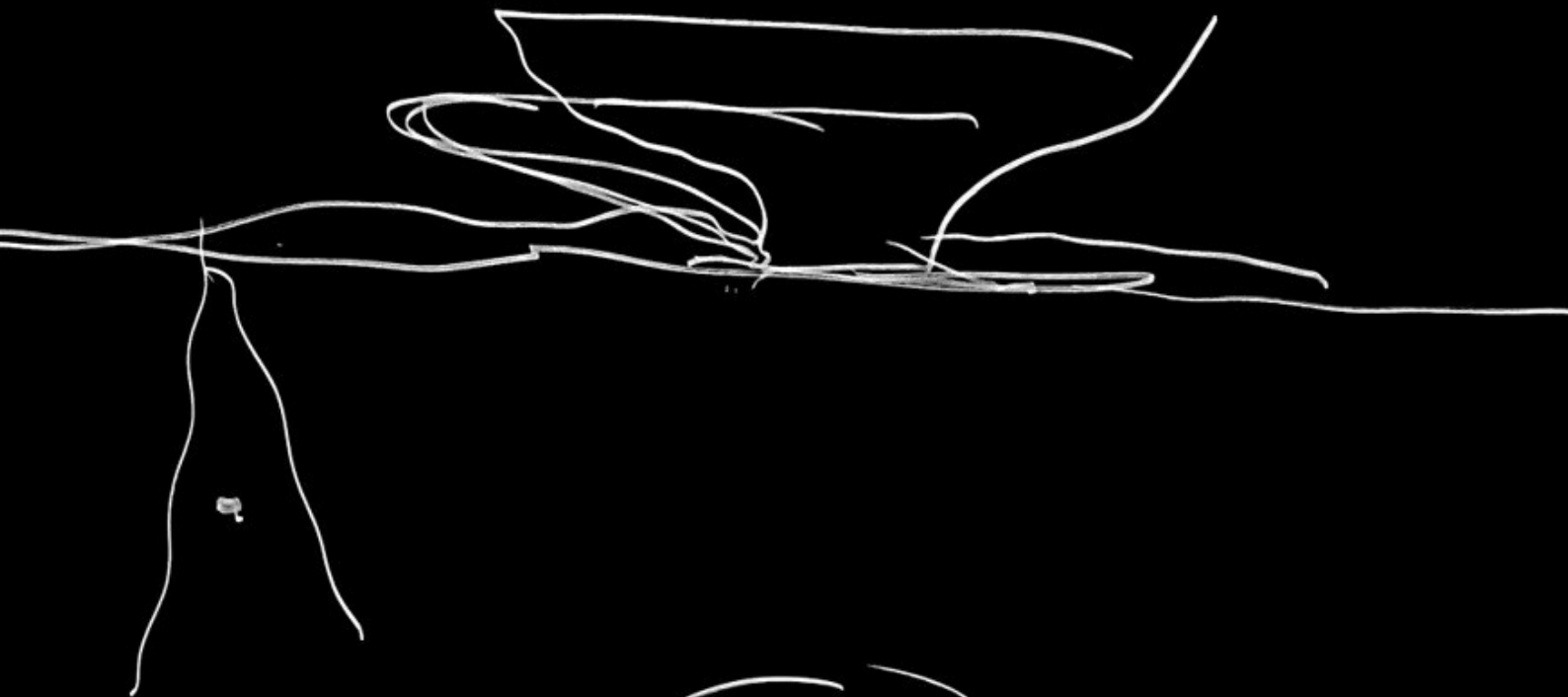
La mejora en la percepción ciudadana es patente en la ciudad de Avilés, teniendo resultados óptimos respecto de la aceptación de la propuesta y de la

arquitectura, realizando asimismo el sentido ciudadano de orgullo de pertenencia. A todo ello ha ayudado, además del propio Centro Niemeyer, el trabajo incesante de limpieza de la ría y los esfuerzos para captar turismo internacional a partir de la campaña de marketing que se inició con la construcción del centro.

En Niterói, de la misma forma, también existe una amplia aceptación de la propuesta, donde destaca, muy por encima de los demás, la Reserva Cultural y el MAC, también por encontrarse ambas en el lugar más adecuado, cerca del eje cultural de Ingá, alejado del bullicio de la zona centro, donde confluyen más variables de actuación. No cabe más que aceptar y validar la hipótesis de que existe una buena percepción ciudadana, que es clave en estos complejos procesos.

En cuanto a la mejora en dinamización cultural, en la ciudad asturiana parece estar al alza, más allá de algunos programas compartidos con el Teatro Palacio Valdés, con exposiciones de artistas internacionales y un programa variado de actuación, que continúa realizando la imagen del Centro Niemeyer. Los indicadores propuestos en el desarrollo de la tesis como el Ranking del Observatorio de la Cultura de la Fundación Contemporánea en la región asturiana dejan en muy buen lugar al complejo, por lo que se valida en parte esta mejora.

En el caso de Niterói, habida cuenta de la gran falta de equipamientos culturales que había en el municipio antes de la construcción de las propuestas de Niemeyer, tanto en relación a la población –500.000 habitantes– como a la extensión del término municipal, la propuesta del museo, la Reserva Cultural y la Praça do Povo, aun teniendo gerencias distintas, camina en la buena dirección, puesto que todas ellas son modelos de éxito por separado y han posibilitado un amplio abanico de opciones que hasta el momento de su construcción no encontraban acomodo en la ciudad.



Croquis inédito del MAC realizado por Oscar Niemeyer en 1991

Fuente: LACORD, UFF (2020) [ex profeso para la tesis]

[C A P Í T U L O 6]

CONCLUSIONES

6.1. Conclusiones

Sucede con el análisis de arquitectura –también con el de arte– que cabe la posibilidad de que lo que aquí se ha descrito no se corresponda con la idea que el propio autor tiene de sus obras, ni tampoco sea adecuado para comprender los equipamientos y su configuración como puntos de inflexión en las ciudades estudiadas. Puede que algunas de las características que se someten a escrutinio solo sean percibidas cuando se observan con un determinado punto de vista. Dicho de otra manera, aunque sea veraz lo relatado, no se debe tomar como la verdad universal sobre los equipamientos culturales de Oscar Niemeyer en la fase final de creación, sino más bien una verdad interpretada por el autor de la tesis; una entre tantas otras posibilidades, objeto de alabanza o crítica, analizando el todo o sus partes.

A este respecto, se establece dentro de la subjetividad, una actitud constructiva, encarando varios puntos de vista, visitando las ubicaciones en distintos momentos de su desarrollo, utilizando los espacios, y referenciando las opiniones tal y

como se han producido, con el objeto de consolidar la información que se recibe en un corpus estructurado sobre el que extraer conclusiones. Esta variedad en el análisis, con profusión de detalles, obtiene matices que alejan la aportación de la presente tesis de la teoría del genio o villano:

Hay un detalle que llama la atención de quien se dedica a investigar la biografía disponible en Brasil sobre la obra de Oscar Niemeyer. Con raras y honrosas excepciones, esos textos pueden clasificarse en dos tipos básicos: aquellos que lo elevan a las alturas, llamándolo “arquitecto del siglo” o “el mayor arquitecto vivo”, sin aceptar crítica alguna, por más constructiva u objetiva que sea; y aquellos que lo transforman en villano, en artista irresponsable e incoherente, negando cualquier cualidad de su obra. (Mahfuz 2010, párr. 1)

El arquitecto Oscar Niemeyer, que inició su carrera con maestros de la arquitectura como Le Corbusier o Lúcio Costa, basa su propuesta en una técnica y definición precisas, con trazos que adaptó del movimiento moderno, configurando a lo largo de su carrera un legado de arquitectura no dogmática –a su manera intuitiva– que pone en duda el funcionalismo estricto. Su trabajo continuado con los más avanzados ingenieros de la época busca la sorpresa constante mediante la definición sencilla, entendida aquí como solución inmediata –en algunos momentos genial, en otros un tanto vacía– a problemas complejos. Su trayectoria se define por la utilización simbólica de un número limitado de elementos arquitectónicos monumentales y de gran impacto –que suelen ser traslaciones directas de sus ideas sobre papel, precisando la escala y adecuación al encargo en sucesivas maquetas–, la definición plástica de los mismos, el uso del agua como mecanismo de composición, la óptima utilización del subsuelo y la paleta de colores mínima, con predominio del blanco, para causar asombro en el usuario.

Los aspectos principales que hemos considerado para realizar la disertación sobre los equipamientos culturales y su concreta definición física, abarcan los análisis históricos del planeamiento, las políticas públicas –aquellas que posibilitaron que el equipamiento llegase a su emplazamiento cierto– y el proceso de ideación del autor, comprendiendo las distintas versiones de los proyectos, la construcción del modelo, y

el análisis del objeto arquitectónico, contrastando el resultado con usuarios y público informado para comprender el grado de satisfacción con la arquitectura propuesta.

Como se ha descrito, la ciudad no se puede abarcar desde una única área de conocimiento, sino que cada una de las disciplinas puede y debe aportar su granito de arena para establecer, dentro de sus posibilidades, diferentes facetas de esta realidad única. La variable tiempo añade a esta realidad una mutabilidad manifiesta, aumentando el reto que supone la interpretación de estos fenómenos urbanos y los procesos de regeneración de los que son objeto las ciudades analizadas. Tanto Avilés como Niterói han vivido de manera perenne a la sombra de sus respectivas capitales, Oviedo y Río de Janeiro. En el caso de Avilés, a ello hay que sumar que la ciudad ha sufrido la contaminación como pocas urbes en Europa, debido a la implantación del polo industrial de Ensidesa en las proximidades de la ría, que llegó a ocupar una extensión lineal de más de diez kilómetros. Por su parte, Niterói ha tenido como asignatura pendiente la resolución del frente marítimo de la bahía de Guanabara durante gran parte del siglo XX, un territorio de oportunidad que ha tenido múltiples propuestas a lo largo de los años, estando hoy todavía inconcluso. Esta característica compartida, de ciudad disminuida en importancia y a la sombra de una capital mayor, será definitoria en la apreciación ciudadana de la arquitectura propuesta por Niemeyer.

Las ciudades secundarias se convirtieron a finales del siglo pasado en polos de atracción debido a la globalización de la economía, interiorizando la tarea de establecer una nueva definición de su imagen para destacar en la competencia constante entre ciudades, apostando por nuevos elementos para modernizar o actualizar su trama urbana, ya sean equipamientos culturales, mejoras en los centros históricos o nuevas infraestructuras, en procesos amplios de regeneración urbana, que en algunos casos han sido tachados de *city-marketing*. Algunas de estas estrategias han sido positivas para componer una nueva identidad en urbes con tejidos urbanos degradados, como manera de amplificar su propia historia y dar a conocer su patrimonio y sus particularidades, en procesos de crecimiento ampliamente aceptados hoy en día por la ciudadanía.

Desde las políticas de equipamientos con carácter social y artístico promulgados por el gobierno francés en el siglo XIX, hasta llegar al hito que supuso el *Auditorium Building* de Chicago, los equipamientos culturales han forjado su historia como grandes contenedores de uso mixto o múltiple, donde disfrutar de una gran diversidad de experiencias, en una acertada comunión entre la percepción de una colección pictórica, la visualización de una representación teatral, la algarabía presente en sus plazas o el uso social de los recintos. A la definición así establecida puede concederse el adjetivo de idílica, pero no deberíamos albergar esperanzas en que cada nuevo equipamiento de gran magnitud o cada nuevo centro cultural, aun repitiendo fórmulas anteriores de éxito, pueda generar beneficios equivalentes en aquellas ciudades donde se inserten. El éxito depende en gran medida, de la estrategia global de regeneración y del sustrato donde asienta la propuesta, elementos a los que se deberían añadir –con igual o mayor importancia– los medios y programación que tenga el nuevo equipamiento, y la apreciación ciudadana respecto de su atractivo o solución estética. En definitiva, los equipamientos culturales de esta índole deben configurar una aportación sustancial a la ciudadanía del lugar, marcando rasgos diferenciales positivos frente a otras propuestas similares.

Como facetas importantes del conjunto de aportaciones que se realiza con el estudio de los equipamientos culturales propuestos, destacamos dos:

La primera sería la aportación metodológica, que unifica diferentes modelos y teorías que resultan en un cuerpo de texto que tiene como característica principal una aproximación holística del hecho arquitectónico, pudiendo ser ejemplo para el posterior desarrollo y análisis de obras de esta magnitud.

La segunda sería la resolución al encargo promovido por mí mismo, al amparo de dicha metodología, que es –explicado sucintamente– si en las dos urbes analizadas se han mejorado los aspectos establecidos en la problematización, proponiendo una respuesta que sirva de síntesis al conjunto de estudios realizados en la tesis, para ahuyentar la manida idea de teñir de un manto de omnipotencia –solución de todos los males que aquejan a la ciudad contemporánea– a determinadas obras

arquitectónicas de una cierta notoriedad urbana, en nuestro caso las obras de Oscar Niemeyer.

Comenzaremos pues, por esclarecer si la forma y el entorno inmediato condicionan la percepción ciudadana de la belleza de estas grandilocuentes obras, para comprender si, como definía Lynch (1998, 15) «la imagen de una realidad determinada puede variar en forma considerable entre diversos observadores». En ambas ciudades se aceptan los modelos construidos como excelentes ejemplos de arquitectura de autor, enfatizando la cualidad física en lo que concierne al impacto y la impresión que causa su manera de proyectar. No existe apenas crítica respecto del diferencial y la ruptura que suponen los equipamientos respecto de la ciudad ya construida, una parte del análisis que es sorprendente, puesto que existen varias tendencias que valoran la adecuación al entorno como la cualidad principal en la arquitectura actual; el panel de entrevistados entiende las obras como objetos inertes de gran calidad arquitectónica, con una imagen sorprendente, objetos que han amplificado la notoriedad de su urbe y han mejorado la autoestima de la población. Aunque existen voces discordantes –tal y como se puede apreciar en los resultados de las encuestas–, no forman un corpus de análisis suficiente, siendo excepciones al sentir general.

En el mismo sentido, en referencia a la estética y la escala de sus singulares plazas –siendo éstas en su mayoría de hormigón y sin apenas mobiliario– el elenco de entrevistados coincide en habitar y utilizar la mayor parte de los espacios –aún con reservas respecto de las conexiones con el conjunto de la trama urbana, que son refrendadas por nuestra observación de campo– poniéndolas en valor como lugares genuinos y únicos, estableciendo usos colectivos tanto propuestos –cultural, expositivo, cine, museístico– como no propuestos –pistas de *skate*, apreciación del paisaje urbano y natural circundante o contemplación de la propia arquitectura– que acrecientan la aceptación de la teoría arquitectónica del autor. Como centro procesional en las urbes de tamaño pequeño analizadas, el equipamiento es la ciudad, aunque adquiere una identidad propia que, mediante la combinación de elementos básicos, conforma una escenografía de formas platónicas para cumplir su función de

Acrópolis manifiesta. Ambas cuestiones son aceptadas por la ciudadanía, coincidiendo en parte con los planteamientos de Niemeyer respecto de la visualización de las pirámides y las planicies.

En la discusión sobre la forma en que las estrategias de renovación llegan a su definición física, Niemeyer logra que la fuerza comunicativa de sus objetos inertes obtenga resultados positivos, aún en lugares donde parecieran impropios, incluso con las estrategias equívocas e inconclusas de las que hacen gala las dos ubicaciones. Estos resultados se amplifican debido a la historia que comparten como ciudades relegadas a un segundo plano en sus respectivas regiones, con cierta falta de inversión y una prolongada espera para conseguir ser el foco de atención, anhelos que se ven en parte satisfechos con los equipamientos de Niemeyer. En la percepción de su arquitectura queda patente que el espacio colectivo se define como una huella intergeneracional donde nuestra vida se desarrolla y la ciudadanía crea sus recuerdos, una forma especial de apropiación de la arquitectura propuesta. Estos espacios colectivos, cuando son adoptados por la ciudadanía, se cargan de una gran fuerza simbólica reforzando el sentido de pertenencia; lugares en los que la estética urbana construye y estrecha los lazos con los ciudadanos, erigiéndose como referencias fundamentales de la misma, siendo estos centros proyectados por Niemeyer una referencia única, con una fuerza tractora evidente en los ejemplos presentados.

En cuanto al uso, se enfatiza el valor del modelo adoptado, un continente que alimentado convenientemente –en base a un contenido y programación de primer orden– puede crear relevancia, notoriedad, inversión e imagen de ciudad, posibilitando la consecución de actuaciones mayores que posibiliten la regeneración urbana. Únicamente con una notable inversión en contenido, el continente se convertirá en un atractivo de nivel adecuado en las ciudades en las que se inserta, perdurando en el tiempo como referencia para sus respectivas regiones.

Asimismo, se pone de manifiesto que estos centros culturales no pueden ser competencia directa de otros equipamientos cercanos a nivel metropolitano –de los que no son sustitutos– sino que deben ser entendidos como otro texto con otro relato

dentro de la urbe, como una excepción que confirma la regla. Esta estrategia de diferenciación en contenidos –en paralelo a la ya conseguida diferenciación de continente– parece no estar clara en ninguna de las dos ubicaciones, a excepción del hito global que supone el MAC en Niterói, que actúa como pieza autónoma, con una excelente propuesta museística y una colección adecuada, manteniendo relaciones institucionales con algunas de las mejores pinacotecas del mundo.

Afirmamos pues, que la arquitectura de Niemeyer se siente cómoda en el papel protagonista, que no lo elude ni lo niega. No disimula su magnetismo. Es sustancial por sí misma, por su calidad espacial y su orden inerte. El resto de equipamientos y actuaciones urbanas, a raíz de la implantación de equipamientos como los analizados, deben consentir no ser la pieza fundamental, no ser la Acrópolis de la ciudad: solo comprendiendo la singularidad manifiesta de su obra, pueden los restantes establecerse como necesarios actores secundarios al abrigo de estas propuestas, para con esta estrategia poner en valor la propia obra arquitectónica, la realidad urbana manifestada y su contexto anterior. De esta manera será visible la necesidad de mejoras en sus emplazamientos, para adecuar la ciudad en sus comunicaciones, en sus entornos y en sus programaciones, logrando –a través de la planificación–, la ansiada regeneración urbana, que en los dos casos analizados deberá ser inducida a posteriori: de la correcta elección de estos instrumentos de regeneración dependerá su éxito. Las apuestas de esta enjundia como queda demostrado son parte de procesos complejos de inversión y desarrollo de políticas públicas y no aparecen de inmediato en la ciudad; la oportunidad que brindan debe ser aprovechada en todo su potencial, tratando a estos equipamientos como lo que son: la pieza fundamental de una ciudad o región, que no debería competir con otros grandes equipamientos culturales cercanos –la distancia en la que puede aparecer un nuevo equipamiento de esta dimensión debería ser motivo de una tesis monográfica para alimentar los libros de teoría urbana– estableciéndose como un lugar finito con el que poder destacar y brillar con luz propia, como en su día ocurrió en Bilbao con el Guggenheim, una ciudad donde –recordemos–

ya había asentado el metro de Norman Foster²⁶² además de la inmensa actuación urbana que lo circunda, siempre al abrigo del lugar elegido para la foto.

Respecto del programa y los usos de los diferentes contenedores culturales, que nos ayudan a comprender si los equipamientos son adecuados para su emplazamiento y la sociedad a la que sirven, es notorio que en ambos casos se precipitaron las propuestas en las que aparecía la obra de Oscar Niemeyer, no siendo estudiadas en su idoneidad, lo que fue motivo de una mayor problemática en la ciudad de Niterói –las críticas de los arquitectos al MAC en sus inicios fueron continuadas– que en Avilés, a la vista del estudio de las fuentes documentales y de las entrevistas realizadas. Como hemos descrito, el planeamiento puede establecer la necesidad de adecuación o mejora de un determinado entorno, pero en ambos casos fueron decisiones políticas las que hicieron precipitar la solución concreta. En el caso de la ciudad asturiana, esta decisión fue de Vicente Álvarez Areces, debido a los años de irrelevancia de la urbe contaminada por la gran industria de Ensidesa. En el caso de Niterói, fue Jorge Roberto Silveira quién se empeñó, después de una época de poca inversión cultural, en realizar una obra emblemática como el MAC, pero siempre con la vista puesta en el relleno de Praia Grande –donde ahora se ubica la Praça do Povo– que es la gran asignatura pendiente de la ciudad con su frente de costa, realizando denodados esfuerzos para conseguir este reto en sucesivas legislaturas; prueba de ello son las numerosas versiones de las obras del Caminho Niemeyer descubiertas.

Extendiendo la reflexión respecto al planeamiento, las propuestas y las medidas adoptadas para establecer estos grandes equipamientos, existen diferencias significativas en los casos, por lo que resumiremos las actuaciones propuestas por separado, para establecer la influencia de estas figuras urbanísticas en la génesis de los equipamientos analizados.

En el caso de Avilés, el Centro Cultural aparece como la solución lógica a un equipamiento en cabecera de la ría, una construcción que ya había planteado –con

²⁶² Bilbao no tenía metro antes de la actuación de José Ramón Madinaveitia –Ingeniero que realizó la mayor parte del trabajo– y Norman Foster –quien diseñó los interiores y las salidas a la calle después de un concurso internacional–. Su mayor reto fue cruzar la ría.

otra estética– Eduardo Leira en el Avance del Plan General de 2002. Para poder realizar la adecuación a escala urbana de la imponente superficie de actuación al otro lado de la ría, se plantearon hasta seis ámbitos de desarrollo que debían ser estudiados pormenorizadamente para su utilización posterior. Cuando Niemeyer realizó el ofrecimiento del centro cultural asturiano, se adecuaron estos ámbitos para que se pudiera realizar el centro, y comenzó una propuesta global, la Isla de la Innovación, que fue el instrumento de actuación elegido para su desarrollo. Se pone de manifiesto que es un comienzo con rasgos distintos al de otras actuaciones de regeneración urbana; en concreto, se iniciaba el pastel por la guinda –aspecto en el que inciden algunos de los entrevistados–, esperando que esta fuera suficiente para que la totalidad de la propuesta tomara impulso e ilusionara a la ciudadanía, mejorando la inversión empresarial en la ciudad, posibilitando un nuevo horizonte y una orientación diferente para Avilés, en la que también participaba –como pieza fundamental– el estado, por ser el propietario de los terrenos, a través de su sociedad Infoinvest. Este impulso inicial esperanzador para la región se ha visto truncado en gran medida por el gran coste de las actuaciones que se deben asumir, que incluyen –en la franja divisoria entre el casco histórico y la ría–, el soterramiento de las vías y el cambio de sección de los accesos al puerto. Otras actuaciones necesarias, como la limpieza del entorno de la ría y la creación de un recorrido peatonal en la ribera, han sido resueltas con suficiencia.

En síntesis, las actuaciones que todavía están por desarrollar pretenden conseguir la conversión de una autovía –Avda. Conde de Guadalhorce, de nomenclatura equívoca por su sección y utilización– en una calle. Este proyecto ha sido objeto de numerosas propuestas, pero no ha sido ejecutado. Respecto de la propuesta global planteada por Fundación Metròpoli, esta debería replantear los accesos peatonales al Centro Niemeyer –aún con la inversión ya realizada en los puentes de la “Grapa” y San Sebastián– para mejorar la permeabilidad del otro lado de la ría en la parte cercana al casco histórico, aspectos que se extraen del análisis morfológico realizado en la observación de campo y de las respuestas de los entrevistados. Por su parte, las molestas baterías de coque –en caso de cesar su actividad– también podrían

conformar un territorio de oportunidad mediante un conjunto arquitectónico notable a ejemplo de Zollverein, en la ciudad alemana de Essen. Con estos ingredientes todavía por ejecutar, parece que queda un largo camino por recorrer, teniendo aquí el agravante de que la ciudadanía de Asturias en su conjunto parece no aceptar –en la Europa de las regiones– que el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer y la propuesta circundante sea la puerta de entrada al área metropolitana asturiana formada por Avilés-Gijón-Oviedo, degradando a la ciudad de Avilés como el patito feo del triángulo asturiano, cuyos núcleos de poder y medios de comunicación –con sus visiones impuestas– permanecen en Gijón y Oviedo.

En la ciudad de Niterói, aunque existían numerosas propuestas anteriores de regeneración ubicadas en el relleno de Praia Grande que fueron estudiadas para realizar la ampliación de la ciudad, en ningún caso se preveía la realización de equipamientos culturales de este tamaño e importancia, sino más bien ganar espacio al mar para ubicar trama urbana residencial, en ordenaciones que en muchas ocasiones pecaban de una gran verticalidad y densidad. En cualquier caso, como se ha estudiado, esta manera de proceder es habitual en las urbes brasileñas, puesto que los planes urbanísticos no suelen establecer reservas de suelo dotacional, y el crecimiento de las urbes se muestra, como norma general, más desordenado en su conjunto que en el caso europeo. Prueba de esto es que los emplazamientos y usos de los equipamientos objeto de estudio fueron definiéndose de diferentes formas a medida que se encontraban problemas o escollos en su efectiva formalización, y que nunca hubo intención de plan alguno que delimitara la ubicación exacta y la definición de accesos y de su entorno antes de su implantación.

La falta de una formalización de la idea bucólica de camino o paseo arquitectónico planteada en Niterói ha sido el mayor error al que se enfrenta todavía hoy el Caminho Niemeyer. Existen piezas separadas que funcionan en su emplazamiento propuesto, como el MAC o la Reserva Cultural, pero son hitos aislados de los que la ciudad no extrae todo su potencial. El conjunto de los equipamientos necesitaría de una propuesta urbana consolidada –con permiso de la UFF– para establecer una serie de itinerarios paisajísticos que conectaran la estación de barcas

con el MAC, pasando en este recorrido por la Praça do Povo, la Plaza JK y la Reserva Cultural. En esta propuesta el aspecto más preocupante a solucionar es la utilización de los amplios solares circundantes a la Praça do Povo, que debería tender a la uniformidad de alturas con el centro y la mejora de la sección de calles, para hacer la zona transitable y para mejorar las conexiones peatonales con el resto de la ciudad. Este lugar continúa actualmente degradado y olvidado, un lugar de frontera inhóspito entre el casco histórico y la Praça do Povo.

Aun dejando que las actuaciones de Niemeyer se implantaran sin mucha dificultad por ser objetos autónomos, en las ciudades estudiadas subyace la idea de que el planeamiento puede ser cambiante, veleta de los tiempos. En el transcurso de la tesis se aprecia que estas propuestas pueden terminar por desvanecerse –o cambiar por completo– al amparo de decisiones de diversa índole, ya sea por su complejidad técnica, por su coste inasumible o por dilaciones políticas. El estudio del devenir histórico de las propuestas ha servido para contextualizar y comprender los complejos procesos a los que son sometidas, y la dificultad que tienen este tipo de urbes secundarias –con menores presupuestos y relegadas a un segundo plano en la agenda de los estados– para llevar a buen término las mismas. Sin embargo, se debe incidir en que las actuaciones urbanas y los planes urbanísticos son los únicos instrumentos encargados de definir y mejorar las propuestas, requiriendo de una cierta continuidad para su completa y correcta definición, para lo que necesitan de la ayuda de las distintas administraciones implicadas.

Una vez ejecutadas estas obras en su emplazamiento cierto, la apuesta por la construcción de estos equipamientos culturales se ha desarrollado como una estrategia que ha fortalecido ambas ciudades. Cabe reseñar que ha resultado difícil establecer indicadores que confirmen fehacientemente estos extremos, más allá de la mejora del turismo –patente en ambos municipios–, determinados indicadores de satisfacción entre expertos del ramo –ranking de Fundación Contemporánea en el caso de Avilés, éxito de visitantes en el MAC– y la confirmación por parte de los entrevistados del orgullo de pertenencia, observando claramente que antes de la realización de estos nuevos símbolos culturales era prácticamente inexistente, tanto

en Avilés como en Niterói, que por los distintos motivos descritos eran localidades con una baja autoestima de su población, y con una simbología obsoleta, anclada en el pasado.

A modo de corolario, responderemos a las inquietudes que son básicas en nuestra tesis: La primera inquietud sería si existe un método de proyecto y un discurso que subyace a la producción de Niemeyer que le habilite para realizar complejos procesos de regeneración urbana, y la segunda si la obra de Niemeyer se aprecia a posteriori como óptima –concretamente los espacios y las formas que son características de su arquitectura– en relación a los nuevos postulados al amparo de la globalización.

En cuanto a la primera, Oscar Niemeyer, partiendo de la base que le daba su creación anterior, realizó sus últimas obras interiorizando sus propios conceptos de arquitectura desligados del lugar, siendo sus formas disruptivas asimiladas como pertinentes y adecuadas por los usuarios. Sin embargo, esta opinión no es compartida por algunos de sus colegas de profesión. Aun con la negación, en la mayoría de las obras, de la preexistencia –el contexto–, cabría asumir como obras capitales estos proyectos de la fase final de su trayectoria, concebidas como nuevas iteraciones formales de un maestro que cuando inició su legado era contemporáneo de Mies van der Rohe o Le Corbusier, y cuando finalizó su andadura, de Herzog y de Meuron, Renzo Piano o Rem Koolhaas. Sus creaciones mantienen un nivel adecuado a lo que se espera de su autoría, sublime en ejemplos como el MAC, que despunta como obra más representativa de la fase final de creación. Muy pocos autores se han atrevido a realizar una arquitectura tan original, utilizando la técnica más avanzada en cada momento, sabiendo conservar su propia esencia y a la vez, imprimiendo novedad en cada proyecto. A esto ayuda la configuración autónoma y exenta de la tradición del lugar, que actúa de modo asíncrono con la belleza y singularidad de su arquitectura: unas veces magnifica el lugar y otras veces, como mínimo, lo perturba. En ambos casos se crea sorpresa y asombro, siendo validados estos procesos por las opiniones de los entrevistados. Las versiones de algunos de sus proyectos –Caminho Niemeyer, MON de Curitiba– donde estudiaba la forma e imbricación de los volúmenes para causar placer

estético y asombro en el observador, moldean un legado que será estudiado en conjunto o por partes durante generaciones, debido en gran medida a la aberración documental existente por el enorme número de proyectos realizados a lo largo de su vida, configurando un despliegue inaudito de fantasía en el que no se deja de lado la funcionalidad, resolviendo con elegancia forma y programa, en una dupla compensada que se disfruta completa, incluso cuando la experiencia es imperfecta.

En particular, de la época final, el MAC de Niterói emerge como una obra única, icónica y separada, que sobresale de manera notoria del conjunto de la propuesta del Caminho Niemeyer. En este caso, paradigmático en su arquitectura, se puede afirmar que el lugar donde se inserta un equipamiento, tanto sus accesos como su adecuación al entorno natural y construido, realizan parte de la labor en la apreciación de la propia arquitectura propuesta y su aceptación ciudadana, como ocurre también, por poner ejemplos cercanos, en otros equipamientos culturales de urbes secundarias, como el Kursaal de Rafael Moneo en San Sebastián, o el excelente y más localista Auditorio y Palacio del Congreso Infanta Doña Elena en Águilas, obra del Estudio Barozzi Veiga.

El discurso de Niemeyer, ameno para el observador novel, didáctico para el avanzado, se utiliza en toda su trayectoria vital como explicación sencilla de sus obras, sin que nos sean mostrados los procesos mentales del arquitecto. Sin embargo, sus creaciones rebasan la racionalidad que se manifiestan en sus textos, porque nacen del dibujo y trazado de un genio, que con su trabajo incesante dignificó la profesión de arquitecto. Sus creaciones –artísticas a la par que simbólicas– establecen un legado de más de quinientas obras, al alcance de muy pocos arquitectos. Tanto sus edificios aclamados como sus obras menores, son trascendentes y merecen ser objeto de estudio.

Oscar Niemeyer no niega la función social de su arquitectura, sino que realiza una propuesta distinta, que enaltece la contemplación y el placer que suscitan sus modelos, como premio para la ciudadanía en su conjunto, una prueba de que las administraciones tienen en cuenta a sus ciudadanos, realizando su función

modernizadora, una apuesta cultural que toma forma en estas nuevas configuraciones de espacio público:

[...] en Niemeyer, la forma está asociada a la capacidad de ordenar y estructurar el espacio público. Niemeyer sigue sosteniendo la posición de que la arquitectura, en el contexto de una infraestructura económica capitalista, sin medios para controlar la producción, no puede llevar a cabo ningún cambio social. Su arquitectura supone la consciencia de su propia subordinación ideológica al modelo de modernización burguesa y capitalista adoptado por Brasil, lo que permite establecer una diferencia respecto de las vanguardias románticas europeas, como lo demostró Manfredo Tafuri. Sin embargo, así como su disidencia con los valores del funcionalismo no es una negación de la función, la disidencia de Niemeyer con los valores de la llamada arquitectura social no es una negación de la función social de la arquitectura. (Philippou 2013, 25)

Aunque algunos historiadores y críticos del siglo XX rechazaron su obra, tachándola de formalismo decadente (Frampton 1980), Oscar Niemeyer prosiguió con su trayectoria ascendente, percibiéndose a sí mismo como un artista consistente y brillante, por momentos iconoclasta, un hecho que le permitió realizar sus proyectos con energía, sin sentirse afectado por las críticas de otros colegas de profesión:

Nunca me interesé por la crítica [...] Me sentía [...] como el poeta Fernando Pessoa: “No leo libros de literatura. Nada más tengo que aprender”. Realmente, después de tantos años, me bastaba con la propia experiencia. (Corrêa do Lago 2007, 13)

Respecto de la segunda cuestión –recordemos, si la obra del autor se aprecia a posteriori como óptima– es importante reseñar que las respuestas de los entrevistados no dejan lugar a dudas de la aceptación de la propuesta, sin importarles que la arquitectura del autor fuese autónoma del lugar –de la misma manera en los años 70 del siglo pasado que llegado el siglo XXI– desligándola del entorno construido de cada ciudad; una manera de proyectar ampliamente superada en la actualidad, donde el entorno y el contexto configuran la obra arquitectónica. Sorprenden por ello las

respuestas a los cuestionarios, que aceptan de buen grado su propuesta arquitectónica a pesar de la invariabilidad de Niemeyer respecto de su manera de proyectar, con los mismos postulados y la misma definición en el momento actual, que a mediados de su producción arquitectónica. A la vista de estos resultados, en ciudades secundarias la arquitectura de Oscar Niemeyer se erige como emblema del lugar, funciona de manera óptima para el fin que fue proyectada –el placer estético, la contemplación y su propia utilización–, y se establece como parte imprescindible de la mudanza física y emocional, aspectos que deberán completarse, como hemos relatado, con una estrategia urbana mayor, de la que, en cierta forma, Niemeyer está desvinculado, pero los centros Niemeyer son pieza fundamental para su consecución.

Después del extenso análisis realizado en las dos ciudades, estamos en disposición de afirmar que no se logra la regeneración urbana integrada en ninguna de las ubicaciones propuestas. Esta vía de renovación de nuestras ciudades, la más completa para conseguir una recuperación económica, turística, social y ambiental, debería incluir un conjunto de actuaciones que facilitasen cambios más profundos en la ciudad, además de los exclusivamente ligados a la transformación física. Oscar Niemeyer muestra sus limitaciones en cuanto a su propuesta a nivel urbano, puesto que realiza un encargo arquitectónico que no tiene en cuenta los condicionantes de la ciudad y su entorno. Es reseñable que, en un futuro cercano y a la vista de los planes en desarrollo, la regeneración podría concluirse satisfactoriamente en el caso de Avilés, observando una dirección más equívoca en el caso de Niterói.

Los aspectos que suscitan más dudas en estos equipamientos son, por una parte, estas estrategias de regeneración que han sido inducidas y configuradas a posteriori de la propuesta arquitectónica, y por otra, la dotación presupuestaria para la confección de una óptima programación para estos grandes contenedores, aún más si cabe después de las inversiones realizadas en los equipamientos, que alcanzan en ambos casos la cantidad de 20 millones de euros. La modernización y puesta en valor de estas urbes no puede fiarse a una estrategia de marketing basada en *tener* una obra –o varias desligadas como en el caso de Niterói– de Oscar Niemeyer, aunque sean de un arquitecto tan admirado y capaz.

Después de este expresivo circunloquio –concretado en seis capítulos– daremos por válida la afirmación del arquitecto, que no deja lugar a dudas sobre la definición y límites de su propuesta: «El urbanismo crea el lugar, yo creo la arquitectura» (Jodidio 2012, 7). Por tanto, todo el corpus niemeyeriano limita su propuesta a lo descrito, la arquitectura, dejando en segundo plano y al amparo de la planificación y la política, entre otras disciplinas, la consecución de una mejora en la ciudad avalada por aspectos como las conexiones urbanas, la mejora de infraestructuras básicas o la mezcla de usos, decisiones estratégicas necesarias para que existan amplios procesos de regeneración urbana.

Para finalizar, en cuanto a las posibles soluciones de la problemática expuesta y a modo de síntesis, tienen distinta consideración si se producen antes de la construcción de estos grandes equipamientos o después. En ambas ubicaciones, se debe resolver el problema cuando los equipamientos ya están construidos, lo que exige, de inicio, una fuerte implicación de las administraciones públicas para conseguir una financiación adecuada para personal, servicios, exposiciones y programación. A continuación, se debería proponer la gestación de planes específicos para completar los espacios circundantes de manera óptima –a la vista de los errores cometidos, la principal carencia sería la mejora de las conexiones con la ciudad histórica–, así como aproximar la mezcla de usos que es tan necesaria en lugares con la extensión del relleno en Niterói o los antiguos terrenos de Ensidesa en Avilés. En otro orden de cosas, consideramos primordial, tomando como base a la observación de campo realizada, que se produzca una optimización sustancial de la señalética a través de la comunicación visual, así como el establecimiento de distintos modelos de conexión urbana con los equipamientos –tanto peatonales como de circulación rodada– que sean adecuados a los itinerarios propuestos, incidiendo en la mejora efectiva de los accesos circundantes, ahora deficitarios debido al planteamiento aislado de las dos propuestas analizadas. Todo ello conseguiría una mejora en la impresión global de los visitantes, uno de los puntos débiles de la propuesta urbana.

Este conjunto de actuaciones adaptaría a posteriori las ciudades objeto de estudio a la nueva realidad generada por los grandes contenedores culturales, de

manera que se pudiera poner en valor tanto la obra arquitectónica singular de Niemeyer, como la propia ciudad, mejorando el modelo Acrópolis planteado para aproximarlos al modelo Ágora –más transitado, más utilizado y más representativo en la *polis*– siendo esta una propuesta global de regeneración que se ha logrado en numerosas ciudades por la vía de los hechos consumados, y que no puede ser negada en los casos estudiados, tanto por historia como por la importancia de su legado.

6.2. Principales contribuciones

La ciudad es el lugar donde se desarrolla la vida compartida de las personas, configurándose y mejorando por agregación de capas o estratos, con el trabajo continuo de varias disciplinas. La disciplina arquitectónica y la urbanística son las máximas responsables de la creación de los espacios públicos y los equipamientos culturales, así como su consolidación, sin obviar la fuerza decisiva de la acción política. La óptima interacción de los espacios proyectados con la propia ciudad y la ciudadanía es definitoria de la calidad arquitectónica de los mismos, aunque no es el único factor a considerar. Se deben contemplar, además del uso, las posibilidades históricas y alternativas –es decir, preguntarnos qué hubiera podido llegar a ser en el mejor de los casos–, así como las cualidades estéticas, las funcionales y la integración y adecuación a su ambiente, que sustentan el diálogo con su entorno.

Partiendo de estos condicionantes, la propuesta presentada para analizar la ciudad y las obras de Niemeyer, mediante la comparación de los datos históricos y los extraídos de la participación ciudadana, contribuye al conocimiento en diferentes campos de estudio. En primer lugar, ofrece nuevas perspectivas a los estudios sobre arquitectura en aplicación de los conceptos dialógicos, puesto que aun existiendo monográficos y un corpus teórico suficiente, se aborda con dificultad sobre todo en los conceptos que los relacionan con el objeto construido y la interpretación de sus usuarios, siendo una de las partes más complicadas en el análisis histórico-arquitectónico. El enfoque dialógico deberá establecerse en otras tesis de arquitectura que pueda basarse –o no– en la presente, puesto que existen numerosos factores que no han permitido completar dicho enfoque de manera adecuada. De entre las partes que sí se han realizado, destacamos la transversalidad y el uso de fuentes históricas para lograr el relato final, estableciendo una metodología mixta con conceptos de ambos mundos.

En segundo lugar, esta tesis realiza una contribución al propio conocimiento de los dos emplazamientos analizados –los casos de Avilés y Niterói– cuyo conjunto de obras es, ciertamente, de las menos conocidas entre las obras del autor. Esto ofrece nuevas perspectivas para posteriores estudios, que contarán con gran parte del trabajo de investigación realizado, ya sea en la parte histórica, la cronología o los enfoques cuantitativo y cualitativo. Suele ocurrir en estos casos que los datos se encuentran dispersos, o que la literatura no ha realizado una exposición clara de los mismos. A este respecto, resultaría de vital importancia organizar un mejor estudio de la interrelación de dichos centros culturales con otros de la propia ciudad y la comparación con equipamientos similares de ciudades cercanas, para establecer y medir el éxito de la propuesta de manera completa. De forma paralela, esta contribución aporta una reflexión al debate de índole específico acerca de la globalización de la arquitectura, la creación de un *star-system* de arquitectos y los fenómenos de ampliación y subseces de marcas conocidas de reconocido prestigio en esta ciudadanía global, aunque siempre desde un punto de vista secundario respecto del estudio principal de casos.

A todo ello se añadiría la aportación a los análisis de *shrinking cities*, en mayor medida en el caso de Avilés, así como a los paradigmas y modelos de ciudades secundarias –a la sombra de una gran urbe metropolitana– y los procesos de regeneración –propuestas de regeneración, en muchos casos– para captar inversiones y generar influencia, tomando una serie de decisiones políticas al amparo de los movimientos globalizadores que fueron alentados por el modelo Bilbao.

Respecto del conocimiento enraizado en el simbolismo y la estética de las grandes edificaciones, cabe resaltar que estos procesos de apropiación ciudadana escapan a la racionalidad, y el caso de Notre-Dame es una prueba irrefutable de que los conceptos de belleza y sentimiento hacia la arquitectura son intangibles, siendo bienvenidas las aportaciones desde la filosofía para completar estas visiones. Desde este punto de vista, se establece la práctica unanimidad de gusto por la estética y las construcciones de Oscar Niemeyer independientemente del lugar escogido, como corroboran las entrevistas.

6.3. Límites y futura investigación

La investigación que hemos abordado en la presente tesis y los resultados obtenidos han servido para realizar un análisis de dos de los equipamientos culturales proyectados por Niemeyer en ciudades con un desarrollo histórico dispar, con reticencias para completar los procesos asociados a la implantación de tales equipamientos por motivos de distinta índole, en su mayoría presupuestarios y también derivados de su propia implantación en urbes secundarias.

Los resultados se han visto limitados por una cierta falta de recursos tanto para abordar un mayor número de entrevistas que hubieran permitido obtener datos numéricos más relevantes de los que extraer conclusiones para la mejor comprensión de la utilización del objeto construido, como para realizar un mayor aporte en el análisis cuantitativo. Con todo y con ello, se ha realizado un profundo estudio del antes, durante y después de la ciudad y la implantación de estos equipamientos culturales, definiendo cada parte con suficiente autonomía, con resultados que pueden ser aplicados para mejorar en posteriores investigaciones. Dentro de los parámetros y objetivos de una tesis doctoral, se ha implementado el corpus de análisis inicialmente previsto, definiendo pormenorizadamente los ítems de manera satisfactoria y estableciendo conclusiones válidas para las hipótesis planteadas. Las limitaciones descritas acompañan históricamente a los equipos multidisciplinares que estudian la materia, que igualmente han podido consolidar investigaciones de suma importancia para el objeto de estudio, tanto desde la perspectiva urbanística como en el estudio del autor. Las grandes investigaciones –algunas de ellas financiadas con fondos europeos– de la misma manera que la aportación que aquí se presenta –mucho más modesta– no pretenden establecer verdades absolutas, sino encontrar nuevas pistas, caminos por recorrer e indicios de actuación futura, que puedan servir para realizar nuevas preguntas, explorando nuevos métodos y diferentes propuestas de estudio que permitan, como resultado, ir un paso más allá en el conocimiento previo.

En el presente caso, se apuesta por la investigación ligada a un contenido urbano-cultural –aunque también patrimonial–, que permita la explicación de estos procesos y sus complejidades intrínsecas, para lograr, como fin último, dar un servicio a la sociedad en su conjunto. De la misma manera, el enfoque transdisciplinar o interdisciplinar dado ha sido uno de los retos más positivos a los que nos hemos enfrentado en la redacción del presente documento, aunque esto haya podido explicitar –por la carga de trabajo asociada– ciertas limitaciones adicionales, tanto en la redacción como en la lectura de referencias. Esta diversidad de campos de actuación ha configurado un texto que puede resultar menos profundo en unas partes que en otras; siendo consciente de que esto ocurre, se ha intentado suplir con el extenso análisis, las nuevas perspectivas aportadas y la riqueza de enfoques y referencias. La limitación por otra parte que ha supuesto la pandemia –sobre todo en la participación del cuestionario en Brasil–, así como el factor tiempo –más aún si cabe en un trabajo a tiempo parcial–, se ha suplido con suficiencia, aportando una nueva mirada a la obra de un autor consagrado como el arquitecto Oscar Niemeyer.

Las distintas contribuciones académicas derivadas de la presente tesis nos abrirán puertas para explorar el funcionamiento de las ciudades y de la regeneración urbana en general y de los procesos culturales y de grandes equipamientos en particular, aplicando trabajo de campo para mejorar el debate y sus conclusiones.

Se considera necesario, para mejorar y reforzar las investigaciones de este tipo, replicar con nuevos modelos de estudio en otras ubicaciones, comenzando por el autor de referencia, Oscar Niemeyer, del que queda una vasta obra construida, pero con posibilidad de ampliarlo a otros arquitectos. La meta podría establecerse en la investigación de equipamientos culturales en diferentes contextos, para realzar los patrones que se repiten y los que cambian, con el objetivo de mejorar tanto la propuesta teórica de la tesis como su metodología, estando aún en un estadio evolutivo temprano. Uno de los retos en este sentido sería poder completar todo el elenco construido del autor, para confirmar la apropiación ciudadana de sus obras en diferentes emplazamientos, si confirman los mismos resultados o existen variaciones significativas que puedan arrojar luz a nuevas investigaciones. Por otra parte, sería

interesante asumir como reto analizar –respecto de obras realizadas por otros arquitectos– las respuestas a las cuestiones relativas a la estética y la utilización de estos espacios, que podrían establecer nuevas conclusiones que podrían servir de ayuda y orientación a un amplio espectro de disciplinas.

De igual modo, sería conveniente coordinar y explotar las sinergias entre grupos de investigación –algunos de sus métodos han sido estudiados para establecer la metodología, estando especificados en el capítulo introductorio– aportando las necesarias conexiones interdisciplinarias en los campos de humanidades, arquitectura y sociología, para poder realizar nuevos análisis basados en una visión más amplia y concreta de las dimensiones hermenéuticas: prefiguración-configuración-refiguración.

Todo ello debería generar, respecto de la relación de las edificaciones con la ciudad y la cultura –a propósito de ambas– un giro epistemológico bajo el auspicio de líderes de opinión e investigadores, que pueda generar el valor y el relato científico oportuno de esta huella tangible y específica del ser humano, con el objeto de interpretar las edificaciones y su relación con la ciudad y con la ciudadanía.

En definitiva, se deberá avanzar en este tipo de investigaciones como acciones que permitan poner en valor las manifestaciones humanas de destacados arquitectos como Oscar Niemeyer, creadores de símbolos culturales que son motor de cambio en las ciudades y generadoras de ilusión en la ciudadanía, ponderando la utilización de los espacios como amplificadores de los sentimientos de pertenencia ciudadana, consiguiendo con ello un mejor conocimiento de nuestras urbes, de su grado de aceptación en cuanto a su configuración actual y la comprensión de sus necesidades futuras.

[C A P Í T U L O 6]

CONCLUSÕES

6.1. Conclusões

Ocorre com a análise da arquitetura –também da arte– que é possível que o que aqui foi descrito não corresponda à ideia que o próprio autor tem de suas obras, nem seja adequado para entender o equipamento e sua configuração como pontos de inflexão nas cidades estudadas. Algumas das características sob escrutínio só podem ser percebidas quando são vistas de um determinado ponto de vista. Em outras palavras, mesmo que o relatado seja verdadeiro, não deve ser tomado como uma verdade universal sobre os equipamentos culturais de Oscar Niemeyer em fase final de criação. É apenas uma verdade interpretada pelo autor da tese; uma entre tantas outras possibilidades, objeto de elogios ou críticas, analisando o todo ou suas partes.

Nesse sentido, estabelece-se uma atitude construtiva na subjetividade, encarando vários pontos de vista, visitando os equipamentos em diferentes momentos de seu desenvolvimento, utilizando os espaços e referenciando as opiniões conforme

foram produzidas, a fim de consolidar as informações recebidas em um corpus estruturado sobre o qual tirar conclusões. Essa variedade na análise, com profusão de detalhes, obtém nuances que distanciam a contribuição desta tese da teoria do gênio ou vilão:

Un detalhe chama muito a atenção de quem se dedica a investigar a bibliografia disponível no Brasil sobre a obra de Oscar Niemeyer. É que, em raras e honrosas exceções, esses textos podem ser classificados em dois tipos básicos: aqueles que o elevam às alturas, chamando-o, por vezes, de “arquiteto do século”; por outras de “maior arquiteto vivo”, não aceitando qualquer crítica a sua obra, por mais construtiva que seja; e aqueles que o transformam em vilão, em artista irresponsável e incoerente, negando qualquer qualidade a sua obra. (Mahfuz 2010, par. 1)

O arquiteto Oscar Niemeyer, que começou sua trajetória com mestres da arquitetura como Le Corbusier ou Lúcio Costa, baseia sua proposta numa técnica e definição precisas, com linhas que adaptou do movimento moderno, configurando um legado arquitetônico não dogmático –em sua forma intuitivo– que põe em dúvida o funcionalismo estrito. Seu trabalho contínuo com os engenheiros mais avançados da época busca a surpresa constante através da definição simples, entendida aqui como uma solução imediata –às vezes ótima, outras um tanto vazia– a problemas complexos. Sua carreira é definida pelo uso simbólico de um número limitado de elementos arquitetônicos monumentais e de alto impacto –geralmente são traduções diretas de suas ideias no papel, especificando a escala e a adaptação à ordem em maquetes sucessivas–, uma definição plástica deles, o uso da água como mecanismo de composição, o aproveitamento ideal do subsolo e a paleta de cores minimalista, com predominância do branco, utilizados para surpreender o usuário.

Os principais aspectos que consideramos para realizar a dissertação sobre equipamentos culturais e sua definição física, abrangem a análise histórica do planejamento, as políticas públicas –aquelas que permitiram que o equipamento chegasse à sua localização específica– e o processo de ideação do autor, a compreensão das diferentes versões dos projetos, a construção dos espaços e a

análise do objeto arquitetônico, contrastando o resultado com usuários e público informado para entender a satisfação com a arquitetura proposta.

Conforme descrito na tese, a cidade não pode ser percorrida a partir de uma única área do conhecimento, mas cada uma das disciplinas pode e deve contribuir para estabelecer, dentro de suas possibilidades, diferentes facetas dessa realidade única. A variável tempo acrescenta uma manifesta mutabilidade da realidade, aumentando o desafio colocado pela interpretação destes fenômenos urbanos e dos processos de regeneração a que estão sujeitas as cidades analisadas. Note-se que tanto Avilés quanto Niterói viveram perenemente à sombra de suas respectivas capitais, Oviedo e Río de Janeiro. No caso de Avilés, a isto há que acrescentar que a cidade tem sofrido poluição como poucas na Europa, devido à instalação do pólo industrial da Ensidesa nas imediações da ria, que chegou a ocupar uma extensão linear de mais de dez quilômetros. Por sua vez, Niterói teve como pendência a resolução da orla da Baía de Guanabara durante grande parte do século XX, um território de oportunidade que teve múltiplas propostas ao longo dos anos e ainda hoje está inacabado. Esta característica comum, de uma cidade diminuída de importância e à sombra de uma capital maior, é determinante na apreciação cidadã da arquitetura proposta por Niemeyer.

Refira-se que as cidades secundárias se tornaram pólos de atração no final do século passado devido à globalização da economia, interiorizando a tarefa de estabelecer uma nova definição da sua imagem para se destacarem na constante competição entre as cidades, apostando em novos elementos de modernização ou atualização do seu tecido urbano: sejam equipamentos culturais, melhorias em centros históricos ou novas infra-estruturas. Foram extensos processos de reabilitação urbana, que nalguns casos têm sido apelidados de city-marketing. Algumas destas estratégias têm sido positivas para a composição de uma nova identidade em cidades com tecidos urbanos degradados, como a forma de amplificar a sua própria história e dar a conhecer o seu património e particularidades, em processos de crescimento hoje amplamente aceites pelos cidadãos.

Desde as políticas de equipamentos sociais e artísticos promulgadas pelo governo francês no século XIX, até atingir o marco que foi o *Auditorium Building* em Chicago, os equipamentos culturais forjaram sua história como grandes contêineres mistos ou de uso múltiplo, onde desfrutar de uma grande diversidade de experiências, numa comunhão bem-sucedida entre a percepção de um acervo pictórico, a visualização de um espetáculo teatral, a alegria presente em suas praças ou o uso social dos espaços. A definição assim estabelecida pode receber o adjetivo de idílica, mas não devemos alimentar esperanças de que cada novo equipamento de grande porte ou cada novo centro cultural, mesmo repetindo fórmulas anteriores de sucesso, possam gerar benefícios equivalentes nas cidades onde se inserem. O sucesso depende em grande medida da estratégia de regeneração global e do substrato onde assenta a proposta, elementos aos quais se devem acrescentar –com igual ou maior importância– os meios e programação que o novo equipamento possui, e a valorização cidadã da solução estética. Em suma, equipamentos culturais dessa natureza devem contribuir substancialmente para a cidadania do lugar, marcando diferenciais positivos em relação às outras propostas similares.

Como facetas importantes do conjunto de contribuições que se dão com o estudo dos equipamentos culturais propostos, destacamos duas:

A primeira seria o aporte metodológico, que unifica diferentes modelos e teorias que resultam em um corpo de texto cuja característica principal é uma abordagem holística do fato arquitetônico, podendo servir de exemplo para posterior desenvolvimento e análise de obras deste porte.

A segunda seria a resolução à comissão promovida por mim, sob a proteção da referida metodologia, que é –em resumo– se nas duas cidades analisadas os aspectos estabelecidos na problematização foram melhorados, propondo uma resposta que sirva de síntese do conjunto de estudos realizados na tese, descartando a ideia banal de tingir um manto de onipotência –solução para todas as mazelas que afligem a cidade contemporânea– certas obras arquitetônicas de certa notoriedade urbana, no nosso caso as obras de Oscar Niemeyer.

Começaremos por esclarecer se a forma e o ambiente imediato condicionam a percepção cidadã da beleza destas obras grandiloquentes, para perceber se, como define Lynch (1998, 15) «a imagem de uma determinada realidade pode variar consideravelmente entre diferentes observadores». Em ambas as cidades, os modelos construídos são aceites como excelentes exemplos de arquitetura de autor, enfatizando a qualidade física em termos de impacto e impressão causada por sua forma de projetar. Quase não há críticas ao diferencial e à ruptura que os equipamentos representam em relação à cidade já construída, uma parte da análise que surpreende, pois são várias as tendências atuais que valorizam a adaptação ao ambiente como principal qualidade da arquitetura; o painel de entrevistados entende as obras como objetos inertes de grande qualidade arquitetônica, com uma imagem surpreendente, objetos que ampliaram a notoriedade de sua cidade e melhoraram a auto-estima da população. Ainda que existam vozes discordantes –pode-se constatar nos resultados das pesquisas–, elas não constituem um corpus de análise suficiente, sendo exceções ao sentimento geral.

No mesmo sentido, em referência à estética e à escala de suas praças –sendo estas em sua maioria de concreto e quase sem mobiliário urbano– os entrevistados concordam em habitar e utilizar a maioria dos espaços –mesmo com ressalvas quanto às conexões com o tecido urbano como um todo, que são avalizados pela nossa observação de campo– valorizando-os como lugares genuínos e únicos, estabelecendo tanto usos coletivos propostos –culturais, expositivos, cinema, museu– quanto não propostos –pistas de patinagem, observação e valorização do entorno urbano e natural, ou contemplação da própria arquitetura– o que aumenta a aceitação da teoria arquitetônica do autor. Como centro processional nas cidades de pequeno porte analisadas, o equipamento é a cidade, embora adquira uma identidade própria que, através da combinação de elementos básicos, forma uma cenografia de formas platônicas para cumprir sua função de Acrópole manifesta. Ambas as questões são aceitas pelos usuários, coincidindo em parte com as abordagens do próprio Niemeyer sobre a visualização das pirâmides e das planícies.

Na discussão sobre o modo como as estratégias de renovação atingem sua definição física, Niemeyer consegue fazer com que a força comunicativa dos seus objetos inertes obtenha resultados positivos, em lugares onde parecem inapropriados, mesmo com as estratégias equívocas e inconclusivas de que fazem gala ambos os locais. Esses resultados são amplificados pela história que compartilham como cidades que estão no segundo plano em suas respectivas regiões, com certa falta de investimentos e longa espera para serem o foco das atenções, desejos que em parte são satisfeitos com os novos equipamentos de Niemeyer. Na percepção da sua arquitetura, é claro que o espaço coletivo se define como uma pegada intergeracional onde a nossa vida se desenvolve e os cidadãos criam as suas memórias, uma forma especial de apropriação da arquitetura proposta. Esses espaços coletivos, ao serem adotados pelos cidadãos, são carregados de grande força simbólica, reforçando o sentimento de pertencimento; lugares onde a estética urbana constrói e estreita laços com os cidadãos, constituindo-se como referências fundamentais para ela, sendo estes centros projetados por Niemeyer uma referência ímpar, com evidente força motriz nos exemplos apresentados.

Em termos de uso, destaca-se o valor do modelo adotado, um contentor que se fosse bem alimentado –com conteúdo e programação de primeira linha– poderia gerar relevância, notoriedade, investimento e imagem da cidade, possibilitando ações de maior alcance, como as de regeneração urbana. Somente com um investimento notável em conteúdo, o continente se tornará um atrativo de nível adequado nas cidades em que estiver inserido, perdurando ao longo do tempo como referência para suas respectivas regiões.

Da mesma forma, fica claro que esses centros culturais não podem ser concorrentes diretos de outros equipamentos próximos de nível metropolitano –dos quais não são substitutos– senão que devem ser entendidos como outro texto com outra história dentro da cidade, como uma exceção que confirma a regra. Essa estratégia de diferenciação de conteúdo paralelamente à já alcançada diferenciação de continente– não parece clara em nenhuma das duas propostas, com exceção do

marco global representado pelo MAC de Niterói, que atua como uma peça autônoma, de excelente proposta e acervo adequado, mantendo relações institucionais com algumas das melhores galerias de arte do mundo.

A arquitetura de Niemeyer sente-se confortável no seu papel fulcral, não o elude nem o nega. Não esconde o seu magnetismo. É uma arquitetura substancial, por sua qualidade espacial e sua ordem inerte. Os demais equipamentos e ações urbanas, logo depois da implantação de equipamentos como os analisados, devem concordar em não ser a peça fundamental, em não ser a Acrópole da cidade: somente compreendendo a manifesta singularidade de sua obra, os demais podem ser estabelecidos como atores secundários necessários dessas propostas, para com uma estratégia certa, valorizar a própria obra arquitetônica, a realidade urbana manifestada e seu contexto anterior. Desta forma, será visível a necessidade de melhorias nas suas localizações, para adequar a cidade nas suas comunicações, na sua envolvente e na sua programação, conseguindo –através do planejamento– a tão esperada regeneração urbana, que nos dois casos analisados deverá ser induzida a posteriori: seu sucesso dependerá da escolha correta desses instrumentos de regeneração. Apostas dessa substância, como está demonstrado no texto, fazem parte de processos complexos de investimento e desenvolvimento de políticas públicas e não aparecem de imediato na cidade; a oportunidade que eles oferecem deve ser aproveitada em todo o seu potencial, tratando esses equipamentos pelo que eles são: a pedra angular de uma cidade ou região, que não deve competir com outros grandes equipamentos culturais próximos –a distância a que um novo equipamento desta dimensão deve ser objeto de uma tese monográfica para alimentar os livros de teoria urbana– estabelecendo-se como um lugar finito para se destacar e brilhar com luz própria, como em seu dia aconteceu em Bilbao com o Guggenheim, cidade onde –relembremos– o metrô de Norman Foster²⁶³ já havia se instalado, além das inúmeras ações urbanas que aconteceram, sempre ao abrigo do museu, o lugar escolhido para a foto.

²⁶³ Bilbao não tinha metrô antes da obra de José Ramón Madinaveitia –engenheiro que realizou a maior parte– e Norman Foster –que desenhou os interiores e as saídas para a rua depois de um concurso internacional–. Seu maior desafio foi atravessar o estuário.

No que se refere ao programa e aos usos dos diferentes prédios culturais, que nos ajudam a perceber se os equipamentos são adequados à sua localização e à sociedade que servem, é notório que em ambos os casos as propostas de Oscar Niemeyer se apressaram, não sendo estudados em sua idoneidade, motivo de maior problema na cidade de Niterói –continua crítica dos arquitetos ao MAC em seus primórdios– do que em Avilés, tendo em vista o estudo das fontes documentais e as entrevistas realizadas. Como descrevemos, o planejamento pode estabelecer a necessidade de adaptar ou melhorar um determinado ambiente, mas nos dois casos foram decisões políticas que precipitaram a solução concreta. No caso da cidade de Avilés, esta decisão coube a Vicente Álvarez Areces, devido aos anos de irrelevância da cidade contaminada pela grande indústria da Ensidesa. No caso de Niterói, foi Jorge Roberto Silveira quem insistiu, depois de um período de pouco investimento cultural, em realizar uma obra emblemática como o MAC, mas sempre de olho no aterro da Praia Grande –onde fica a Praça do Povo– que era a grande falha da cidade com a sua zona ribeirinha, envidando esforços extenuantes para concretizar este desafio nas sucessivas legislaturas; prova disso são as inúmeras versões das obras do Caminho Niemeyer descobertas.

Alargando a reflexão sobre o planeamento, as propostas e as medidas adoptadas para a implantação destes grandes equipamentos, existem diferenças significativas nos casos, pelo que vamos resumir as acções propostas separadamente, para estabelecer a influência destas figuras urbanas na génese das instalações analisadas.

No caso de Avilés, o Centro Cultural surge como a solução lógica para um equipamento na cabeceira do estuário, uma construção que Eduardo Leira já tinha proposto –com uma estética diferente– no Avanço do Plano Geral de 2002. Para realizar a adaptação à escala urbana da imponente área de atuação do outro lado da ria, foram propostas até seis áreas de desenvolvimento que tiveram de ser estudadas ao pormenor para a sua posterior utilização. Enquanto Niemeyer ofereceu o centro cultural asturiano, essas áreas foram adaptadas para que o centro pudesse ser

construído, e iniciou-se uma proposta global, a Ilha da Inovação, que foi o instrumento de ação escolhido para o seu desenvolvimento. Refira-se que se trata de um início com características distintas de outras ações de regeneração urbana; de certa forma, a intervenção urbana começou pelo fim –aspecto que alguns dos entrevistados marcaram– esperando que isso bastasse para que toda a proposta ganhasse fôlego e entusiasmasse o público, melhorando o investimento empresarial na cidade, permitindo um novo horizonte e uma orientação diferente para Avilés, na qual também o Estado participou como proprietário do solo, por meio de sua empresa Infoinvest. Este impulso inicial esperançoso para a região foi em grande parte interrompido pelo alto custo das ações que devem ser realizadas, que incluem –na faixa divisória entre o centro histórico e o estuário–, o enterramento das ferrovias, e a mudança de seção dos acessos ao porto. Outras ações necessárias, como a limpeza da envolvente da ria e a criação de um percurso pedestre nas margens do estuário, foram devidamente resolvidas.

Em síntese, as ações que ainda serão desenvolvidas visam a conversão de uma rodovia –Avda. Conde de Guadalhorce, com nomenclatura equívoca pelo seu corte e utilização– numa rua. Este projeto tem sido objeto de inúmeras propostas, mas não foi executado. Quanto à proposta global da Fundação Metròpoli, deveria repensar os acessos pedestres ao Centro Niemeyer –mesmo com o investimento já feito nas pontes “Grapa” e San Sebastián– para melhorar a permeabilidade do outro lado do estuário no parte próxima ao centro histórico, aspectos que são extraídos da análise morfológica realizada na observação de campo e das respostas dos entrevistados. Por sua vez, as incômodas baterias de coque –caso cessassem sua atividade– também poderiam constituir um território de oportunidades por meio de um notável conjunto arquitetônico a exemplo de Zollverein, na cidade alemã de Essen. Com estes ingredientes ainda por executar, parece que ainda há um longo caminho a percorrer, tendo aqui a agravante de que os cidadãos das Astúrias parecem não aceitar –na Europa das regiões– que o centro cultural é a porta de entrada para a área metropolitana asturiana (Avilés-Gijón-Oviedo), degradando a cidade de Avilés como o

patinho feio do triângulo asturiano, cujos núcleos de poder e mídia –com suas visões impostas– permanecem em Gijón e Oviedo.

Na cidade de Niterói, embora existam inúmeras propostas anteriores de requalificação localizadas no aterro de Praia Grande que foram estudadas para expansão da cidade, em nenhum caso foi prevista a construção de equipamentos culturais deste porte e importância, mas sim a conquista de espaço a partir do mar para localizar tecido urbano residencial, em traçados que muitas vezes tinham uma grande verticalidade e densidade. De todo modo, como foi estudado, essa forma de proceder é até certo ponto comum nas cidades brasileiras, pois os planos urbanísticos não costumam estabelecer reservas de dotação cultural, e o crescimento das cidades se mostra mais desordenado do que no caso europeu. Prova disso é que as localizações e utilizações dos equipamentos em estudo foram definidas de forma diversa à medida que se encontravam problemas ou obstáculos na sua efetiva formalização, e que nunca houve a intenção de qualquer plano que delimitasse a exata localização e definição dos acessos e seu ambiente, antes de sua implementação.

A falta de formalização da ideia –até certo ponto bucólica– de um caminho ou passeio arquitetônico proposto em Niterói tem sido o maior erro que o Caminho Niemeyer enfrenta até hoje. Existem peças separadas que funcionam no local proposto, como o MAC ou a Reserva Cultural, mas são marcos isolados dos quais a cidade não extrai todo o seu potencial. O conjunto de equipamentos exigiria uma proposta urbanística consolidada –com autorização da UFF– para estabelecer uma série de roteiros paisagísticos que ligassem a estação de barcas ao MAC, passando neste percurso pela Praça do Povo, Praça JK e Reserva Cultural. Nesta proposta, o aspecto mais preocupante a ser resolvido é o aproveitamento dos grandes lotes que cercam a Praça do Povo, que devem tender à uniformidade das alturas com o centro e à melhoria do traçado das ruas, para tornar a área transitável e para melhorar as ligações pedonais com o resto da cidade. Este espaço encontra-se atualmente degradado e esquecido, uma inóspita zona fronteira entre o centro histórico e a Praça do Povo.

Mesmo permitindo que os projetos de Niemeyer sejam implementados sem muita dificuldade por serem objetos autônomos, nas cidades estudadas há uma ideia subjacente de que o planejamento pode ser mutável, o cata-vento dos tempos. Ao longo da tese, pode-se perceber que essas propostas podem acabar esmorecendo –ou mudando completamente– devido a decisões de vários tipos, seja por sua complexidade técnica, seu custo ou por atrasos políticos. O estudo da evolução histórica das propostas serviu para contextualizar e compreender os complexos processos a que estão sujeitas, e a dificuldade que têm este tipo de cidades secundárias –com orçamentos mais baixos e relegadas a segundo plano na agenda dos estados– para trazê-los à fruição. No entanto, deve-se pôr em destaque que os planos urbanísticos são os únicos instrumentos encarregados de definir e aperfeiçoar as propostas, exigindo certa continuidade para a sua completa e correta definição, precisando do auxílio das diversas administrações envolvidas.

Uma vez realizadas estas obras no seu devido espaço, a aposta na construção destes equipamentos culturais desenvolveu-se como uma estratégia que fortaleceu as duas cidades. Deve-se notar que tem sido difícil estabelecer indicadores que confirmem irrefutavelmente esses extremos, além da melhoria do turismo –real em ambos os municípios–, certos indicadores de satisfação entre os especialistas no campo –ranking da *Fundación Contemporánea* no caso de Avilés, sucesso de visitantes no MAC– e a confirmação pelos entrevistados do orgulho de pertencer, observando claramente que antes da concretização destes novos símbolos culturais era praticamente inexistente, tanto em Avilés como em Niterói. Pelos diversos motivos descritos eram localidades com baixa autoestima de sua população, e com uma simbologia obsoleta, ancorada no passado.

Como corolário, responderemos às questões que fundamentam os inícios da nossa tese: a primeira seria se existe um método de projeto e um discurso que subjaz à produção de Niemeyer que o capacite a realizar complexos processos de regeneração urbana, e a segunda se a obra de Niemeyer é apreciada a posteriori como ótima,

resguardada dos novos postulados da arquitetura sob a globalização, em relação aos espaços e formas que caracterizam sua arquitetura.

Quanto à primeira, Oscar Niemeyer, partindo da base que lhe deu sua criação anterior, realizou seus últimos trabalhos internalizando seus próprios conceitos de arquitetura desvinculados do lugar, sendo assimiladas suas formas como pertinentes e adequadas pelos usuários. No entanto, esta opinião não é compartilhada por alguns de seus colegas de profissão. Mesmo com a negação da pré-existência –o contexto–, esses projetos da fase final de sua carreira podem ser assumidos como obras capitais, concebidas como novas iterações formais de um mestre que ao iniciar sua legado foi contemporâneo de Mies van der Rohe ou Le Corbusier, e quando ele terminou sua carreira, de Herzog e de Meuron, Renzo Piano ou Rem Koolhaas. Suas criações mantêm um patamar adequado ao que se espera de sua autoria, sublime em exemplos como o MAC, que se destaca como a obra mais representativa da fase final da criação. Pouquíssimos autores ousaram realizar uma arquitetura tão original, utilizando a técnica mais avançada do momento, sabendo preservar sua própria essência e ao mesmo tempo, imprimindo novidade em cada projeto. Isso é ajudado pela configuração autônoma e livre de tradição do lugar, que atua de forma assíncrona com a beleza e singularidade de sua arquitetura: às vezes amplia o lugar e outras vezes, pelo menos, o perturba. Em ambos os casos cria-se surpresa e espanto, em processos validados pelas opiniões dos entrevistados. As versões de alguns dos seus projetos – Caminho Niemeyer, MON de Curitiba– estudando a forma e a imbricação de volumes para causar prazer estético no observador, configuram um legado que será estudado como um todo ou em partes por gerações, devido à aberração documental existente e ao enorme número de projetos realizados ao longo da sua vida, configurando uma mostra inédita de fantasia em que a funcionalidade não é descurada, resolvendo elegantemente forma e programa, num par equilibrado que é plenamente usufruído, mesmo quando a experiência é imperfeita.

Em especial, vale destacar do período final o MAC de Niterói, obra única e icônica, que se destaca de forma notória de toda a proposta do Caminho Niemeyer.

Neste caso, paradigmático na sua arquitetura, pode-se afirmar que o local onde se insere um projeto, tanto os seus acessos como a sua adaptação ao meio natural e construído, realizam parte do trabalho na valorização da própria arquitetura proposta e sua aceitação pública. Isto também acontece em outros equipamentos culturais em cidades secundárias espanholas, como o Kursaal de Rafael Moneo em San Sebastián, ou o excelente e de menor notoriedade Auditório e Palácio do Congresso Infanta Doña Elena em Águilas (Murcia) obra do Estudio Barozzi Veiga.

O discurso de Niemeyer, agradável para o observador novato, didático para o avançado, é utilizada ao longo de sua vida como uma simples explicação de suas obras, sem nos mostrar os processos mentais do arquiteto. Porém, suas criações vão além da racionalidade que se manifesta em seus textos, pois nascem do desenho e traçado de um gênio, que com seu trabalho incessante dignificou a profissão de arquiteto. Suas criações –tanto artísticas quanto simbólicas– estabelecem um legado de mais de quinhentas obras, ao alcance de pouquíssimos arquitetos. Tanto seus edifícios aclamados quanto suas obras menores são transcendentais e merecem ser estudadas.

Oscar Niemeyer não nega a função social de sua arquitetura, mas faz uma proposta diferenciada, que enaltece a contemplação e o prazer que os seus projetos despertam, como um prêmio para a cidadania, prova de que as administrações levam em conta seus cidadãos, cumprindo a sua função modernizadora. Um compromisso cultural que se concretiza nestas novas configurações do espaço público:

[...] em Niemeyer, a forma é associada à capacidade de ordenar e estruturar o espaço público. Niemeyer continua defendendo a posição de que a arquitetura, no contexto de uma infraestrutura econômica capitalista, sem meios para controlar a produção, não pode trazer nenhuma mudança social. Sua arquitetura supõe a consciência de sua própria subordinação ideológica ao modelo de modernização burguesa e capitalista adotado pelo Brasil, o que permite estabelecer uma diferença em relação às vanguardas românticas europeias, como demonstrou Manfredo Tafuri. Porém, assim como sua discordância com os valores do funcionalismo não é uma negação da função, a

discordância de Niemeyer com os valores da chamada arquitetura social não é uma negação da função social da arquitetura. (Philippou 2013, 25)

Embora alguns historiadores e críticos do século XX tenham rejeitado sua obra pelo seu formalismo decadente (Frampton 1980), Oscar Niemeyer continuou sua trajetória, percebendo-se como um artista consistente e brilhante, um tanto iconoclasta, fato que lhe permitiu realizar seus projetos com energia, sem se sentir afetado pelas críticas de outros colegas de profissão:

Nunca me interessei por a crítica [...] Sentia-me [...] como o poeta Fernando Pessoa: "Não leio livros de literatura. Nada mais tenho a aprender." Realmente, depois de tantos anos de trabalho, bastava-me a própria experiência. (Corrêa do Lago 2007, 13)

Em relação ao segundo assunto –lembramos, se a obra do autor é apreciada a posteriori como ótima– é importante notar que as respostas dos entrevistados não deixam dúvidas sobre a aceitação da proposta, sem contar com que a arquitetura seja autônoma do lugar –tanto nos anos 70 do século passado como no século XXI– separada do ambiente construído de cada cidade; uma forma de projetar hoje superada, onde o ambiente e o contexto moldam a obra arquitetônica. São surpreendentes as respostas aos questionários, que aceitam de bom grado sua proposta arquitetônica, apesar da invariabilidade de Niemeyer quanto à sua forma de projetar, com os mesmos postulados e a mesma definição na atualidade, como em meio à sua produção arquitetônica. Diante desses resultados, nas cidades secundárias a arquitetura de Oscar Niemeyer se coloca como emblema do lugar, funciona de forma otimizada para o fim para o qual foi projetada –prazer estético, contemplação e uso próprio–, e se estabelece como parte essencial para a mudança física e emocional, aspectos que devem ser completados, conforme relatamos, com uma estratégia urbana maior, da qual o arquiteto é alheio. Porém, os seus centros culturais, sob o nome Niemeyer, são peça fundamental para sua concretização.

Após a extensa análise realizada nas duas cidades, podemos afirmar que a regeneração urbana integrada não se concretiza em nenhuma das localizações. Esta

forma de renovar as nossas cidades, a mais completa de alcançar uma recuperação económica, turística, social e ambiental, deve incluir um conjunto de ações interligadas que facilitem mudanças mais profundas na cidade, para além das exclusivamente ligadas à transformação física. Oscar Niemeyer mostra suas limitações em sua proposta no plano urbanístico, pois realiza uma encomenda arquitetônica que não leva em conta as condições da cidade e seu entorno. Refira-se que, num futuro próximo e em face dos planos em desenvolvimento, a regeneração poderá ser concluída de forma satisfatória no caso de Avilés, observando-se um sentido mais equívoco no caso de Niterói.

Os aspetos que mais dúvidas suscitam nestas instalações são, por um lado, as estratégias de regeneração que foram induzidas e configuradas após a proposta arquitetônica e, por outro, o orçamento para a elaboração de uma programação ótima para estes grandes contentores, ainda mais depois dos investimentos realizados nos equipamentos, que em ambos os casos ascendem a 20 milhões de euros. A modernização e valorização dessas cidades não podem contar com uma estratégia de marketing baseada em uma obra –ou várias alheias, como é o caso de Niterói– de Oscar Niemeyer, ainda que sejam de um arquiteto tão admirado e competente.

Após este expressivo rodeio –concretizada em seis capítulos– validaremos a afirmação do arquiteto, que não deixa margem para dúvidas sobre a definição e os limites de sua proposta: «O urbanismo cria o lugar, eu crio a arquitetura» (Jodidio 2012, 7). Assim, todo este corpus niemeyeriano limita a sua proposta ao mesmo que já foi descrito, a arquitetura, deixando em segundo plano e sob a tutela do planejamento e da política a concretização de uma melhoria da cidade garantida por aspetos como as ligações urbanas, a melhoria das infraestruturas básicas ou a mescla de usos, decisões estratégicas necessárias para que haja amplos processos de regeneração urbana.

Por fim, quanto às possíveis soluções para os problemas expostos, e a título de síntese, eles têm consideração diferenciada se ocorrerem antes ou depois da

construção desses grandes projetos. Em ambas as localizações, o problema deve ser resolvido quando as instalações já estiverem construídas, o que exige, desde o início, um forte envolvimento das administrações públicas para obter financiamento adequado para pessoal, serviços, exposições e programação. Em seguida, deveria-se propor o desenvolvimento de planos específicos para completar os espaços circundantes de forma otimizada –tendo em vista os erros cometidos, a principal falta seria a melhoria das conexões com a cidade histórica–, bem como aproximar a mistura de usos tão necessários em locais como a extensão do aterro em Niterói ou as antigas terras da Ensidesa em Avilés. Noutra ordem de coisas, consideramos essencial, com base na observação de campo, que haja uma otimização substancial da sinalética através da comunicação visual e também o estabelecimento de diferentes modelos de ligação urbana com equipamentos –tráfego pedonal e rodoviário– para se adequar aos percursos propostos, influenciando na melhoria efetiva dos acessos envolventes, agora deficientes pela abordagem isolada das duas propostas analisadas. Tudo isso alcançaria uma melhoria na impressão geral dos visitantes, um dos pontos fracos da proposta urbana.

Este conjunto de ações viria a adequar posteriormente as cidades em estudo à nova realidade gerada pelos grandes contentores culturais, valorizando tanto a singular obra arquitetónica de Niemeyer como a própria cidade, aprimorando o modelo da Acrópole proposto para aproximá-la do modelo Ágora –mais movimentado, mais utilizado e mais representativo da *polis*– sendo esta uma proposta de regeneração global que tem sido concretizada em inúmeras cidades por meio de fatos consumados, e que não pode ser negada nos casos estudados, tanto pela história quanto pela importância do seu legado.

6.2. Principais contribuições

A cidade é o lugar onde se desenvolve a vida comum das pessoas, configurando-se e aprimorando-se pela adição de camadas ou estratos, com o trabalho contínuo de diversas disciplinas. As disciplinas arquitetônicas e urbanísticas são as maiores responsáveis pela criação dos espaços públicos e equipamentos culturais, bem como pela sua consolidação, sem esquecer a força decisiva da ação política. A interação ótima dos espaços projetados com a própria cidade e os cidadãos define sua qualidade arquitetônica, embora não seja o único fator a ser considerado. Além do uso, devem ser contempladas as possibilidades históricas e alternativas –isto é, perguntar-se o que poderia ter sido no melhor dos casos–, bem como as qualidades estéticas e funcionais e a integração e adaptação ao seu ambiente, que sustentam o diálogo com seu entorno.

Com base nessas condições, a proposta apresentada para analisar a cidade e a obra de Niemeyer, por meio da comparação entre dados históricos e dados extraídos da participação cidadã, contribui para o conhecimento em diferentes campos de estudo. Em primeiro lugar, oferece novas perspectivas aos estudos sobre arquitetura na aplicação de conceitos dialógicos, pois embora existam monografias e um corpus teórico suficiente, ela é abordada com dificuldade, principalmente nos conceitos que os relacionam ao objeto construído e a interpretação de seus usuários, sendo uma das partes mais complicadas na análise histórico-arquitetônica. A abordagem dialógica deve ser estabelecida em outras teses de arquitetura que podem se basear –ou não– nesta, pois são inúmeros os fatores que não permitiram que essa abordagem fosse totalmente concluída aqui. Entre as partes realizadas, destacamos a transversalidade e o uso de fontes históricas para chegar ao relato final, estabelecendo uma metodologia mista com conceitos de ambos os mundos.

Em segundo lugar, esta tese traz uma contribuição ao conhecimento das duas localidades analisadas, com um conjunto de obras que é certamente um dos menos

conhecidos do autor. Isso oferece novas perspectivas para estudos posteriores, que contarão com grande parte do trabalho de pesquisa realizado, seja na parte histórica, na cronologia ou nas abordagens quantitativa e qualitativa. Geralmente acontece nesses casos que os dados estão dispersos, ou que a literatura não fez uma exposição clara dos mesmos. Nesse sentido, seria de vital importância organizar um melhor estudo da inter-relação desses centros culturais com outros da própria cidade e a comparação com equipamentos similares em cidades próximas, para estabelecer e medir o sucesso da proposta de forma completa. Paralelamente, este contributo proporciona uma reflexão sobre o debate de natureza específica sobre a globalização da arquitetura, a criação de um star-system de arquitetos e os fenómenos de expansão e sub-sede de marcas conhecidas e de reconhecido prestígio neste mercado global cidadania, embora sempre de um ponto de vista secundário em relação ao estudo de caso principal.

Todo o anterior acrescentaria com o contributo para a análise das cidades em retração, em maior medida no caso de Avilés, e dos paradigmas e modelos de cidades secundárias –à sombra de uma grande metrópole–, além dos processos de regeneração –propostas de regeneração, em muitos casos– para atrair investimentos e gerar influência, tomando uma série de decisões políticas sob a proteção dos movimentos de globalização que foram incentivados pelo modelo de Bilbao.

Quanto ao conhecimento enraizado no simbolismo e na estética dos grandes edifícios, refira-se que estes processos de apropriação cidadã fogem à racionalidade, sendo o caso de Notre-Dame uma prova irrefutável de que os conceitos de beleza e sentimento perante a arquitetura são intangíveis, e contribuições da filosofia são bem-vindas para completar essas visões. Desse ponto de vista, a unanimidade prática do gosto pela estética e pelas construções de Oscar Niemeyer se estabelece independentemente do local escolhido, conforme corroboram as entrevistas da tese.

6.3. *Límites e futura investigação*

A pesquisa que realizamos nesta tese e os resultados obtidos serviram para fazer uma análise de dois dos equipamentos culturais projetados por Niemeyer em cidades com desenvolvimento histórico desigual, com relutância em concluir os processos associados à implantação de tais equipamentos por razões de vária ordem, maioritariamente orçamentais; aliás, também derivadas da sua própria implementação em cidades secundárias.

Os resultados foram limitados por uma certa falta de recursos tanto para abordar um maior número de entrevistas que teriam permitido obter dados numéricos mais relevantes para tirar conclusões com uma melhor compreensão do uso do objeto construído, como para fazer uma maior contribuição na análise quantitativa. Com tudo e com isso, foi feito um estudo aprofundado do antes, durante e depois da cidade e da implantação desses equipamentos culturais, definindo cada parte com autonomia suficiente, com resultados que podem ser aplicados para aprimorar pesquisas futuras. Dentro dos parâmetros e objetivos de uma tese de doutorado, o corpus de análise inicialmente planejado foi implementado, analisando detalhadamente os itens de maneira satisfatória, estabelecendo conclusões válidas para as hipóteses do início. As limitações descritas acompanham historicamente as equipes multidisciplinares que estudam a matéria, que também têm conseguido consolidar pesquisas de grande importância para o objeto de estudo, tanto na perspectiva urbana quanto no estudo do autor. As grandes investigações –algumas delas financiadas com fundos europeus– da mesma forma que a contribuição aqui apresentada –muito mais modesta– não pretendem estabelecer verdades absolutas, mas encontrar novas pistas, caminhos a seguir e indicações de ações futuras, que pode estabelecer novas questões, explorando novos métodos e diferentes propostas de estudo que podem resultar em ir um passo além no conhecimento prévio.

No presente caso, fazemos uma pesquisa vinculada a um conteúdo urbano e cultural –também patrimonial–, que pode estabelecer um benefício para a explicação desses processos e suas complexidades intrínsecas, para alcançar, como objetivo final, fornecer um serviço à sociedade. Da mesma forma, a abordagem transdisciplinar ou interdisciplinar dada foi um dos desafios mais positivos que enfrentamos na redação deste documento, embora isso possa ter tornado explícito –devido à carga de trabalho associada– certas limitações adicionais, tanto em escrita e na leitura de referências. Essa diversidade de campos de ação configurou um texto que pode ser menos profundo em algumas partes do que em outras; Consciente de que isso ocorre, procurou-se substituí-lo por análises extensas, pelas novas perspectivas fornecidas e pela riqueza de abordagens e referências. Por outro lado, a limitação que a pandemia causou –especialmente na participação do questionário no Brasil–, bem como o fator tempo –ainda mais em um trabalho de meio período–, foram adequadamente supridos, proporcionando uma nova perspectiva da obra de um autor renomado como o arquiteto Oscar Niemeyer.

Os diferentes contributos académicos derivados desta tese irão abrir portas para explorarmos o funcionamento das cidades e a regeneração urbana em geral, e os processos culturais e grandes equipamentos em particular, aplicando o trabalho de campo para aprofundar o debate e as suas conclusões.

Para melhorar e fortalecer a pesquisa neste campo, considera-se necessário tentar replicar com novos modelos de estudo em outras localidades, a começar pelo autor de referência, Oscar Niemeyer, de quem resta uma vasta obra construída, mas com possibilidade de se expandir para outros arquitetos. O objetivo poderia ser estabelecido na investigação de equipamentos culturais em diferentes contextos e pôr em destaque os padrões que se repetem e os que mudam, com o objetivo de aprimorar tanto a proposta teórica da tese quanto sua metodologia, agora ainda em um estágio inicial. Um dos desafios, nesse sentido, seria conseguir completar toda a lista construída pelo autor, confirmar a apropriação cidadã de suas obras em diferentes localidades, caso repitam os mesmos esquemas ou existam variações significativas que possam esclarecer novas investigações. Por outro lado, seria

interessante assumir o desafio de analisar –a propósito de obras realizadas por outros arquitetos– as respostas a questões relacionadas com a estética e o uso destes espaços, o que poderia estabelecer novas conclusões que se orientem para um amplo espectro de disciplinas. Também seria conveniente coordenar e explorar as sinergias entre os grupos de pesquisa –alguns de seus métodos foram estudados para estabelecer a metodologia, sendo especificados no capítulo introdutório– proporcionando as conexões interdisciplinares necessárias nas áreas de humanidades, arquitetura e sociologia, em a fim de realizar novas análises a partir de uma visão mais ampla e concreta das dimensões hermenêuticas: prefiguração-configuração-refiguração.

Tudo isso deve gerar, a respeito da relação dos edifícios com a cidade e a cultura, uma virada epistemológica sob os auspícios de formadores de opinião e pesquisadores, que possam gerar o valor e o relato científico oportuno dessa pegada específica do ser humano, para a interpretação dos edifícios e a sua relação com a cidade e com os cidadãos.

Em suma, seria ótimo e desejável avançar neste tipo de pesquisa como ações que permitam valorizar as manifestações humanas de arquitetos renomados como Oscar Niemeyer, como símbolos da cultura, motor da mudança nas cidades e geradoras de ilusão entre os cidadãos, ponderando a utilização dos espaços como amplificadores dos sentimentos de pertença cidadã, conseguindo com tudo isto um melhor conhecimento das nossas cidades, o seu grau de aceitação na sua configuração atual, e a compreensão das futuras necessidades.

[B I B L I O G R A F Í A
R E F E R E N C I A S Y
A N E X O S]

1. Bibliografía

A

Abram, Joseph. 2005. *Le Havre. La Ville Reconstituée Par Auguste Perret. Proposition d'inscription Du Centre Reconstitué Du Havre Sur La Liste Du Patrimoine Mondial*. UNESCO.

Abreu, Maurício de Almeida. 1988. *A Evolução Urbana Do Rio de Janeiro*. 2nd ed. Rio de Janeiro: IPLANRIO/J. Zahar.

Agudo Martínez, María Josefa. 2003. "Del Pasadismo Al Futurismo." *EGA Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica* 8 (Mayo): 93–101.

Aguilar, Inmaculada. 1991. "Industrialització i Arquitectura." In *I Congrés de Arqueologia Industrial Del País Valencià*, 93–119. Diputació de Valencia.

Aguilera, Isabel Aguilera. 1986. "Planeamiento Urbanístico, Intereses Inmobiliarios y Segregación Socio-Espacial En Avilés (1955-1965)." *Eria*, 1986.

Álvarez Sánchez, Manuel. 1927. *Avilés: leyendas, apuntes de novela, anécdotas, hijos ilustres, curiosidades históricas*. Madrid: Imp. G. Hernández y Galo Sáez.

Álvarez, Dario. 2017. "El Surrealismo En Los Paisajes de Burle Marx." *Cuaderno de Notas*, no. 18: 159.

Amézqueta, Adolfo González. 1999. "Mendelsohn y La Torre Einstein. La Pesadilla Necesaria." *Arquitectura COAM* 317 (2): 30–37.

Andrade, Manuella Marianna. 2004. "O Parque Do Ibirapuera: 1890 a 1954." *Arquitextos*, n.051.01.

Aquino, Flávio. 1953. "Max Bill Critica a Nossa Moderna Arquitetura." *Manchete Nº 60*, June 1953.

ArcelorMittal España. 2017. "Informe de Sostenibilidad 2017." Avilés.

Arias García, David. 1973. *Historia general de Avilés y su concejo*. Oviedo: Lisardo Arias Rodríguez del Valle.

Ascher, François. 1995. *Metapolis ou l'avenir des villes*. Paris: Odile Jacob.

Ayuntamiento de Avilés. 2017. "Avilés Innova." Avilés.

Azevedo, Marlice Nazareth Soares de. 1998. "Niterói - A Trajetória de Um Centro Sobrevivente." In *VIII Congresso Iberoamericano de Urbanismo*. Oporto.

Azevedo, Marlice Nazareth Soares de, Danielle B M Benedicto, Isabella S De Andrade, and Silvio Leal Júnior. 2003. "Os Aterrados Como Possibilidade de Expansão Dos Centros Urbanos Tradicionais: O Aterrado Praia Grande Em Niterói." In *X Encontro Nacional Da Anpur*, 1–12.

B

Baigorri, Artemio. 1995. "Del Urbanismo Multidisciplinario a La Urbanística Transdisciplinaria." *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales*, no. 104: 315–28.

Bajtín, Mijaíl. 1989. "Las Formas Del Tiempo y Del Cronotopo En La Novela." In *Teoría y Estética de La Novela*. Madrid: Taurus.

Bajtín, Mijaíl. 1982. *Estética de La Creación Verbal*. México: Siglo XXI.

Benevolo, Leonardo. 2007. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

Berrios-Negrón, Luís. 2002. *Entrevista Con Oscar Niemeyer*. Atelier Niemeyer, Copacabana, Río de Janeiro, Brasil. <http://www.luisberriosnegrón.org/videos.html>.

Bezerra de Araújo, Henrique, Thiago Pitaluga Rezende, and Guaraciaba Rosa de Oliveira. 2020. "Clásicos de La Arquitectura: Centro Cultural Oscar Niemeyer / Oscar Niemeyer." *Archdaily*, 2020.

Bloch, Adolpho, Oscar Bloch, Nelson Alves, Dirceu Tôrres, Justino Martins, Leonardo Bloch, Pedro Jack Kapeller, et al. 1960. "Brasília, edição histórica." *Manchete*, 100.

Bogaerts, Jorge. 2000. *El Mundo Social de Ensidesa: Estado y Paternalismo Industrial 1950-1973*. Avilés: Azucel.

Borja, Jordi. 1995. *Barcelona, un modelo de transformación urbana*. Quito, Ecuador: PGU-LAC.

Botey, Josep Maria. 2008. *Oscar Niemeyer*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bruand, Yves. 1991. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

Bruno, Joana Sarmet Cunha. 2002. "O Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ. Uma Estratégia de Promoção Da Imagem Da Cidade." *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais* 4 (1/2): 91–106.

Bullaro, Luca.

2019. "Oscar Niemeyer: Diálogos Con Lo Natural." *Módulo Arquitectura CUC* 22: 83–98.

2020. "Oscar Niemeyer's Architecture of Minimalist Prisms: Hypotheses of Analysis by Type." *Modulo Arquitectura CUC* 26 (26): 137–60.

C

Callealta, Virginia Arnet, and Enrique Naranjo Escudero. 2013. "Brasil Informal: Reconstruyendo Los Límites de La Ciudad Dual," 122–31.

Candela, Félix. 1967. "El Escándalo de La Ópera de Sídney." *Revista Arquitectura* 108.

Carbó Ribugent, Gemma, Taína López Cruz, and Alfons Martinell Sempere. 2015. "Los Equipamientos Culturales." In *Los Espacios de Intervención Cultural*. Barcelona: FUOC.

Castells, Manuel. 1997. *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza.

Castrillo, María, Ángela Matesanz, Domingo Sánchez Fuentes, and Álvaro Sevilla. 2014. "¿Regeneración Urbana? Deconstrucción y Reconstrucción de Un Concepto Incuestionado." *Papeles* 126 (Relaciones ecosociales y cambio global): 129–39.

Cavalcanti, Lauro.

2001. *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

2008. *Oscar Niemeyer: Trajetória e produção contemporânea, 1936-2008*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer.

Cerasi, Maurice Münir. 1990. *El espacio colectivo de la ciudad: construcción y disolución del sistema público en la arquitectura de la ciudad moderna*. Vilassar de Mar (Barcelona): Oikos-Tau.

Cezar, Almir. 2012. “‘Caminho Niemeyer’ de Niterói: Uma Revitalização, Não a Serviço Dos Trabalhadores.” 2012.

<<https://limiaretransformacao.blogspot.com/2012/12/caminho-niemeyer-de-niteroi-uma.html>>

Coelho Rodrigues da Silva, Bárbara. 2015. “Brasil, La Reinención de La Modernidad. Le Corbusier, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer.” Universidad Politécnica de Madrid.

Comas, Carlos Eduardo.

2012. “Oscar Niemeyer: Um Arquitecto e Quatro Fases.” *Arquitetura e Urbanismo*, no. 226.

2002. “Precisões Brasileiras: Sobre Um Estado Passado Da Arquitetura e Urbanismo Modernos.” Universidade de Paris VIII.

Consórcio Quanta-Lerner. 2015. “Plano Estratégico de Desenvolvimento Urbano Integrado Da Região Metropolitana Do Rio de Janeiro (PDUI/RMRJ) 2015-2018.” Rio de Janeiro.

Corrêa do Lago, André Aranha. 2007. *Oscar Niemeyer: uma arquitetura da sedução*. São Paulo: BEI.

Cortina Maruenda, Francisco Javier, and Pedro Javier Molina Siles. 2013. “Brazil. When Modernity Becomes Colored .” In *X Congreso Nacional Del Color*, 292–99. Valencia: UPV-EGA.

Costa Cabral, Cláudia. 2019. “París 1965.” *A&P Continuidad* 6 (11): 108–21.

Costa, Lúcio. 1963. “Le Corbusier No Brasil.” *Revista Arquitetura*, Nº8, 1963.

Curi, Fernanda Araujo. 2017. “Burle Marx e o Parque Ibirapuera: Quatro Décadas de Descompasso (1953 - 1993).” *Anais Do Museu Paulista: História e Cultura Material* 25 (3): 103–38.

Curson, Tony, Graeme Evans, Jo Foord, and Phyllida Shaw. 2007. “Cultural Planning Toolkit: Review of Resources,” no. May.

Curtis, William J. R. 2008. *Arquitetura moderna desde 1900*. Porto Alegre: Bookman.

De la Madrid, Juan Carlos. 1999. *Avilés, una historia de mil años*. Avilés: Ediciones Azucel.

De la Madrid, Vidal, and Juan Carlos De la Madrid. 2002. *Cuando Avilés construyó un teatro: arquitectura y sociedad a principios del siglo XX*. Gijón: Trea.

D

Domínguez, Luis Ángel. 2003. *Alvar Aalto. Una Arquitectura Dialógica. Architectonics: Mind, Land & Society*. Barcelona: Edicions UPC.

Downs, Hugh. 1953. "A Conversation with Frank Lloyd Wright: Sixty Years of Living Architecture." NBC.

Dubouilh, Sandrine. 2013. "Les Maisons de La Culture, Machines «vertueuses» de La Mise En Œuvre Du Projet de Démocratisation Culturelle, 1959-1968." In *La Démocratisation Culturelle Au Fil de l'histoire Contemporaine*. Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, Centre d'histoire de Sciences.

Duncan, Carol, and Alan Wallach. 1980. "The Universal Survey Museum." *Art History* 3 (4): 448–69.

E

Echeverría, Javier. 1994. *Telépolis*. Barcelona: Destino.

Evans, Graeme. 2001. *Cultural Planning, an Urban Renaissance?* London; New York: Routledge.

F

Falomir-Mañá, Fernando. 2022. "Regeneración Urbana Mediante Equipamientos Culturales: Lectura Dialógica Del Caminho Niemeyer En Niterói (Brasil)." In *Explorando a Dimensão Dialógica Da Arquitetura e Do Urbanismo*, 139–60. São Paulo: Cultura Acadêmica.

Falomir-Mañá, Fernando, and Rosio Fernández Baca Salcedo.

2019. "Construcción de Identidad y Regeneración Urbana: Dialogía y Dimensión Cronotópica Del Centro Niemeyer En Avilés." In *8th INTERNATIONAL CONFERENCE ARCHITECTONICS: MIND LAND AND SOCIETY*, 54–72. Barcelona: Grupo Giras.

2020. "Culture as a Paradigm of Regeneration in Shrinking Cities: Readings from the Oscar Niemeyer International Cultural Center in Avilés (Spain)." *Revista Nacional de Gerenciamento de Cidades* 8 (December).

Fernandes, Felipe. 2013. "Transformações Recentes No Espaço Urbano Do Centro de Niterói." *Revista Geo-Paisagem* 24 (Julho/Dezembro).

Fernández Alba, Antonio. 1969. "Walter Gropius o El Humanismo de La Razón." *Revista Del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, no. 128: 53–58.

Fernández-Galiano, Luis.

2001. "Mil museos: los lugares comunes del arte." *Arquitectura Viva* nº77.

2007. *AV MONOGRAFÍAS 125. Oscar Niemeyer: One Hundred Years*. Madrid: Arquitectura Viva.

2008. "Museos Ciudadanos: La Cultura Como Instrumento de Regeneración Urbana." *Arquitectura Viva* nº123.

Ferrater Mora, José. 1975. *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Ferreira, Fernando da Costa. 2002. "O Uso Do Tempo Livre Na Região Metropolitana Do Rio de Janeiro: O Caso Da Cidade de Niterói." *Revista Geo-Paisagem* 1 (1).

Ferreira, Marieta de Moraes.

1994. *Em Busca Da Idade Do Ouro: As Elites Políticas Fluminenses Na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Edições Tempo Brasileiro.

1997. "Niterói Poder: A Cidade Como Centro Político." In *Cidade Múltipla: Temas de História de Niterói*, 73–100. Niterói: Niterói livros.

Fol, Sylvie, and Emmanuèle Cunningham-Sabot. 2010. «Déclin Urbain» et *Shrinking Cities: Une Évaluation Critique Des Approches de La Décroissance Urbaine*. *Annales de Géographie*. Vol. 119.

Frampton, Kenneth.

1983. "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance." *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, 16–30.

1980. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

Friendly, Abigail. 2019. "The Contradictions of Participatory Planning: Reflections on the Role of Politics in Urban Development in Niterói, Brazil." *Journal of Urban Affairs* 41 (7): 910–29.

Fundación Metròpoli. 2008. *La Isla de La Innovación*. Madrid: Gobierno del Principado de Asturias.

G

Galván, Ignacio Casado. 2009. "La Arquitectura de La Industrialización." *Contribuciones a Las Ciencias Sociales*, no. Diciembre.

Gancedo, Javier, and Óscar Fleites. 2008. *Catedrales de Acero 1950-1975*. Avilés: Nieva Ediciones.

García, Aladino Fernández, and Manuel Fernández Soto. 2013. "Avilés: Una Transformación Reciente Inconclusa." *Regeneración Urbanística y Territorial Integrada: La Comarca de Avilés*, 9–19.

García-Oviedo, Víctor, Benjamín Méndez-García, and Marcos Ortega-Montequín. 2013. "El Área Metropolitana Central de Asturias. Plan Territorial Especial de Los Nudos Metropolitanos de Los Concejos de Llanera y Siero." *Regeneración Urbanística y Territorial Integrada*, 21–56.

García Vázquez, Carlos.

2004. *Ciudad hojaldre: visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.

2016. *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gardinetti, Marcelo. 2021. "Centro Cultural Oscar Niemeyer Goiânia, Oscar Niemeyer, 1996." Tecne. 2021. <https://tecne.com/arquitectura/centro-cultural-oscar-niemeyer/>.

Giedion, Sigfrid. 1955. *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Barcelona: Hoepli.

Giroto, Ivo Renato. 2019. "Um Olho Para Ver e Ser Visto: Uma Análise Do Museu Oscar Niemeyer, Em Curitiba, Brasil." *Oculum Ensaíos* 16 (1): 100–119.

González Capitel, Antón. 1996. "Condición Arquetípica y Revisión En La Obra de Le Corbusier. La Arquitectura Del Gran Maestro Suizo Desde Los Años Treinta." In

Arquitectura Europea y Americana Después de Las Vanguardias, 167–207. Madrid: Espasa-Calpe.

Gordon, David L.A. 2006. *Planning Twentieth Century Capital Cities.* New York: Routledge.

Gregotti, Vittorio. 1994. "Peter Behrens 1868-1940." *Cuaderno de Notas*, no. 2: 26–40.

Gutiérrez Juárez, Eduardo. 2017. "El Papel Del Espacio Colectivo Dentro de Los Procesos de Regeneración Urbana." Universitat de Barcelona.

H

Hernández Aja, Agustín. 2000. "Barrios y Equipamientos Públicos, Esencia Del Proyecto Democrático de La Ciudad." *Documentación Social* 119 (2000): 79–94.

Herzogenrath, Wulf, and Württembergischer Kunstverein. 1968. *50 Jahre Bauhaus Ausstellung.* Stuttgart: Württembergischer Kunstverein.

Hiroki, Juliana, and Artur Rozestraten. 2019. "A Critical Review of Oscar Niemeyer's Design Process." *Estoa* 8 (15): 9–18.

J

Jatobá, Sérgio Ulisses. 2015. "Grande Hotel Ouro Preto. Um Divisor de Águas." *Arquitextos*, n.100.02.

Jodidio, Philip. 2012. *Oscar Niemeyer, 1907-2012: El alba pasada y futura.* Colonia: Taschen.

Johnson, Philip. 1947. *Mies van Der Rohe.* Museum of Modern Art.

K

Klein, Bruno. 2002. "Le Corbusier y El Brasil: El Brasil y Le Corbusier." *Herencias Indígenas, Tradiciones Europeas y La Mirada Europea*, 557–74.

L

Lacalle, Carlos. 2009. "El Parque de Ibirapuera de São Paulo. La Puesta En Escena de Un Sueño." In *Ciudades (Im)Propias: La Tensión Entre Lo Global y Lo Local*, 141–52. Valencia: UPV.

Lamúa, Carmen. 2015. "Intervenciones Artísticas En El Territorio: Lugares Anómalos Generados Por La Pulsión de Lo Emocional." Universidad Complutense.

Latus Consultoria. 2011. "Plano Local de Habitação de Interesse Social. Município de Niterói-RJ." Niterói.

Le Corbusier.

1930. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Crès.

1977. *Ouvre Complete. Vol. 1*. Zurich: Les Éditions d'architecture.

LeGates, Richard T., and Frederic Stout. 1996. *The City Reader*. London; New York: Routledge.

Leira, Eduardo. 2001. *Avance Plan General de Avilés 2002*. Avilés: Ayuntamiento de Avilés.

Lepori, Ana Paula de Oliveira. 2006. "El Taller de Proyectos Como Laboratorio: Memoria y Lugar." UPC.

Lerner, Jaime. 2003. *Acupuntura Urbana*. Rio de Janeiro: Record.

Lima, Evelyn Furquim Wernrck. 2017. "O Teatro Popular Oscar Niemeyer Em Niterói e o Teatro Raul Cortez Em Duque de Caxias." *Arquitextos*, n.205.00.

Loos, Adolf. 1980. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Luz, Margareth da. 2009. "'Nasce Uma Nova Niterói': Representações, Conflitos e Negociações Em Torno de Um Projeto de Niemeyer." *Horizontes Antropológicos* 15 (32): 273–300. <https://doi.org/10.1590/s0104-71832009000200012>.

Lynch, Kevin. 1998. *The Image of the City*. London: Harvard University Press.

M

- Madeira Filho, Wilson, and Alessandra Dale Giacomini Terra. 2013. "Gentrificação, Revitalização Ou Reestruturação? As Diferentes Formas de Nomear Os Processos de Neocolonização Urbana No Centro de Niterói RJ." *Anais Do II Congresso Internacional Interdisciplinar Em Sociais e Humanidades*, no. July.
- Mahfuz, Edson da Cunha.
2007. "5 Razões Para Olhar a Obra de Oscar Niemeyer Com Atenção." *Arquitetura e Urbanismo* Dez. 2007 (165): 76–79.
2010. "Lo Clásico, Lo Poético, Lo Erótico." *Arquitextos*, n.125.03.
- Maricato, Erminia, and João Sette Whitaker Ferreira. 2002. "Operação Urbana Consorciada: Diversificação Urbanística Participativa Ou Aprofundamento Da Desigualdade." *Estatuto Da Cidade e Reforma Urbana, Novas ...*, 1–18.
- Marques, Sonia, and Guilah Naslavsky. 2011. "Eu vi o Modernismo Nascer... Foi No Recife." *Arquitextos*, n.131.02.
- Marshall, Thomas Humphrey, and Thomas Burton Bottomore. 1998. *Ciudadanía y Clase Social*. Madrid: Alianza.
- Martins, Joubert de Assis. 2006. "Nova Niterói: A Orla Sepultada. Da Utopia à Agonia." UFF.
- Massam, Bryan H., and Brian J. Hrac. 2005. "Cultural Facilities as Important Elements of a Sustainable City : The Example of Toronto , Canada." *Sustainable City*.
- Mendes, Luis. 2013. "A Regeneração Urbana: Evolução e Problemática Conceptual." In *O Futuro Da Habitação Pública No Regeneração Urbana: Evolução e Problemática Conceptual*, 156–93.
- Mendible Zurita, Alejandro. 2011. "Brasil: Su Original Independencia Nacional y Particular Evolución Dentro Del Contexto Latinoamericano." *Procesos Históricos. Revista de Historia y Ciencias Sociales* 20 (julio-diciembre): 101–17.
- Menéndez Marino, Rebeca. 2013. "Las Transformaciones Urbanas de La Ciudad de Avilés (1980-2010)." Universidad de Oviedo.
- Meraz, José Manuel Falcón. 2012. "La Arquitectura Del Museo: Testigo y Evidencia de La Época." *Arquiteturarevista* 8 (2): 135–47.

Miranda, Alfredo, and José Luis Burgos. 2000. *Plan Estratégico Parque Empresarial Principado de Asturias FASE II*. Oviedo.

Mizubuti, Satie. 1986. "O Movimento Associativo de Bairro Em Niterói (RJ)." Universidade de São Paulo.

Moneo, Rafael. 1968. "Sobre El Escándalo de Sidney." *Revista Arquitectura* 109.

Montaner, Josep Maria.

1993. *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

2011. *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

Montaner, Josep Maria, and Zaida Muxí. 2011. *Arquitectura y política. Ensayos para mundos alternativos*. Barcelona: Gustavo Gili S.A.

Morales Matos, Guillermo.

1982a. *Industria y espacio urbano en Avilés. VOL I*. Gijón: Silverio Cañada.

1982b. *Industria y Espacio Urbano En Avilés. VOL II*. Gijón: Silverio Cañada.

Moya González, Luis, and Ainhoa Díez de Pablo. 2012. "La Intervención En La Ciudad Construida: Acepciones Terminológicas." *URBAN*, no. NS04: 113–22.

Mumford, Eric Paul. 2002. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*.

Muntañola, Josep.

2000. *Topogénesis: Fundamentos de Muntañola i Thornberg, J. (2000) Topogénesis: Fundamentos de Una Nueva Arquitectura. Barcelona: Edicions UPC. Una Nueva Arquitectura*. Barcelona: Edicions UPC.

2007. *Las formas del tiempo: Arquitectura, educación y sociedad*. Badajoz: Abecedario.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. 1951. *I Bienal Do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Catálogo*. 1st ed. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.

N

Nancy, Jean Luc. 2013. *La Ciudad a Lo Lejos*. Buenos Aires: Manantial.

Navascués, Pedro. 1971. "El Problema Del Eclecticismo En La Arquitectura Española Del Siglo XIX." *Revista de Ideas Estéticas*, no. 114: 111–25.

Niemeyer, Oscar.

1956. "Museu de Arte Moderna de Caracas." *Módulo*, 1956.

1959. "Forma e Função Na Arquitetura." *Arte Em Revista* 4: 57.

1961. *Minha experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Vitória Editorial.

1978. *A forma na arquitetura*. Rio de Janeiro: Avenir Ed.

1997a. *Conversa de Arquiteto*. Porto: Campo das Letras.

1997b. *Museu de Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Revan.

1998. *A Praça Do Mar*. Fundação Oscar Niemeyer.

2000. *Minha arquitetura*. Rio de Janeiro, RJ: Revan.

2004. *Oscar Niemeyer: Minha Arquitetura, 1937-2004*. Rio de Janeiro: Revan.

2009. *Oscar Niemeyer, 1999-2009*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Nosso Caminho: 7 Letras.

2014. *As curvas do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Editora Revan.

Niemeyer, Oscar, and Helio Penteadó. 1985. *Oscar Niemeyer*. São Paulo: Almed.

Niemeyer, Oscar, Graça Porto, Paulinho Muniz, and Niemeyer Anna Lucia. 2008. *Niemeyer em Niterói*. Rio de Janeiro: Niterói Livros.

Norberg-Schulz, Christian. 1979. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.

O

Ohtake, Ricardo. 2007. *Oscar Niemeyer*. São Paulo: Publifolha.

Oliveira, Fabiano Lemes de. 2003. "Projetos Para o Parque Do Ibirapuera: De Manequinho Lopes a Niemeyer (1926-1954)." Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo.

Oliveira, Márcio Piñon de. 2009. "Política Urbana e o Caminho Niemeyer Em Niterói-RJ: Da Re-Significação Da Cidade a (Re)Valorização Do Espaço Urbano." *VIII Encontro Nacional Da ANPEGE*, 373–86.

Oliveira, Márcio Piñon de, and Satie Mizubuti. 2007. "Do Local Ao Global: Jogo Político, Paisagem e Construção de Uma Nova Identidade Para a Cidade - Niterói, RJ, Brasil."

P

Palma, Ángela. 2009. "El Efecto Guggenheim, Del Espacio Basura Al Ornamento." *Eure: Revista Latinoamericana De Estudios Urbano Regionales* 35 (105): 143–47.

Papadaki, Stamo. 1950. *The Work of Oscar Niemeyer*. New York: Reinhold.

Pereira da Silva, Vilma. 2018. *Desastre Ambiental: Comunidade Morro do Bumba em Niterói-RJ*. Novas Edições Acadêmicas.

Pereira, Affonso Pedro de Savignon. 2006. "Espaço e Construção Da Imagem Urbana: Um Estudo de Caso - O Caminho Niemeyer Em Niterói." UFF.

Pereira, Rafael Carvalho Drumond, and Regina Bienenstein. 2019. "O Papel Do Estado Na Produção Do Espaço Urbano: Apontamentos Sobre a Política Urbana de Niterói-RJ." In *XVI Simpósio Nacional de Geografia Urbana*, 3438–57. Vitória: UFES.

Pérez-Somarriba, Felipe J. 1996. "Las Innovaciones Tecnológicas En La Arquitectura." *Informes de La Construcción* 48 (446): 5–13.

Perrault, Dominique. 2019. "El Corazón Del Corazón." 2019.
<http://www.perraultarchitecture.com/es/news/3539-notre-dame_de_paris_-_el_corazon_del_corazon.html>

- Pessanha, Mary Cristina. 1988. "Porto de Nictheroy: Uma Promessa de Autonomia." UFRJ.
- Petrina, Alberto, Bianca Antunes, Carlos Eduardo Comas, Ernesto Nathan Rogers, Evelise Grunow, Farès El-Dahdah, Fernando Diez, et al. 2009. *Tributo a Niemeyer*. Rio de Janeiro, RJ: Viana & Mosley Editora.
- Pevsner, Nicolaus. 1958. *Pioneros Del Diseño Moderno. De William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito.
- Philippou, Styliane.
2008. *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven; London: Yale University Press.
2013. "El Modernismo Radical de Oscar Niemeyer." *Arquitectura y Urbanismo* XXXIV (2): 5–26.
- Pinheiro Filho, Carlos Douglas Martins. 2022. "O Museu de Arte Contemporânea de Niterói: Contextos e Narrativas." Belo Horizonte: Editora Dialética.
- Pinto, Ana Júlia Marques de Oliviera. 2015. "Coesão Urbana: O Papel Das Redes de Espaço Público." Universitat de Barcelona.
- Pinto, Ana Júlia Marques de Oliveira, and Antoni Remesar. 2012. "Public Space Networks as a Support for Urban Diversity." *Open House International* 37 (2): 15–23.
- Piñón, Helio. 2010. *Arquitectura De La Ciudad Moderna*. Barcelona: Edicions UPC.
- Población, Felix. 1977. "Los Pulmones de Avilés Están Enfermos." *Arriba*, no. 28 de enero: 22–23.
- Poirrier, Philippe. 1997. "L'histoire Des Politiques Culturelles Des Villes." *Vingtième Siècle, Revue d'histoire* 53 (1): 129–46.
- Pomeroy, Sarah B, Stanley Mayer Burstein, Walter Donlan, Jennifer Tolbert Roberts, David W Tandy, and Georgia Tsouvala. 2019. *A Brief History of Ancient Greece: Politics, Society, and Culture*.
- Porto Júnior, João Batista da Silva. 2009. "Refazendo o Caminho: Dimensões Do Projeto Urbano de Niemeyer Para Niterói, RJ."

Prefeitura de Niterói.

2006a. “Histórico Da Área de Especial Interesse Urbanístico Do Caminho Niemeyer e Da Outras Providências Para a Reabilitação Urbana Do Centro.” Niterói.

2006b. “Programa Viva Centro. Diagnóstico E Propostas Para O Projeto De Reabilitação Do Centro De Niterói.” Niterói.

2007. “Projeto Viva Centro. Regulamentação de Área de Especial Interesse Urbanístico Do Caminho Niemeyer.” Niterói.

2013. “Requalificação Urbana Área Central de Niterói.” Niterói.

2020. “Roteiro Orla Niemeyer.” Niterói.

Prieto, Alberto, and Sergio Guerra. 1991. *Breve historia de Brasil*. La Habana: Editora Política.

R

RAE. 1992. *Diccionario de La Lengua Española*. 21st ed. Madrid: Espasa-Calpe.

Rapoport, Amos. 2003. *Cultura, Arquitectura y Diseño. Architectonics: Mind, Land & Society*. Barcelona: Edicions UPC.

Ricoeur, Paul. 2002. *Arquitectura y Narratividad. Architectonics: Mind, Land & Society*. Barcelona: Edicions UPC.

Roberts, Brian H. 2015. *Gestionando Sistemas de Ciudades Secundarias: Políticas Públicas En Desarrollo Internacional*. Brussels: Cities Alliance; Banco Interamericano de Desarrollo.

Roggero, Mario Federico. 1952. *Il Contributo Di Mendelsohn Alla Evoluzione Dell'architettura Moderna*. Milán: Libreria Editrice Politecnica Tamburini.

Rojas, Eduardo. 2001. “Financiando La Conservación Del Patrimonio Urbano En América Latina y El Caribe: La Acción Del Banco Interamericano de Desarrollo.” In *Centros Históricos de América Latina y El Caribe*, 15–22. Quito, Ecuador: UNESCO-BID-SIRCHAL.

Rondinelli, Dennis A. 1983. *Secondary Cities in Developing Countries. Policies for Diffusing Urbanization*. Beverly Hills: Sage Publications.

Rosa, Daniel Pereira. 2017. "Consensos e Dissensos Sobre a Cidade-Dormitório : São Gonçalo (RJ), Permanências e Avanços Na Condição Periférica." *Revista Política e Planejamento Regional* 4 (2): 273–88.

Rossi, Aldo. 1971. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Rúa, Manuel José. 2013. *Centro Niemeyer: proceso constructivo*. Oviedo: Síntesis arquitectura.

Ruiz-Funes, Juan Ignacio del Cueto. 2018. "Las Bóvedas Por Arista de Félix Candela: Variaciones Sobre Un Mismo Tema." *Bitácora Arquitectura* Marzo-Juli (39): 38–47.

S

Sainz Avia, Jorge. 1998. "Niemeyer. El Genio Tropical." *Arquitectura Viva*, no. 61: 76–77.

Salvaing, Matthieu. 2002. *Oscar Niemeyer*. Madrid: H. Kliczkowski.

Sampaio, Milena da Costa. 2004. "Projetos de Intervenção Na Área Central de Niterói: Projeto IBAM/PMAN e Projeto Cura." In *XIV Seminário de Iniciação Científica e Prêmio Vasconcelos Torres de Ciência e Tecnologia*.

Sánchez Moral, Simón, Ricardo Méndez, and José Prada Trigo. 2012. "Avilés, Entre El Declive y La Revitalización: ¿en La Génesis de Un Nuevo Modelo de Desarrollo?" *Boletín de La Asociación de Geógrafos Españoles*, no. 60: 321–48.

Sánchez Moral, Simón, Ricardo Méndez, Jose Prada, and Luis Abad. 2011. "Aviles: From Urban Decline to the Definition of a New Development Model." In *Shrinking in Europe: Causes, Effects and Policy Strategies*. Amsterdam.

Sandri, Ranyelle Cruz Ferreira. 2020. "Política Urbana de Niterói: Do MAC Ao Caminho Niemeyer." Universidade Federal Fluminense.

Sassen, Saskia.

1998. "Ciudades en la economía global: enfoques teóricos y metodológicos." *Eure: Revista Latinoamericana de Estudios Urbanos Regionales* 24 (71): 5–26.

1999. *La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio*. Buenos Aires: Eudeba.

Segre, Roberto.

2007. "Paradojas Estéticas de Un Niemeyer Definitivo." *AV Monografías N°125*, 2007.

2013. "Oscar Niemeyer: Un Joven Centenario." *Arquitectura y Urbanismo XXVIII* (2): 10–23.

Segre, Roberto, and José Barki. 2011. "Niemeyer: La Poética de Una Experimentación Creadora" XXXII.

Sierra Fernández, María del Pilar. 2000. "Reconversión e Internacionalización de La Siderurgia Integral Española." *Economía Industrial*, no. 333: 101–14.

Sitwell, Sacheverell. 1944. "The Brazilian Style." *The Architectural Review*, no. March. <https://www.architectural-review.com/archive/the-brazilian-style>.

Soja, Edward W. 2000. *Postmetrópolis. Estudios Críticos Sobre Las Ciudades y Las Regiones*.

Solà-Morales, Manuel. 2010. "Espacios Públicos, Espacios Colectivos." *Portafolio 1* (1): 22–26.

Sousa, Daniel Mendes Mesquita de. 2017. "Limites e Possibilidades Das Operações Urbanas Consorciadas: Notas Sobre o Caso Da Área Central de Niterói (RJ)." Universidade Federal Fluminense. <https://ci.nii.ac.jp/naid/40021243259/>.

Souza, Jose Antonio Soares de. 1993. *Da vila real da praia Grande a imperial cidade de Niterói*. Niterói: Fundação Niteroiense de Arte.

Sullivan, Louis. 1896. "The Tall Office Building Artistically Considered." *Lippincott's Magazine*, 1896.

T

Tafuri, Manfredo, and Francesco Dal Co. 1978. *Arquitectura contemporánea*. Madrid: Aguilar.

Telles, Sophia da Silva. 2010. "Oscar Niemeyer: Técnica e Forma." In *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Romano Guerra Editora.

Tiesdell, Steven, Taner Oc, and Tim Heath. 1996. *Revitalizing Historic Urban Quarters*. London: Routledge.

Torregroza-Lara, Enver Joel. 2018. "Metáforas Para Pensar La Ciudad." *Palabra Clave* 21 (1): 36–57. <https://doi.org/10.5294/pacla.2018.21.1.3>.

Travlos, Iannis N. 1971. *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*. London: Thames and Hudson.

Twardowski, Mariusz. 2017. "Oscar Niemeyer's Ibirapuera Park in São Paulo Built with One Line." *Czasopismo Techniczne* 8: 17–28.

U

Underwood, David. 1994. *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*. New York: Rizzoli.

Ureña y Hevia, Justo. 1995. *Avilés y sus calles*. Avilés: Azucel.

V

Vegara, Alfonso. 1999. "Los Smartlands. El Milagro de Bilbao." *Ciudades* 5: 21–42. <https://doi.org/10.24197/ciudades.05.1999.21-42>.

Venturi, Robert. 1966. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: Museum of Modern Art.

Villaça, Flavio. 1999. "Uma Contribuição Para a História Do Planejamento Urbano No Brasil." In *Deák, Csaba & Schiffer, Sueli Ramos (Orgs.), O Processo de Urbanização No Brasil*, 170–243. São Paulo: FUPAM/EDUSP.

W

Wehrs, Carlos. 2002. *Capítulos Da Memória Niteroiense*. 2nd ed. Niterói: Niterói Livros.

Weitz, Eric D, and Gregorio Cantera. 2009. *La Alemania de Weimar: presagio y tragedia*. Madrid: Turner.

Wollmann, Luciana Pucu. 2018. "Sobre Chácaras, Pântanos e Roçados: Aspectos Sobre a Formação Da Região Industrial e Operária de Niterói No Início Do Século XX." *Espaço e Economia*, no. 12. <https://doi.org/10.4000/espacoeconomia.3328>.

Y

Yon, Jean-Claude. 2010. *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*. Armand Colin.

Z

Zevi, Bruno. 1976. *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Barcelona: Poseidón.

Zubaran, Luiz Carlos. 2002. *Entrevista Com O Arquiteto Oscar Niemeyer*. Rio de Janeiro: ULBRA.

Zukin, Sharon. 1995. *The Cultures of Cities*. Cambridge: Blackwell.

2. Relación de imágenes

Las figuras que contienen varias imágenes o referencias se leen de izquierda a derecha y de arriba abajo, en filas completas. Las imágenes introductorias a cada capítulo, de página completa, están referenciadas después del título del capítulo.

[INTRODUCCIÓN]

Figura introductoria

Escultura de la Plaza de Sol del Memorial de América Latina

Fuente: Archivo del autor (2015)

[CAPÍTULO 1] ESTADO DE LA CUESTIÓN

Figura introductoria

Ministerio de Educación y Salud

Fuente: Archivo del autor (2015)

Figura 1.1. *Western Union Building (1875) y Woolworth Building (1913)*

Fuente imagen 1: New York Architecture Images

<<https://www.nyc-architecture.com/GON/GON053.htm>>

Fuente imagen 2: New York Architecture Images

<<https://www.nyc-architecture.com/SCC/SCC019.htm>>

Figura 1.2. *Nave de la fábrica de turbinas AEG de Peter Behrens en Berlin (1908-1909) y*

Fábrica Fagus de Walter Gropius y Adolf Meyer en Alfred-an-der-Leine (1910-1914)

Fuente imagen 1: Metalocus

<<https://www.metalocus.es/es/noticias/fabrica-de-turbinas-aeg-hito-de-la-industrializacion>>

Fuente imagen 2: Metalocus

<<https://www.metalocus.es/es/noticias/modernidad-industrial-fabrica-fagus-por-walter-gropius-y-adolf-meyer>>

Figura 1.3. *Cronología de la Bauhaus en sus distintas sedes, bajo la dirección de Walter Gropius, Hans Emil Meyer y Mies van der Rohe.*

Fuente: Herzogenrath, Wulf y Württembergischer Kunstverein. 1968. *50 Jahre Bauhaus Ausstellung*. Stuttgart: Württembergischer Kunstverein

Figura 1.4. *Villa Savoye de Le Corbusier (1931)*

Fuente: Archdaily Perú, imagen de Thomas Nemeskeri

<<https://www.archdaily.pe/pe/803044/la-villa-savoye-en-estuche-de-regalo/586fa053e58ece3daa00018f-la-villa-savoye-en-estuche-de-regalo-foto>>

Figura 1.5. *Casa de la Cascada (1936)*

Fuente: Plataforma Arquitectura

<<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-54599/clasicos-de-arquitectura-la-casa-en-la-cascada-frank-lloyd-wright/1273797425-first>>

Figura 1.6. *MASP (1957-1968)*

Fuente: Wikimedia Commons, imagen de Wilfredor

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MASP_Brazil.jpg>

Figura 1.7. *Obra do Berço de Niemeyer (1937)*

Fuente: Fundación Oscar Niemeyer

<<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro004>>

Figura 1.8. *Porcentaje de población urbana de 1960 a 2020*

Fuente: Banco Mundial, con datos de Naciones Unidas

<<https://datos.bancomundial.org/indicador/SP.URB.TOTL.IN.ZS>>

Figura 1.9. *Esquema de procesos urbanos*

Fuente: Moya González y Díez de Pablo (2012, 115)

Figura 1.10. *Ágora de Atenas en el siglo IV a.C.*

Fuente: Travlos (1971)

Figura 1.11. *Auditorium Building (1886-1889) / Centro Pompidou (1977)*

Fuente imagen 1: Revista AD, imagen de Alamy

<<https://www.revistaad.es/disenio/iconos/articulos/louis-sullivan-escuela-chicago/26906>>

Fuente imagen 2: Intriper, imagen de la Oficina de Turismo de París

<<https://intriper.com/centro-pompidou-nueva-sede-estados-unidos-2024/>>

Figura 1.12. *Sede del Museo Guggenheim en Bilbao (1997)*

Fuente: Guggenheim Bilbao

<<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-building/outside-the-museum>>

Figura 1.13. *Jewish Museum (2001) [Arriba] y Renaissance ROM (2007) [Abajo]*

Fuente imagen 1: Plataforma Arquitectura

<<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/772830/clasicos-de-arquitectura-museo-judio-berlin-daniel-libenskind/55ea0702e58ece8aa400001d-clasicos-de-arquitectura-museo-judio-berlin-daniel-libenskind-imagen>>

Fuente imagen 2: Archdaily

<https://www.archdaily.com/91273/ad-classics-jewish-museum-berlin-daniel-libenskind/5afa5517f197cc59f7000008-ad-classics-jewish-museum-berlin-daniel-libenskind-photo?next_project=no>

Fuente imagen 3: Archello, imagen de DAPh - Dutch Architectural Photographers
<<https://archello.com/es/story/4894/attachments/photos-videos/1>>

Fuente imagen 4: Archello, imagen de DAPh - Dutch Architectural Photographers
<<https://archello.com/es/story/4894/attachments/photos-videos/2>>

Figura 1.14. *Gregori Warchavchik. Casa del arquitecto. São Paulo (1927-1928). Proyecto de fachada que se presentó al servicio de censura (1927) y casa construida (1928).*

Fuente: Bruand (1991, 66)

Figura 1.15. *Le Corbusier. Croquis de la propuesta para Río de Janeiro (1929) y Palacio de la Asamblea de Chandigarh (1951-1965)*

Fuente imagen 1: Fundación Le Corbusier

<http://fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6330&sysLanguage=en-en&itemPos=184&itemSort=en-en_sort_string1>

Fuente imagen 2: Flickr

<<http://flickr.com/photo/70608042@N00/1321525329>>

Figura 1.16. Casa William Nordschild (1931)

Fuente: Urbipedia

<<https://www.urbipedia.org/images/5/5c/GregoriWarchavchik.CasaWilliamNordschild.jpg>>

Figura 1.17. *Luiz Nunes. Hospital de la Brigada Militar (1935) y Planta higienizadora de leche (1934), ambas en Recife.*

Fuente imagen 1: Bruand (1991, 78)

Fuente imagen 2: Museu da Cidade do Recife, Tombo 0749. Foto AB

<<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/11.131/3826%3E>>

Figura 1.18. *Escuela Rural Alberto Torres (1935) de Luiz Nunes y Capilla del Hospital Sul América (1952-1959) de Oscar Niemeyer*

Fuente imagen 1: Marques y Naslavsky (2011)

Fuente imagen 2: Botey (2008), imagen de Eduardo Aguiar

Figura 1.19. *Sede del Ministerio de Educación y Salud (1936-1943) de Oscar Niemeyer*

Fuente imagen 1: Archivo del autor (2015)

Fuente imagen 2: Archivo del autor (2015)

Figura 1.20. *Iglesia de Pampulha (1940-1943) y Congreso Nacional de Brasil (1958-1960)*

Fuente imagen 1: Archivo del autor (2020)

Fuente imagen 2: Wikimedia Commons

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Congresso_do_Brasil.jpg>

Figura 1.21. *Croquis de Niemeyer*

Fuente: Niemeyer (1978, 23)

Figura 1.22. *Le Volcan en Le Havre (1972-1982)*

Fuente: Linternaute, imagen de Alexandre Rety Lhent

<<https://www.linternaute.com/sortir/escapade/2353640-balade-architecturale-au-havre/>>

Figura 1.23. *Paseo de Copacabana (1970-1971), Casa Cavanelas (1954) y Cubierta del Ministerio de Educación y Salud (1936-1943)*

Fuente imagen 1: Arquine, Iñaki Ábalos

<<https://arquine.com/burle-marx-moderno-jardin/>>

Fuente imagen 2: Leonardo Finotti

<<http://www.leonardofinotti.com/projects/residencia-cavanelas/image/15522-070823-084d>>

Fuente imagen 3: Plataforma Arquitectura

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-306831/clasicos-de-arquitectura-ministerio-de-educacion-y-salud-lucio-costa/520e7b16e8e44e4bf9000112?next_project=no>

Figura 1.24. *Pabellón de Brasil (1939) y Ministerio de Educación y Salud (1936-1943)*

Fuente imagen 1: Arquitectura Viva

<<https://arquitecturaviva.com/obras/pabellon-de-brasil-nueva-york#lg=1&slide=0>>

Fuente imagen 2: El País, Acervo URFJ

<https://elpais.com/cultura/2019/01/18/actualidad/1547819666_942114.html>

Figura 1.25. *Fotomontaje [Vivienda de Le Corbusier en la Wessenhof-siedlung (1927) / Casino-Museo de Arte de Niemeyer en Pampulha (1940)]*

Fuente imagen 1: Spanish Architects, imagen de FLC-ADAGP

<<https://www.spanish-architects.com/es/architecture-news/en-portada/17-obras-de-le-corbusier-patrimonio-de-la-humanidad#image-15>>

Fuente imagen 2: Archivo del autor (2020)

Figura 1.26. *Centro Técnico Aeroespacial (1947)*

Fuente imagen 1: Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA)

Fuente imagen 2: Archdaily, imagen de Leonardo Finotti

<<https://www.archdaily.com.br/br/889456/divisao-de-ciencias-fundamentais-do-ita-metro-arquitetos/5aaa6cccf197cc7cb4000261-fundamental-sciences-division-building-metro-arquitetos-photo>>

Figura 1.27. *Edificio Copan (1951/1957-1966)*

Fuente imagen 1: Arquitectura Pura

<<https://www.arquitecturapura.com/wp-content/uploads/2018/09/Historia-del-edificio-Copan.jpg>>

Fuente imagen 2: Fundación Oscar Niemeyer

<<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro042>>

Figura 1.28. *Maqueta de la segunda versión del conjunto de Ibirapuera de Niemeyer*

Fuente: Revista Módulo, año 1, nº 1, 1955

Figura 1.29 *Palacio de la Alvorada y Palacio de Planalto*

Fuente imagen 1: Fundación Oscar Niemeyer

<<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro073>>

Fuente imagen 2: Wikimedia Commons, imagen de Michel Temer

<<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=35350053>>

Figura 1.30. *Publicidad de Marina, Colônia Agropecuaria do Menino*

Fuente: Bloch et al. (1960)

Figura 1.31. *Sede del Partido Comunista Francés / Sede de la Editorial Mondadori*

Fuente imagen 1: Wikiarquitectura

<<https://es.wikiarquitectura.com/edificio/sede-del-partido-comunista-frances/>>

Fuente imagen 2: Wikiarquitectura

<<https://es.wikiarquitectura.com/edificio/sede-editorial-mondadori/>>

[CAPÍTULO 2] EQUIPAMIENTOS CULTURALES DE NIEMEYER

Figura introductoria

Iglesia de San Francisco de Asís

Fuente: Archivo del autor (2020)

Figura 2.1. *Grande Hotel de Ouro Preto (1938-1940)*

Fuente imagen 1: Arquitectura LoCAU UFC

<<https://www.pinterest.es/pin/512073420122700191/>>

Fuente imagen 2: Croquis de Oscar Niemeyer. Imagen de Sergio Jatobá

<<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/09.100/5633>>

Fuente imagen 3: Grande Hotel Ouro Preto

<https://www.grandehotelouropreto.com.br/uploads/grande_hotel_2015/fotos/8d492382f02070e6eab0f79570520cba.jpg>

Figura 2.2. *Croquis de Pampulha realizado por Niemeyer*

Fuente: Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil , CAU/BR

<<https://www.archdaily.com.br/br/799922/como-a-pampulha-se-tornou-patrimonio-cultural-da-humanidade/58342734e58ecea948000133-como-a-pampulha-se-tornou-patrimonio-cultural-da-humanidade-imagem>>

Figura 2.3. *Lago Pampulha: Iate Clube, Casa do Baile, Casino (ahora Museo) e Iglesia*

Fuente imágenes 1,2,3,4: Archivo del autor (2020)

Figura 2.4. *Casa-Museo Juscelino Kubitschek*

Fuente imágenes 1,2: Archivo del autor (2020)

Figura 2.5. *Proyectos anteriores para Ibirapuera (1929, 1933, 1948 y 1951)*

Fuente imagen 1: “Projeto do Parque Municipal sito à Várzea do Ibirapuera” 1929. Autor: Reinaldo Dierberger. Fonte: Revista Architectura e Construções, 1930 [Acervo Biblioteca Mário de Andrade, SMC/PMSP].

Consultado en: Andrade, Manuella Marianna. 2004. “O Parque Do Ibirapuera: 1890 a 1954.” *Arquitextos* 051 (01).

<<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.051/553>>

Fuente imagen 2: “Projeto de Revisão do Parque Municipal” 1933. Autor: 7º Seção Técnica da Divisão de Obras [Acervo Arquivo de Processo Geral – DAF4/PMSP]

Consultado en: Andrade, Manuella Marianna. 2004. “O Parque Do Ibirapuera: 1890 a 1954.” *Arquitextos* 051 (01).

<<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.051/553>>

Fuente imagen 3: Projeto para o Parque Ibirapuera 1948. Autor: Prefeitura Municipal [Acervo Divisão do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo – DPH/SMC/PMSP]

Consultado en: Andrade, Manuella Marianna. 2004. “O Parque Do Ibirapuera: 1890 a 1954.” *Arquitextos* 051 (01).

<<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.051/553>>

Fuente imagen 4: Parque do Ibirapuera 1951. Autor: Christiano Stockler das Neves [Acervo Divisão do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo – DPH/SMC/PMSP]

Consultado en: Andrade, Manuella Marianna. 2004. “O Parque Do Ibirapuera: 1890 a 1954.” *Arquitextos* 051 (01).

<<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.051/553>>

Figura 2.6. *Plano del equipo del ayuntamiento, 1951 y Propuesta de Burle Marx, 1952*

Fuente imagen 1: Plano de Conjunto, 1951. Autor: Equipe de Planejamento [Acervo Divisão do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo – DPH/SMC/PMSP]

Consultado en: Andrade, Manuella Marianna. 2004. “O Parque Do Ibirapuera: 1890 a 1954.” *Arquitextos* 051 (01).

Fuente imagen 2: Archivo del Museum of Modern Art (MOMA), 2017

Figura 2.7. *Vista de conjunto del parque de Ibirapuera, con el auditorio terminado*

Fuente: Google Maps, vista 3D (2022)

Figura 2.8. *Vista de conjunto del equipamiento en Le Havre*

Fuente: Pays d'art & d'histoire

<<https://www.lehavreseine-patrimoine.fr/patrimoines/le-havre-patrimoine-mondial/volcan#gallery-1>>

Figura 2.9. *Planos de planta sótano y planta baja*

Fuente: Fernández-Galiano (2007, 107)

Figura 2.10. *Vista de conjunto del Memorial de América Latina y la ciudad de São Paulo*

Fuente: São Paulo City

<<https://spcity.com.br/memorial-da-america-latina-um-dos-maiores-espacos-culturais-de-sp/>>

Figura 2.11. *Maqueta inicial del conjunto y Pasarela de paso de la autovía*

Fuente imagen 1 y 2: Fundación Oscar Niemeyer

<<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro214>>

Figura 2.12. *Auditorio, Edificio de Administración, Biblioteca y Salón de Actos (interior)*

Fuente: Archivo del autor (2015)

Figura 2.13. *Frontón de Recoletos [Arriba] / Biblioteca del Memorial [Abajo]*

Fuente imagen 1 y 2: Fidel (2007)

<<https://urbancidades.wordpress.com/2007/09/18/arquitecturas-perdidas-iii-frontones/>>

Fuente imagen 3: Bruno Pedroni (2015)

<<https://jornaldagente.tudoeste.com.br/2015/09/04/imagem-e-haicai-encontro-de-poesia-e-arte/>>

Figura 2.14. *MAC: Exterior / Deambulatorio P1 / Sala Central P1 / Deambulatorio P2*

Fuente imágenes 1,2,3,4: Archivo del autor (2020)

Figura 2.15. *Exteriores de la Praça do Povo: Teatro Popular y Fundación Oscar Niemeyer*

Fuente imágenes 1,2: Archivo del autor (2015)

Figura 2.16. *Vistas exteriores del Auditorium Oscar Niemeyer*

Fuente imagen 1: Arq.com.mx

<<https://noticias.arq.com.mx/Detalles/10618.html#.YoOB5HZBy3A>>

Fuente imagen 2: Auditorium Oscar Niemeyer

<<https://www.facebook.com/auditoroumoscarniemeyer/photos/a.432039154811/10155725196609812/>>

Figura 2.17. *Croquis de Oscar Niemeyer*

Fuente: Fundación Oscar Niemeyer

<<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro507>>

Figura 2.18. *Auditorio de la Escuela Milton Campos y Auditorium Oscar Niemeyer*

Fuente imagen 1: Euler Júnior/EM/DA Press

<https://www.em.com.br/app/noticia/90-anos/2018/10/18/interna_90_anos,998196/conheca-as-escolas-publicas-que-contam-a-historia-de-belo-horizonte.shtml>

Fuente imagen 2: Sinergia y Materiales

<<https://sinergiaymateriales.com/2012/12/11/oscar-niemeyer/auditorium-ravello-italia-oscar-niemeyer/>>

Figura 2.19. *Interior y exterior del Auditorio de Ravello*

Fuente imagen 1: Tiago da Silva Santos en cinemaravello.it

<<https://www.pinterest.es/pin/134826582574134577/>>

Fuente imagen 2: Auditorium Oscar Niemeyer en Tripadvisor

<https://www.tripadvisor.com.pe/Attraction_Review-g194873-d1912618-Reviews-Auditorium_Oscar_Niemeyer-Ravello_Amalfi_Coast_Province_of_Salerno_Campania.html#/media-atf/1912618/47803738:p/?albumid=-160&type=0&category=-160>

Figura 2.20. *Instituto de Educación de Paraná, exteriores y croquis*

Fuente imagen 1,2: Fundación Oscar Niemeyer

<<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro137>>

Figura 2.21. *Museu Oscar Niemeyer, terminado y en construcción*

Fuente imagen 1: Archivo del autor (2015)

Fuente imagen 2: Exposición fotográfica “Museu em construção”, Nani Góis (2017)

Figura 2.22. *Vista aérea del MON y maqueta de la Escuela Milton Campos*

Fuente imagen 1: MON está de aniversário! Conheça detalhes e curiosidades do projeto histórico. 21 de novembro de 2018. *Gazeta do Povo*

<<https://www.gazetadopovo.com.br/haus/arquitetura/8-curiosidades-para-celebrar-16-anos-do-mon-museu-oscar-niemeyer/>>

Fuente imagen 2: Stamo Papadaki (1950)

<<https://www.archdaily.com.br/br/755023/classicos-da-arquitetura-escola-estadual-milton-campos-oscar-niemeyer/5435f472c07a80402800003e>>

Figura 2.23. *Exterior del Teatro Municipal Raul Cortez*

Fuente: Oscar Niemeyer: Centro Cultural Duque de Caxias, RJ. 1 de diciembre de 2007.

Revista Projeto.

<<https://revistaprojeto.com.br/acervo/oscar-niemeyer-centro-cultural-duque-de-caxias-rj/>>

Figura 2.24. *Croquis de conjunto de Oscar Niemeyer*

Fuente: Fundación Oscar Niemeyer

<<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro526>>

Figura 2.25. *Exteriores de la Biblioteca Municipal Leonel de Moura Brizola*

Fuente: skyscrapercity

<<https://www.skyscrapercity.com/threads/am%C3%89rica-latina-ciudades-destacadas-cidades-em-destaque.1629875/page-377>>

Figura 2.26. *Plantas y secciones del Auditorio*

Fuente: Lima (2017, 4-5)

Figura 2.27. *Exteriores del Teatro en Ararás*

Fuente imagen 1: Nelson Kon

<<http://www.nelsonkon.com.br/teatro-estadual-de-araras/>>

Fuente imagen 2: Beto Ribeiro

<<https://reporterbetoribeiro.com.br/teatro-estadual-de-araras-sp-recebe-mostra-cultural-de-educacao/>>

Figura 2.28. *Exterior del Centro Cultural Oscar Niemeyer*

Fuente: Tecne

<<https://tecne.com/arquitectura/centro-cultural-oscar-niemeyer/>>

Figura 2.29. *Centro Cultural Oscar Niemeyer con la ciudad al fondo*

Fuente: Fernando Leite / Jornal Opção

<<https://www.jornalopcao.com.br/ultimas-noticias/goiania-sede-do-empendedorismo-global-125603/>>

Figura 2.30. *Imagen aérea del Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer en Avilés*

Fuente: Centro Niemeyer: el mejor regalo para Asturias. 1 de abril de 2011. *Revista Hola*.

<<https://www.hola.com/decoracion/galeria/2011040151873/centro/Niemeyer/Aviles/6/>>

Figura 2.31. *Edificio Multifuncional y Auditorio / Torre Mirador y Cúpula*

Fuente imagen 1,2: Turismo Asturias. Sociedad Pública de Gestión y Promoción Turística y Cultural del Principado de Asturias, S.A.U.

<<https://www.turismoasturias.es/descubre/cultura/museos-y-espacios-culturales/otros-espacios/centro-niemeyer>>

Figura 2.32. *Woody Allen en concierto en los festejos de la inauguración del centro, 27/03/2011*

Fuente: Santos, Alberto. 26 de marzo de 2011. Estreno de cine para el Centro Niemeyer. ABC. [Fotografía: Agencia EFE]

<https://www.abc.es/cultura/abcp-estreno-cine-para-centro-201103260000_noticia.html>

Figura 2.33. *Formalismo y paseo arquitectónico. Rampa exterior del MON Curitiba, rampa interior del Auditorio de Ibirapuera y Croquis de la Catedral de Brasilia.*

Fuente imagen 1: Nelson Kon

<<https://www.anualdesign.com.br/saopaulo/projetos/1209/auditorio-ibirapuera/>>

Fuente imagen 2: Haupt & Binder, Bienal de Curitiba

<<https://universes.art/es/bienal-curitiba/2011/tour/museu-oscar-niemeyer/01-museu-oscar-niemeyer>>

Fuente imagen 3: Croquis de Oscar Niemeyer, en:

Exposição revela Niemeyer artista e designer. 2 de abril de 2019. *Revista Projeto.*

<<https://revistaprojeto.com.br/noticias/exposicao-revela-niemeyer-artista-e-designer/>>

Figura 2.34. *Hangares de Orly (Freyssinet, 1921-23) y Puente de Tavanasa (Maillart, 1905)*

Fuente imagen 1: Arquiscopio

<https://arquiscopio.com/archivo/wp-content/uploads/2013/02/130202_Freyssinet_Orly_Ext01.jpg>

Fuente imagen 2: Johns Hopkins Whiting School of Engineering

<<https://www.ce.jhu.edu/perspectives/protected/ids/Buildings/Tavanasa%20Bridge/3.jpg>>

Figura 2.35. *Plantas de Obra do Berço (1937)*

Fuente: Gandolfini, Carlo. *The interaction between the building and the city.* Festival dell'architettura.

<http://www.festivalarchitettura.it/fa5_2013/festival/En/Magazine_Detail.asp?ID=132&pmagazine=1>

Figura 2.36. *Plantas del Pabellón de Brasil (1939)*

Fuente: Urbipedia

<https://www.urbipedia.org/hoja/Pabellón_brasileño_de_1939>

Figura 2.37. *Plantas del Casino en Pampulha (1940-1942)*

Fuente: Annet Meijer

<<https://www.pinterest.es/pin/496310821426916413/>>

Figura 2.38. *Primera versión del parque de Ibirapuera del equipo de Oscar Niemeyer*

Fuente: Papadaki (1950)

Figura 2.39. *Bolsa de Empleo de Bobigny (1972-1978)*

Fuente imagen 1,3,4: Atlas de l'architecture et du patrimoine. Seine Saint Denis.

<<https://patrimoine.seinesaintdenis.fr/bourse-departementale-du-travail>>

Fuente imagen 2: Fundación Oscar Niemeyer

<<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro161>>

Figura 2.40. *Croquis inicial del Memorial de América Latina*

Fuente: Fundación Oscar Niemeyer

<<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro214>>

Figura 2.41. *Catedral de Brasilia y su entrada inferior en penumbra, en primer plano*

Fuente: Arqhys

<<https://www.arqhys.com/construcciones/catedral-de-brasilia.html>>

Figura 2.42. *Cronología*

Fuente: Confección propia, con datos de Rúa (2013), La Voz de Avilés y La Nueva España.

Figura 2.43. *Estudio de costes de construcción*

Fuente *Proyecto básico*: Extraído del Proyecto Básico al que se ha tenido acceso en la redacción de la tesis, facilitado por el Ayuntamiento.

Fuente *Oficial*: Datos de Rúa (2013, 15)

Fuente *Final*: La construcción del Centro Niemeyer costó 30 millones. 17 de noviembre de 2011. *Europapress*

<<https://www.europapress.es/asturias/noticia-construccion-centro-niemeyer-costo-30-millones-20111117144619.html>>

Figura 2.44. *Vista aérea del Centro Niemeyer*

Fuente: Centro Niemeyer

Figura 2.45. *Esquema de implantación del Centro Niemeyer*

Fuente: Rúa (2013, 22), modificado con numeración por el autor

Figura 2.46. *Equipamientos de Niemeyer en Niterói*

Fuente: Realizado para la tesis, base Openstreetmap

Figura 2.47. *Equipamientos construidos en Niterói con proyecto de Niemeyer*

Fuente: Periódico O Fluminense / BNDigital / Prefeitura de Niterói (2006a, 2006b, 2007, 2013)

Figura 2.48. *Coste de construcción de los equipamientos de Niemeyer en Niterói*

Fuentes: Confeccionado por el autor, extraído de análisis de periódicos y revistas

⁽¹⁾ La previsión de coste era de 4 millones de dólares, pero acabó costando 6 millones de dólares [5.263.157,89 €] (Bruno 2002)

O Globo, el día 26 de enero de 1992, publica que el coste inicial es de Cr\$3 billones (en cruzeiros reales, moneda extinta en 1994). La equivalencia establecida es de 1 real=2.750 cruzeiros reales. Por otra parte, el billón en Brasil es la unidad seguida de nueve ceros, de la misma forma que en el mundo anglosajón. España tiene una medida distinta para el billón, equivalente a la unidad seguida de doce ceros [185.213,77 €].

(2) O Globo, el día 16 de junio de 2016, publica que las obras de renovación del MAC han costado R\$ 7 milhões [1.188.455,01 €]

(3) Según la licitación de EMUSA (*Empresa Municipal de Moradia, Urbanização e Saneamento*), del día 29 de mayo de 2007, amparada en el Art.24, Inciso I, P.U nº. 8.666/93, para ejecutar los servicios preliminares en el terreno de la futura construcción del *Módulo de Ação Comunitária* en el *Morro do Palácio*, a la empresa Padecon Construções Ltda por el valor global de R\$ 25.766,35 (Proc.nº. 510/1889/07) [4.374,59 €]

Según el Contrato nº 18/07 de EMUSA, publicado el día 7 de septiembre de 2007, se adjudica a Padecon Construções Ltda. la construcción del *Módulo de Ação Comunitária*, con un plazo de ocho meses, por un valor global R\$ 1.190.364,08 (Proc.nº 510/1869/07) [202.099,16 €]

(4) El gasto del proyecto del superaba en más de 8 millones de euros (R\$55 millones) la inversión prevista en 2011, de casi 10 millones de euros (R\$65 millones), una desviación del 85% sobre la inversión inicial (Madeira Filho y Terra 2013) [20.373.514,43 €]

Antes del inicio de las obras, el periódico O Fluminense, edición del 19 de octubre de 1997, publica que el propio Niemeyer evalúa el coste total en R\$14 millones [2.376.910,02 €].

Según O Globo, edición del día 16 de marzo de 2015, el coste de construcción del Teatro Popular fue de R\$14 millones [2.376.910,02 €].

(5) El coste fue de alrededor de R\$6 millones, y fue inaugurada por el entonces alcalde, Godofredo Pinto [1.018.675,72 €] (Pereira 2006)

(6) A Tribuna RJ, el día 4 de octubre de 2019, publica que el ayuntamiento licita las obras por el importe de R\$ 375 mil [63.667,23€]

(7) O Globo, el día 30 de abril de 2002, publica que la terminal está presupuestada en R\$2,8 millones [475.382,00€]

O Fluminense, en su edición del día 30 de junio y 1 de julio del año 2002, detallaba un coste de proyecto inferior, establecido en R\$700 mil [118.845,50€]

(8) Folha de São Paulo, el día 1 de marzo de 2009, publica que el costo total debe ser R\$20 millones, un 25% más de lo que estaba previsto inicialmente [3.395.585,74€]

(9) Según la revista digital casa.com.br, La reforma y adecuación del edificio está presupuestada en R\$ 12 millones [2.037.351,44€].

Fuente: <https://casa.abril.com.br/profissionais/fechado-ha-11-anos-centro-petrobras-de-cinema-reabre-no-rio/>, día 9 de agosto de de 2016, consultado el día 14/03/2021.

Se establece para la conversión de moneda, el tipo de cambio medio de 2020, según el Banco Central Europeo (BCE):

1 euro=1,14 dólares

1 euro=5,89 reales

Figura 2.49. *Vista aérea del frente urbano de Niterói*

Fuente: Google Maps (2021)

Figura 2.50. *Vista aérea de la Praça do Povo*

Fuente: Teatro Niemeyer: A joia de Niterói. 25 de agosto de 2018. *Agenda Bafafá*

<<https://bafafa.com.br/turismo/coisas-do-rio/teatro-niemeyer-a-joia-de-niteroi>>

Figura 2.51. *Exterior del Memorial Roberto Silveira (frente al auditorio) e interior*

Fuente: Archivo del autor (2015)

Figura 2.52. *Plaza en 2005 y después de la rehabilitación en 2020*

Fuente imagen 1: Materiais usados não estão em projeto original. 6 de mayo de 2005.

Folha de São Paulo.

Fuente imagen 2: EMUSA (2020)

Figura 2.53. *Reserva Cultural bajo sus dos nomenclaturas*

Fuente imagen 1: Mourão, Giovanni. 20 de abril de 2019. Abertura de empresas do setor audiovisual cresce 62% em Niterói. *O Globo*. Imagen de Roberto Moreyra.

Fuente imagen 2: Cidade de Niterói

<https://cidadedeniteroi.com/wp-content/uploads/2017/08/IMG_6631.jpg>

Figura 2.54. *Museo de Arte Contemporáneo*

Fuente imagen 1: Atelier Guide (2021)

<<https://www.atelier.guide/home/mac-niteri-comera-25-anos-com-7-exposies>>

Fuente imagen 2: Archivo del autor (2015)

Figura 2.55. *Cuerpo principal y acceso a barcas de la estación de Charitas*

Fuente imagen 1: Archivo del autor (2015)

Fuente imagen 2: Guilherme Mattoso (2007)

Figura 2.56. *Fotografías del MACquinho en diferentes perspectivas*

Fuente imagen 1: O Globo

<<https://ogimg.infoglobo.com.br/in/12772334-0a5-61e/FT1086A/maquinho.jpg>>

Fuente imagen 2: Radar Fluminense

Figura 2.57. *Bendición del Papa Francisco en las JMJ 2013*

Fuente: Nova Catedral São João Batista

[CAPÍTULO 3] AVILÉS: CENTRO CULTURAL INTERNACIONAL OSCAR NIEMEYER

Figura introductoria

Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer

Fuente: Archivo del autor (2018)

Figura 3.1. *Campanas de cimentación*

Fuente imagen 1, 2: Vuelven a doblar las campanas. 22 de noviembre de 2014. *El Comercio*.

Figura 3.2. *Ciudades según la proporción de empleo en servicios y en industria (2015)*

Fuente imagen 1,2: Indicadores Urbanos 2017 (INE)

Figura 3.3. *Imagen aérea de Avilés en los años 50 (izquierda), contrapuesta a la imagen a mediados de los años 60, con la fábrica en funcionamiento*

Fuente imagen 1: Bogaerts (2000, 144)

Fuente imagen 2: Bogaerts (2000, 145)

Figura 3.4. *Desarrollo urbanístico del barrio de La Luz. La ubicación respecto del centro urbano, la escala y la tipología constructiva lo alejan del concepto de barrio*

Fuente: De la Madrid (1999, 406). Imagen de La Voz de Avilés.

Figura 3.5. *Contribución de Ensidesa al empleo industrial de Asturias*

Fuente: Köhler (1996, 121) ap. Menéndez Marino (2013, 249).

Figura 3.6. *Mapa donde se aprecia la extensión del paisaje industrial –en el margen derecho de la ría y en cabecera junto a la desembocadura– junto al desarrollo polinuclear de la ciudad*

Fuente: Visor PNOA del Instituto Cartográfico Nacional (2019)

Figura 3.7. *La ría contaminada: imagen aérea donde se marca la almendra central de la Villa de Avilés y Sabugo, e imagen aérea previa a la construcción de la Avda. Conde de Guadalhorce, en el lugar donde se ubica el Centro Niemeyer actualmente*

Fuente imagen 1: Realizado por el autor, base IGN (2019)

Fuente imagen 2: La Nueva España, 19 de junio de 2016. Foto de Nardo Villaboy

Figura 3.8. *Esquema de los trabajos de saneamiento realizados en la ría hasta 2011*

Fuente: La Nueva España, 29 de julio de 2011

Figura 3.9. *Población de las principales urbes de Asturias intervalos de veinte años desde 1950*

Fuente: Elaboración propia. Datos del INE

Figura 3.10. *Población de Avilés desde 1842*

Fuente: Elaboración propia. Datos del INE y de Sánchez Moral et al. (2011)

Figura 3.11. *Plano de Avilés en 1845 contrapuesto a Plano del Ensanche de Avilés en 1898*

Fuente imagen 1,2: Morales Matos (1982b, figs. 32-33)

Figura 3.12. *Plano de Avilés realizado por Francisco Coello, editado en 1870*

Fuente: De la Madrid y De la Madrid (2002, 149). Forma parte del *Atlas de España* que complementa el *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico* de Pascual Madoz.

Figura 3.13. *Plano viario y de urbanización de Avilés, PGOU (1956)*

Fuente: Aguilera (1986, 161)

Figura 3.14. *Recorte del Plano de Zonificación del PGOU 1969 (Plan Mesones)*

Fuente: Ayuntamiento de Avilés. PGOU 1969. Documento original.

Figura 3.15. *Recorte del Plano de Red Viaria General del PGOU 1969 (Plan Mesones)*

Fuente: Ayuntamiento de Avilés. PGOU 1969. Documento original.

Figura 3.16. *Plano Parcelario de Avilés en 1970*

Fuente: Morales Matos (1982b, 24-25)

Figura 3.17. *Recorte del Plano Zonificación y Viario de la Revisión y Adaptación del Plan General Municipal de Avilés, de abril de 1985, con la división del suelo de Ensidesa para desarrollos posteriores. Esta copia del plano contiene las modificaciones realizadas en el PGOU superpuestas: aparece el Plan Especial AD-3 y la Modificación Puntual del PGOU*

Fuente: Ayuntamiento de Avilés (1985). Plano Zonificación y Viario de la Revisión y Adaptación del Plan General Municipal de Avilés, de abril de 1985. Documento original.

Figura 3.18. *Fotografía Aérea de Ensidesa a pleno funcionamiento*

Fuente: Plan Estratégico Parque Empresarial Principado de Asturias. FASE II (2000)

Figura 3.19. *Aproximación dimensional al área de intervención e imagen aérea de los terrenos antes de la actuación*

Fuente: Plan Estratégico Parque Empresarial Principado de Asturias. FASE II (2000)

Figura 3.20. *Foto aérea de Avilés iniciado el proceso de urbanización del polígono empresarial y división por ámbitos de desarrollo (AD).*

Fuente imagen 1: Fundación Metròpoli (2008, 27)

Fuente imagen 2: Ayuntamiento de Avilés (2000). Plan Estratégico Parque Empresarial Principado de Asturias. Modificación puntual PGOU. Documento original.

Figura 3.21. *Usos Globales de la zona a recuperar (arriba) y Ordenación del Polígono Empresarial. Plan Especial AD-3 (abajo)*

Fuente imagen 1: Ayuntamiento de Avilés (2000). Plan Estratégico Parque Empresarial Principado de Asturias. Modificación puntual PGOU. Documento original.

Fuente imagen 2: Ayuntamiento de Avilés (2000). Plan Especial AD-3. Documento original.

Figura 3.22. *Recreación de la recuperación de la muralla, una de las propuestas del Plan Especial de mejora y reforma interior del casco histórico de 2018*

Fuente: Archivo privado de Juan Enrique de Balbin Behrmann (2018). Donado para la realización de esta tesis.

Figura 3.23. *Ubicación de la muralla recuperada, sobre el plano publicado en Ureña y Hevia (1995), con rotación del norte para corregir orientación*

Fuente: Ureña y Hevia (1995)

Figura 3.24. *Ampliación de la zona de servicio en la Dársena de San Agustín, donde hoy se implanta el Centro Niemeyer / Plano de comunicaciones y barreras viarias.*

Fuente imagen 1,2: Plan Estratégico Parque Empresarial Principado de Asturias. FASE II (2000).

Figura 3.25. *Degradación del entorno de la ría, con las infraestructuras actuando de barreras*

Fuente: Leira (2001, 11)

Figura 3.26. *Boceto de los ejes principales / Boceto de las comunicaciones peatonales*

Fuente imagen 1,2: Leira (2001, 21-23)

Figura 3.27. *Imágenes generadas por ordenador de la nueva ciudad dentro de la ciudad*

Fuente: Leira (2001, 22-24)

Figura 3.28. *Primeras noticias de la construcción del centro, páginas interiores*

Fuente imagen 1: Montes, Vicente. 25 de enero de 2006. El Principado quiere construir en Avilés el museo de los premios «Príncipe de Asturias». *La Nueva España*.

Fuente imagen 2: Gozón ofrece una parcela de 35.000 metros en la península de Aramar. 25 de enero de 2006. *La Nueva España*.

Figura 3.29. *Primera imagen de portada*

Fuente: La Nueva España, edición de Avilés, 26 de enero de 2006

Figura 3.30. *Niemeyer con una maqueta del complejo de Avilés, donde aún no aparecía el edificio multiusos*

Fuente: El Mundo. 6 de diciembre de 2012

Figura 3.31. *Imagen aérea de la construcción del Centro Niemeyer en 2010*

Fuente: Especial El Comercio-La Voz de Avilés. 14 de diciembre de 2010

Figura 3.32. *Imagen aérea en 2019, con la obra ya finalizada*

Fuente: Magazine El Vigía, 19 de febrero de 2019

Figura 3.33. *Mensaje de Oscar Niemeyer que fue leído por su nieto en la inauguración oficial del Centro Niemeyer el 26 de marzo de 2011, con su traducción*

Fuente: Centro Niemeyer

Figura 3.34. *Imagen de un operario retirando el cartel del Centro Niemeyer en plena noche*

Fuente: Portada de La Voz de Avilés. 15 de diciembre de 2011

Figura 3.35. *Ranking Asturias 2017 del Observatorio de la Cultura*

Fuente: Fundación Contemporánea (2017)

Figura 3.36. *Situación actual de la zona con el Centro Niemeyer*

Fuente: Elaboración propia sobre archivo CAD del PGOU de 2006.

Figura 3.37. *Masterplan de la Isla de la Innovación en 2008*

Fuente: Fundación Metròpoli (2008, 83)

Figura 3.38. *Esquema de regiones europeas y rango urbano del área metropolitana de Asturias*

Fuente imagen 1: Fundación Metròpoli (2008, 19)

Fuente imagen 2: Fundación Metròpoli (2008, 25)

Figura 3.39. *Imagen Aérea de la Isla de la Innovación*

Fuente: Fundación Metròpoli (2008, 89)

Figura 3.40. *Imagen de los cubos de la innovación en la ría*

Fuente: Fundación Metròpoli (2008, 119)

Figura 3.41. *Plaza del Centro Niemeyer de Avilés y Memorial de América Latina*

Fuente imagen 1,2: Archivo del autor (2015)

Figura 3.42. *Sección de la Cúpula de Avilés y sección de la Oca en Ibirapuera*

Fuente imagen 1: Arquitectura Viva, n.132 (2010)

Fuente imagen 2: MMBB+Paulo Mendes da Rocha

Figura 3.43. *Plaza Popular del Caminho Niemeyer de Niterói y La Oca en Ibirapuera*

Fuente imagen 1: Archivo del autor (2015)

Fuente imagen 2: Archdaily. Manuel Sá.

Figura 3.44. *Compañía Energética de São Paulo (1979)*

Fuente imagen 1,2: Fundación Oscar Niemeyer

<<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro183>>

Figura 3.45. *Exterior del Auditorio Ibirapuera y Auditorio Centro Niemeyer*

Fuente imagen 1: Plataforma Arquitectura

Fuente imagen 2: Wikimedia Commons

Figura 3.46. *Interior del Auditorio Ibirapuera y Auditorio Centro Niemeyer*

Fuente imagen 1: Uso Arquitectura

Fuente imagen 2: La Nueva España

Figura 3.47. *Planta del Auditorio Ibirapuera y Auditorio Centro Niemeyer*

Fuente imagen 1: Archdaily

Fuente imagen 2: Arquitectura Viva, n.132 (2010)

Figura 3.48. *Edificio multiusos y de servicios*

Fuente: Centro Niemeyer. Camilo Alonso.

<<https://www.centroniemeyer.es/espacios/edificio-polivalente/>>

Figura 3.49. *Torre Mirador*

Fuente: Centro Niemeyer. Manuel Carranza.

<<https://www.centroniemeyer.es/espacios/torre/>>

Figura 3.50. *Participantes en Congresos, Convenciones y Jornadas, con tasa de crecimiento interanual*

Fuente: Elaboración propia con datos de la Cámara de Comercio de Avilés

Figura 3.51. *Usuarios de la Oficina de Turismo*

Fuente: Ayuntamiento de Avilés. Oficina de Turismo (2018)

Figura 3.52. *Paro en datos porcentuales en Avilés*

Fuente: Expansión Datos Macro (2022)

Figura 3.53. *Espacios de uso cultural y equipamientos*

Fuente: Elaboración propia sobre PGOU de 2006, añadidos el Centro Niemeyer y la pasarela

Figura 3.54. *Conexiones con la red interna*

Fuente: Elaboración propia sobre PGOU de 2006, añadidos el Centro Niemeyer y la pasarela

Figura 3.55. *Imagen virtual del puente de “la grapa”.*

Fuente: Ayuntamiento de Avilés

Figura 3.56. *Imagen virtual aérea, donde se aprecian los dos puentes y el acceso inferior*

Fuente: La Nueva España. 14 de octubre de 2009

Figura 3.57. *Acceso al Centro Niemeyer, desde los umbrales interior y exterior*

Fuente: Archivo del autor (2018)

[CAPÍTULO 4] NITERÓI: CAMINHO NIEMEYER

Figura introductoria

Sede de la GECN en la Praça do Povo del Caminho Niemeyer

Fuente: Archivo del autor (2020)

Figura 4.1. *Regiones de Gobierno y Microrregiones Geográficas del Estado de Río de Janeiro*

Fuente: Fundação CIDE (2002)

Figura 4.2. *Regiones y Barrios de Niterói*

Fuente: Plan Director. Prefeitura de Niterói (2017)

Figura 4.3. *Fortalezas de la bahía de Guanabara: ubicación e imágenes*

Fuente imagen 1: Realizado por el autor, base Google Maps

Fuente imagen 2,3: Fortalezas.org

Figura 4.4. *Crecimiento de los asentamientos en Niterói hacia 1820*

Fuente: Niterói do século XXI (1991)

Figura 4.5. *Estación de las barcas antes de su incendio en 1959 en una revuelta*

Fuente: IBGE, ID: 43086, sin fecha

Figura 4.6. *Vista general de la zona centro de Niterói antes del relleno de Praia Grande*

Fuente: BNDigital. Jorge Kfuri (1918)

Figura 4.7. *Icaraí en 1951 y en 2020*

Fuente imagen 1: Revista Tema Livre

Fuente imagen 2: Archivo del autor (2020)

Figura 4.8. *Población de las principales ciudades del estado de Río de Janeiro en intervalos de veinte años desde 1940*

Fuente: Realizado por el autor, datos del IBGE

Figura 4.9. *Población de Niterói desde 1900 hasta 2020*

Fuente: Elaboración propia con datos del IBGE

Figura 4.10. *Serie histórica de habitantes por barrios, áreas y total*

Fuente: Elaboración propia con datos de Secretaria de Desenvolvimento, Ciência e Tecnologia / IBGE / Prefeitura (2006b)

Figura 4.11. *Calidad de vida de Niterói, según su IDHM*

Fuente: Elaboración propia con datos del IBGE y Naciones Unidas

Figura 4.12. *Plano Pallière (1819)*

Fuente: Souza (1993)

Figura 4.13. *Planta topográfica de 1833*

Fuente: Biblioteca Nacional de Brasil. Vicente da Costa e Almeida, Pedro Bellegarde, Julio Fred. Koeler y Joaquim Raimundo de Lamare

Figura 4.14. *Planta no datada (Finales del siglo XIX)*

Fuente: Biblioteca Nacional de Brasil

Figura 4.15. *Esquemas de evolución urbana, con los rellenos que se han realizado en Niterói y su uso futuro (entre paréntesis)*

Fuente: Elaborado propia, a partir de un recorte del mapa Cidades de Río de Janeiro e Nictheroy. Carlos Aenishänslin (1914)

Figura 4.16. *Obras del Puerto de São Lourenço*

Fuente: Holland, S. H. (1930) en BNDigital

Figura 4.17. *Propuesta de Attílio Corrêa Lima para Niterói (1932)*

Fuente: Corrêa Lima (1932)

Figura 4.18. *Recorte del mapa de Niterói de la época para establecer comparación (1933)*

Fuente: Atlas do Estado do Rio de Janeiro (1933) en Arquivo Nacional do Brasil

Figura 4.19. *Proyecto CURA. Plano de Propuesta de Estructura Urbana y Terminales de desembarque*

Fuente imagen 1: Viva Centro, Prefeitura de Niterói (2006b)

Fuente imagen 2: Sampaio (2004)

Figura 4.20. *Unidades Espaciales de Planeamiento. División en seis macrozonas (1991)*

Fuente: Niterói do Século XXI (1991)

Figura 4.21. *Vivienda según tipo de urbanización. En puntos las favelas (1991)*

Fuente: Niterói do Século XXI (1991)

Figura 4.22. *Área central de Niterói según el programa Viva Centro (2006)*

Fuente: Prefeitura de Niterói (2006b)

Figura 4.23. *Proyecto de Jaime Lerner para Niterói (2009)*

Fuente imagen 1,2,3,4: Jaime Lerner Arquitetos Associados (JLAA)

Figura 4.24. *Área Central: Imagen de satélite y densificación*

Fuente imagen 1,2: Recalificación Urbana Área Central de Niterói (2014)

Figura 4.25. *Imágenes del frente marítimo, OUC 2013*

Fuente imagen 1,2: Prefeitura de Niterói (2013)

Figura 4.26. *Comparativa OUC 2013: C/ Marechal Deoro (superior) y frente marítimo (inferior)*

Fuente imagen 1,2: Prefeitura de Niterói (2013)

Figura 4.27. *Macroáreas del Plan Director 2019*

Fuente: Plan Director (2019)

Figura 4.28. *Transoceánica. Túnel Charitas-Cafubá (2013)*

Fuente imagen 1: Prefeitura de Niterói (2013)

Fuente imagen 2: NQQ. Entregas 2013-2020 (2020)

Figura 4.29. *Gragoatá (zona sur): Planos de desmonte y terraplenado (1941)*

Fuente: Prefeitura de Niterói (2007)

Figura 4.30. *Praia Grande (zona norte): Planos de desmonte y terraplenado (1941)*

Fuente: Projeto Viva Centro, Prefeitura de Niterói (2007)

Figura 4.31. *Obras de Remodelação da Cidade de Niterói, de Dahne, Conceição e Cia. (1943)*

Fuente: Martins (2006) Modificado por el autor para señalar la línea de costa

Figura 4.32. *Obras de Remodelação da Cidade de Niterói Cia. União Territorial Fluminense (1957)*

Fuente: Azevedo et al. (2003)

Figura 4.33. *Proyecto Jardim Fluminense (1967)*

Fuente imagen 1: LDUB en Martins (2006)

Fuente imagen 2: LDUB en Martins (2006)

Fuente imagen 3: Prefeitura de Niterói (2007)

Figura 4.34. *Proyecto de Remodelación, Grupo Executivo de Urbanização da Nova Niterói*

Fuente: Azevedo et al. (2003)

Figura 4.35. *Proyecto del relleno, DESURJ (1973)*

Fuente: A Tribuna en Martins (2006) [modificado por el autor]

Figura 4.36. *Proyecto de construcción en el relleno, años 70*

Fuente: Almir Cezar (2012)

Figura 4.37. *Relleno en el momento de su ejecución (1974): Área norte con relleno franja roja ya ejecutado / Área 2 con franja roja aún sin ejecutar*

Fuente imagen 1: Prefeitura de Niterói (2007) [modificado por el autor]

Fuente imagen 2: LDUB Niterói [modificado por el autor]

Figura 4.38. *Campus de Gragoatá de la Universidad Federal Fluminense (UFF) en 1985*

Fuente: Prefeitura de Niterói (2007)

Figura 4.39. *Vila Olímpica en 1990*

Fuente: Prefeitura de Niterói (2007)

Figura 4.40. *Planta de divulgación del proyecto "Niterói 2001" (1996)*

Fuente: Prefeitura de Niterói (2007)

Figura 4.41. *Propuesta urbanística de Planurbs S.A. (1998)*

Fuente: Prefeitura de Niterói (2007) [resolución modificada con IA]

Figura 4.42. *Primeras noticias del Museo de Arte Contemporáneo en 1991: Cogidos de la mano / Niterói tendrá Museo de Arte Contemporáneo*

Fuente imagen 1: O Fluminense. 23 de mayo de 1991

Fuente imagen 2: O Fluminense. 2 y 3 de junio de 1991

Figura 4.43. *Famnit [la federación que engloba a las asociaciones de vecinos de Niterói] contra la construcción del museo*

Fuente: O Fluminense. 18 de octubre de 1991

Figura 4.44. *Arquitectos cuestionan la indicación de Niemeyer*

Fuente: O Fluminense. 28 y 29 de junio de 1991

Figura 4.45. *Croquis inédito del MAC realizado por Niemeyer en 1991*

Fuente: LACORD, UFF (2020) [ex profeso para la tesis]

Figura 4.46. *Recortes de la fase final de construcción (1995) y de la inauguración (1996)*

Fuente imagen 1: O Fluminense, portada. 14 de enero de 1995.

Fuente imagen 2: O Fluminense. 3 de septiembre de 1996.

Figura 4.47. *Boceto del Caminho Niemeyer, 1997*

Fuente: Fundación Oscar Niemeyer

<<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro478>>

Figura 4.48. *Maqueta de la versión de 1999 del Caminho Niemeyer, con las torres situadas en el relleno y la segunda versión de la catedral católica*

Fuente: Cultura Niterói. Prefeitura de Niterói

Figura 4.49. *Maqueta de la versión de 2001 del Caminho Niemeyer, con la tercera versión de la catedral católica y la tercera versión de la estación de barcas*

Fuente: Cultura Niterói. Prefeitura de Niterói.

Figura 4.50. *Primera versión de la estación de barcas de la Plaza Araribóia*

Fuente: Fuente: O Globo. 13 de julio de 1999

Figura 4.51. *Segunda versión de la estación de barcas de la Plaza Araribóia*

Fuente: O Globo. 16 octubre de 1999

Figura 4.52. *Estación de Charitas*

Fuente: O Globo. 16 octubre de 1999

Figura 4.53. *Museo de Ingá / Solar do Jambeiro / Museo Janete Costa exterior e interior*

Fuente imagen 1: Wikipedia. Foto de Mircezar

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_do_Ing%C3%A1#/media/Ficheiro:Pal%C3%A1cio_Nilo_Pe%C3%A7anha,_MHAERJ.jpg>

Fuente imagen 2: Wikimedia Commons

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Solar_do_Jambeiro_-_panoramio.jpg>

Fuente imagen 3: Wikimedia Commons. Foto de Mircezar

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museu_Janete_Costa_de_Arte_Popular_2.jpg>

Fuente imagen 4: Prefeitura de Niterói

<<http://www.niteroi.rj.gov.br/2022/04/25/museu-janete-costa/>>

Figura 4.54. *Estación de Catamaranes de Charitas*

Fuente: Prefeitura de Niterói

Figura 4.55. *Obras en la Cúpula de la Fundación Oscar Niemeyer*

Fuente: Niemeyer et al. (2008)

Figura 4.56. *Versión de 2009 del Caminho Niemeyer, en maqueta virtual*

Fuente: Grupo Executivo Caminho Niemeyer

Figura 4.57. *Estudio preliminar de la Estación Intermodal, de 2010, con la base de la versión 2009 del Caminho Niemeyer*

Fuente imagen 1,2,3: Grupo Ejecutivo Caminho Niemeyer

Figura 4.58. *Línea 3 del Metro de Río de Janeiro, recorrido e imagen virtual*

Fuente imagen 1,2: Fotogramas del vídeo de presentación. Gobierno de Río de Janeiro

Figura 4.59. *Vista de conjunto según la última versión de 2012 del Caminho Niemeyer*

Fuente: Prefeitura de Niterói

Figura 4.60. *Estudio a mano alzada de la última versión de Oscar Niemeyer y Jair Valera*

Fuente: Grupo Ejecutivo Caminho Niemeyer

Figura 4.61. *Foto de 2020 del Mural exterior de la Paróquia Nossa Senhora das Dores en Ingá (Niterói) y Niemeyer con la maqueta de la catedral*

Fuente imagen 1: Archivo del autor (2020)

Fuente imagen 2: Nova Catedral São João Batista

Figura 4.62. *Complejo Oscar Niemeyer Monumental: Imagen virtual y maqueta*

Fuente imagen 1: A tribuna do RJ. 9 de diciembre de 2020

Fuente imagen 2: Archivo del autor (2020)

Figura 4.63. *Niteroi Waterfront (2013)*

Fuente: OAB

Figura 4.64: *OUC 2013*

Fuente: Prefeitura de Niterói (2014)

Figura 4.65. *Propuesta de OUC 2014*

Fuente: O Globo. 22 de noviembre de 2014

Figura 4.66. *Vista aérea de la Favela de Morro de Palacio en 2018*

Fuente: Bernardo Falcon en Google Maps

Figura 4.67. *Verticalización en la favela Morro de Palacio, detrás del MACquinho*

Fuente: O Globo. 10 de febrero de 2020

Figura 4.68. *Proyecto Nueva Plaza Araribóia (2019)*

Fuente: Erre Jota. 13 de junio de 2019

<<https://errejotanoticias.com.br/niteroi-projeto-da-nova-praca-arariboia-e-divulgado/>>

Figura 4.69. *Mirador de Boa Viagem antes de la implantación del MAC*

Fuente: Niemeyer et al. (2008)

Figura 4.70. *Mirador de Boa Viagem después de la implantación del MAC*

Fuente: Arteris, Leonardo Simplício

<<https://www.arteris.com.br/noticias/aproveite-o-feriado-de-carnaval-para-conhecer-niteroi/>>

Figura 4.71. *Pabellón de Brasil (1939) y MAC (1996)*

Fuente imagen 1: Plataforma Arquitectura

Fuente imagen 2: Archivo del autor (2020)

Fuente imagen 3: Bolaños et al. (2020)

Figura 4.72. *Bocetos del MAC de Oscar Niemeyer*

Fuente: Fundación Oscar Niemeyer

<<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro193>>

Figura 4.73. *Museo de Caracas, bocetos y maqueta*

Fuente: Fundación Oscar Niemeyer

<<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro059>>

Figura 4.74. *Catedral Metropolitana de Brasilia*

Fuente imagen 1: Bloch (1960, 34)

Fuente imagen 2: Plataforma Arquitectura

<<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-69439/catedral-de-brasilia-oscar-niemeyer>>

Figura 4.75. *Guggenheim Nueva York*

Fuente: AD Magazine. 2 de julio de 2019.

<<https://www.admagazine.com/arquitectura/no-sabias-del-museo-arte-guggenheim-nueva-york-aniversario-20190702-5577-articulos>>

Figura 4.76. *Sección del proyecto del MAC*

Fuente: Plataforma Arquitectura

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-58006/museo-de-arte-contemporaneo-mac-oscar-niemeyer/corte05?next_project=no>

Figura 4.77. *Planta sótano*

Fuente: Plataforma Arquitectura

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-58006/museo-de-arte-contemporaneo-mac-oscar-niemeyer/plantabaixasubsolo01?next_project=no>

Figura 4.78. *Primera planta y sección*

Fuente imagen 1, 2: Plataforma Arquitectura

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-58006/museo-de-arte-contemporaneo-mac-oscar-niemeyer/corte05?next_project=no>

Figura 4.79. *Segunda planta: Interior de la sala principal, corredor perimetral, planta y sección*

Fuente imagen 1, 2: Archivo del autor (2020)

Fuente imagen 3: Plataforma Arquitectura

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-58006/museo-de-arte-contemporaneo-mac-oscar-niemeyer/plantabaixa1piso05?next_project=no>

Fuente imagen 4: Plataforma Arquitectura

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-58006/museo-de-arte-contemporaneo-mac-oscar-niemeyer/corte08?next_project=no>

Figura 4.80. *Tercera planta: Escalera, deambulatorio, planta y sección*

Fuente imagen 1,2: Archivo del autor (2020)

Fuente imagen 3: Plataforma Arquitectura

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-58006/museo-de-arte-contemporaneo-mac-oscar-niemeyer/plantabaixa2piso02?next_project=no>

Fuente imagen 4: Plataforma Arquitectura

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-58006/museo-de-arte-contemporaneo-mac-oscar-niemeyer/corteaa03?next_project=no>

Figura 4.81. *Instalación «site específico» de Marcos Chaves (2017)*

Fuente: Fotografía facilitada por el director del MAC para la tesis

Figura 4.82. *Praça do Povo del Caminho Niemeyer*

Fuente: A Tribuna RJ. 3 de febrero de 2022

<<https://www.atribunarj.com.br/neltur-transfere-carnaval-da-rua-da-conceicao-para-caminho-niemeyer/>>

Figura 4.83. *Teatro Popular, vista exterior y acceso*

Fuente imagen 1,2: Archivo del autor (2015)

Figura 4.84. *Teatro Popular, vista lateral desde la bahía e interior*

Fuente imagen 1: Bafafa

<<https://bafafa.com.br/turismo/coisas-do-rio/teatro-niemeyer-a-joia-de-niteroi>>

Fuente imagen 2: Niemeyer et al. (2008)

Figura 4.85. Alzado de conjunto y plantas del Teatro Popular

Fuente: Lima (2017, 11)

Figura 4.86. *Sede de la GECN: Vistas exteriores y planta*

Fuente imagen 1,2,3: Archivo del autor (2015)

Fuente imagen 4: Planta facilitada por GECN

Figura 4.87. *Memorial Roberto Silveira*

Fuente: Turismo Culturamix

<<https://turismo.culturamix.com/nacionais/sudeste/o-memorial-roberto-silveira-em-niteroi>>

Figura 4.88. *Vista aérea de la Plaza JK*

Fuente: A Tribuna RJ. 18 de febrero de 2020

<<https://www.tribunarj.com.br/praca-jk-volta-a-ser-aberta-em-niteroi/>>

Figura 4.89. *Croquis de la Plaza JK*

Fuente: Realizado por el autor (2020)

Figura 4.90. *Maqueta virtual y croquis del Museu Petrobras do Cinema*

Fuente imagen 1: Cultura Niterói

<<https://www.culturanniteroi.com.br/blog/niteroiaudiovisual/4657>>

Fuente imagen 2: Fundación Oscar Niemeyer

<<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro512>>

Figura 4.91. *Parlamento del Memorial de América Latina y Museo Petrobras de Cine*

Fuente imagen 1: História das Artes

<<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/memorial-da-america-latina-sao-paulo/>>

Fuente imagen 2: Blog de Axel Grael

<<http://axelgrael.blogspot.com/2018/06/centro-petrobras-de-cinema-prefeitura.html>>

Figura 4.92. *Universidad de Constantine y MON de Curitiba*

Fuente imagen 1: Institute for Generic Architecture

<<https://genericarchitecture.tumblr.com/post/46675596368>>

Fuente imagen 2: Wikimedia Commons

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museu_Oscar_Niemeyer_10_Curitiba_Brasil.jpg>

Figura 4.93. *Público visitante del museo desde su inauguración*

Fuente: Datos obtenidos del MAC de Niterói en 2020 para la tesis

Figura 4.94. *Conciertos exteriores en la Praça do Povo*

Fuente imagen 1,2: Imágenes obtenidas de la GECN en 2020 para la tesis

Figura 4.95. *Mapa de ubicación de las favelas más cercanas al centro, Morro do Estado y Morro do Palácio*

Fuente: Creado por el autor, base Google Maps (2020)

Figura 4.96. *Relaciones entre viviendas y favelas*

Fuente: Realizado por el autor con datos del IBGE Censo Demográfico de 2010

Figura 4.97. *Ocupación actual del relleno norte y otras zonas de la bahía*

Fuente: Realizado por el autor para la tesis (2020) con base Prefeitura de Niterói (2007)

Figura 4.98. *Idea inicial del Caminho Niemeyer / Realización práctica del recorrido*

Fuente: Realizado por el autor con base Google Maps.

Figura 4.99. *Acceso en el año 2011*

Fuente: Google Maps (2011)

Figura 4.100. *Acceso en el año 2012*

Fuente: O Globo. 14 de julio de 2012

Figura 4.101. *Exteriores del extremo meridional, donde se ubicará la Catedral*

Fuente: Archivo del autor (2020)

Figura 4.102. *Fotografía aérea donde se aprecia la cimentación circular de la catedral inacabada, la parte trasera de la terminal de autobuses y un aparcamiento en superficie*

Fuente: Bing maps (2021)

Figura 4.103. *Praça do Povo en domingo*

Fuente: Archivo del autor (2020)

[CAPÍTULO 5] RESULTADOS

Figura introductoria

Exterior del Teatro Popular en la Praça do Povo del Caminho Niemeyer

Fuente: Archivo del autor (2020)

Figura 5.1. *Croquis de las pirámides*

Fuente: Niemeyer (1997a, 20)

Figura 5.2. *Entrevistas Avilés (2018). Respuesta múltiple. Resultados relevantes en negrita*

Fuente: Entrevistas (2018)

Figura 5.3. *Entrevistas Avilés (2018). Selección de preguntas test. Respuesta dicotómica*

Fuente: Entrevistas (2018)

Figura 5.4. *Entrevistas Niterói (2020). Respuesta múltiple. Resultados relevantes en negrita*

Fuente: Entrevistas (2020)

Figura 5.5. *Entrevistas Niterói (2020). Selección de preguntas test. Respuesta dicotómica*

Fuente: Entrevistas (2020)

Figura 5.6. *Preferencias de utilización Centro Niemeyer, en porcentaje (2018)*

Fuente: Entrevistas (2018)

Figura 5.7. *Significados atribuidos al Centro Niemeyer y palabras clave (2018)*

Fuente: Entrevistas (2018)

Figura 5.8. *Preferencias de utilización Caminho Niemeyer, en porcentaje (2020)*

Fuente: Entrevistas (2020)

Figura 5.9. *Significados atribuidos al Caminho Niemeyer y palabras clave (2020)*

Fuente: Entrevistas (2020)

[CAPÍTULO 6] CONCLUSIONES

Figura introductoria

Croquis inédito del MAC realizado por Oscar Niemeyer en 1991

Fuente: LACORD, UFF (2020) [ex profeso para la tesis]

3. Anexo de legislación

ES

Aprobación definitiva de la revisión del Plan General de Ordenación Urbana. (BOPA nº 163, de 15 de julio de 2006)

Decreto 20/2006, de 2 de marzo, disponiendo la aceptación gratuita de anteproyecto y maqueta para la construcción de un gran centro cultural en el Principado de Asturias (BOPA de 6 de marzo de 2006)

Informe de fiscalización de las principales actividades realizadas por las sociedades estatales que integran el grupo AHV-ENSIDESA CAPITAL, S.A., en los ejercicios de 1996, 1997 y 1998 y de su situación a 31 de diciembre de 1998. (Suplemento del BOE num. 190, de 9 de agosto de 2000.)

Ley 8/2013, de 26 de junio, de rehabilitación, regeneración y renovación urbanas (BOE núm. 153, de 27 de junio de 2013)

Real Decreto de 25 de abril de 1867. Reglamento para la ejecución de la Ley de ensanche de poblaciones de 29 de junio de 1864.

Resolución de 20 de abril de 1993, de la Dirección General de Calidad de las Aguas, por la que se dispone la publicación del Convenio de colaboración entre el Ministerio de Obras Públicas y Transportes, el Principado de Asturias y el excelentísimo Ayuntamiento de Avilés, para afrontar las obras de saneamiento de la ría de Avilés (BOE núm.125, de 26 de mayo de 1993)

Resolución de 19 de diciembre de 2011, de la Consejería de Cultura y Deporte, por la que se encomienda a la empresa pública "Gestión de Infraestructuras Culturales Turísticas y Deportivas del Principado de Asturias, S.A." (RECREA) la gestión del Centro Cultural Internacional de Avilés (BOPA núm. 292, de 20 de diciembre de 2011).

BR

Concôrrencia Pública nº2/2000 de 17 de marzo de 2000.

Decreto-Lei nº2441 de 23 de Julio de 1940. Dispõe sobre o plano de urbanização e remodelação da cidade de Niterói

Decreto municipal nº11.379/13. Cria e delimita a Área de Especial Interesse Urbanístico da Área Central, bem como determina a suspensão temporária do licenciamento de obras de edificações e acréscimos, de abertura de logradouros, de parcelamento e remembramento do solo, nas condições em que especifica.

Lei nº1157 de 29 de diciembre de 1992. Plano Diretor de Niterói.

Lei nº1483 de 27 de diciembre de 1995. Estabelece, nos termos do plano diretor de Niterói, as diretrizes gerais, os objetivos e os instrumentos básicos da política de desenvolvimento e de estruturação urbana da região das praias da baía.

Lei nº1604, de 30 de octubre de 1997. Dispõe sobre a criação do Caminho Niemeyer, e da outras providências.

Lei nº 1732/1999. Estabelece normas para aplicação de operação interligada.

Lei nº1779 de 5 de enero de 2000. Institui o “Caminho Niemeyer”, como Área de Especial Interesse Urbanístico, Paisagístico e Turístico.

Lei Municipal nº2123, de 3 de febrero de 2004. Estabelece instrumentos municipais da política urbana, adicionando, modificando e substituindo artigos da Lei nº1157, de 29 de dezembro de 1992 (Plano Diretor), nos termos da Lei Federal 10257 de 10.07.2002. Estatuto da Cidade.

Lei Municipal nº2411, de 26 de diciembre de 2006. Regulamenta a Área de Especial Interesse Urbanístico do Caminho Niemeyer, nos termos da Lei 1967 de 04.04.2002 – PUR das Praias da Baía e dá outras providências para a reabilitação urbana do centro de Niterói.

Lei nº3061, de 03 de diciembre de 2013. Autoriza o poder executivo a instituir a Operação Urbana Consorciada da Área Central de Niterói e dá outras providências.

Lei nº3385 de 21 de enero de 2019. Aprova a política de desenvolvimento Urbano do Município de Niterói e institui o Plano Diretor de Niterói.

Projeto de Lei nº 143/2013. Autoriza o Poder Executivo a instituir a Operação Urbana Consorciada da Área Central de Niterói e dá outras providências.

4. Anexo de periódicos

Almeida, Renan. 2 de junio de 2015. Centro Petrobras de Cinema, no Caminho Niemeyer, tem nova data de inauguração. *O Globo*.

Batista Passos, Lúcio. Arquitetura. 5 de junio de 1997. *O Fluminense*.

Callegari, Carolina. 9 de mayo de 2014. Capela São João Paulo II será inaugurada no Recreio. *O Globo*.

Campo, Elisa. 24 de marzo de 2011. Tres años de obra, 44 millones de mano. *La Nueva España*.

Cembranos, Teresa. 29 de julio de 2011. El saneamiento de la ría concluye veinte años después con el remate del emisario de Xagó. *La Nueva España*.

Cuartas, Javier. 6 de junio de 2005. Niemeyer diseñará el Museo de los Premios Príncipe de Asturias. *El País*

De Andrade, Oswald. Julio de 1930. A Casa Modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações. *Diário da Noite*.

De Luis, Yolanda. 11 de octubre de 2011. La institución cultural española con más presencia en medios nacionales e internacionales. *El Comercio*.

Gión, Amaya P. 3 de enero de 2019. Arcelor comunica al Estado que cerrará las baterías de Avilés en diciembre. *La Nueva España*.

Martínez, Marián. 11 de febrero de 2022. Avilés apuntala su polo de la innovación, que ya sostiene la mitad de la I+D en Asturias. *La Nueva España*.

Gomes, Sérgio. 5 de octubre de 1991. Niemeyer fala sobre arquitetura na UFF. *O Fluminense*.

Kaz, Roberto. 10 de diciembre de 2010. Conjuntos culturais continuam fechados. *Folha de São Paulo*.

Matos, Thais. 12 de agosto de 2019. Museus em alta: 1º semestre de 2019 tem recordes de público pelo Brasil. *O Globo*.

Montes, Vicente. 25 de enero de 2006. El Principado quiere construir en Avilés el museo de los premios «Príncipe de Asturias». *La Nueva España*.

Mourão, Giovanni. 20 de abril de 2019. Abertura de empresas do setor audiovisual cresce 62% em Niterói. *O Globo*.

Onofre, Renato. 17 de junio de 2012. Legislação sob medida para novos hotéis. *O Globo*.

Onofre, Renato. 14 de febrero de 2014. Igreja pede doações para construir nova catedral de Niterói. *O Globo*.

Palacio, Ainhoa. 16 de diciembre de 2011. El Niemeyer se llamará 'Centro Cultural Internacional Avilés'. *El Comercio*.

Población, Felix. 28 de enero de 1977. Los Pulmones de Avilés Están Enfermos. *Arriba*

Ribeiro, Cristiane. 5 de diciembre de 2012. Fundação sem fins lucrativos abriga acervo de Niemeyer no Río. *Agência Brasil*.

<<https://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2012-12-05/fundacao-sem-fins-lucrativos-abriga-acervo-de-niemeyer-no-rio>>

Riding, Alan. 7 de marzo de 2007. The Louvre's Art: Priceless. The Louvre's Name: Expensive. *The New York Times*.

<<http://www.nytimes.com/2007/03/07/arts/design/07louv.html>>

Ruíz-Mantilla, Jesús. 30 de marzo de 2006. Avilés revive con un regalo de Oscar Niemeyer. *El País*.

Santos, Alberto. 14 de diciembre de 2010. Niemeyer estrena su mayor obra en Europa. *El Comercio*.

Schmitt y Sodré. 8 de diciembre de 2014. MP investiga contratação da FGV, sem licitação, para a realização do Plano Diretor de Niterói. *O Globo*.

Urbano, José María. 8 de marzo de 2015. El Avilés de los 200.000 habitantes. *El Comercio*.

Vaquero, José Manuel. 3 de abril de 1992. 15.000 personas se manifiestan en Avilés en defensa de Ensidesa. *El País*.

Sin firma de redactor:

'Porto maravilha' de Niterói aguarda licença ambiental. 22 de noviembre de 2014. *O Globo*.

Após 21 anos, terminal João Goulart enfrenta excesso de linhas e aguarda novos rumos. 27 de Julio de 2015. *O Globo*.

Arquitetos questionam a indicação de Niemeyer. 28 y 29 de junio de 1991. *O Fluminense*.

As estações de Niemeyer. 16 de octubre de 1999. *O Globo*.

Barcas terão estações de Niemeyer. 13 de julio de 1999. *O Globo*.

Caminho Niemeyer atrairá turismo. 19 y 20 de octubre de 1997. *O Fluminense*.

Catedral de Niemeyer tem obra iniciada após 23 anos. 30 de mayo de 2014. *O Dia*.
Construtora tem aditamento ao plano de recuperação judicial aprovado. 9 de diciembre de 2020. *A Tribuna do RJ*.

El brasileño Oscar Niemeyer detrás de reforma del Volcán de Le Havre. 18 de noviembre de 2018. *El Economista*.

Estação pode ser remodelada. 29 y 30 de junio de 1997. *O Fluminense*.

Futuro prefeito de Niterói, Rodrigo Neves viaja a Barcelona. 9 de diciembre de 2012. *O Globo*.

Gozón ofrece una parcela de 35.000 metros en la península de Aramar. 25 de enero de 2006. *La Nueva España*.

Leibovitz: Quisiera contar la historia de Avilés. 25 de octubre de 2013. *La Nueva España*.

Leilão de terreno vai ficar para 2000. Atraso resulta da falta de definição dos limites da antiga Vila Olímpica. 19 de diciembre de 1999. *O Globo*.

Materiais usados não estão em projeto original. 6 de mayo de 2005. *Folha de São Paulo*.

Novas esperanças para o Caminho Niemeyer. 9 de diciembre de 2012. *O Globo*.

Nuevo paso para eliminar la barrera ferroviaria de Avilés. 14 de enero de 2019. *La Voz de Asturias*.

Praça JK é reaberta após reformas que substituíram cobertura, piso e iluminação. 28 de febrero de 2020. *O Dia*.

Prefeitura apresenta maquete da nova catedral de Niterói. 8 de octubre de 1997. *O Globo*.

Prefeitura de Niterói inaugura amanhã Memorial Roberto Silveira. 21 de diciembre de 2003. *Agência Brasil*. <<https://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2003-12-21/prefeitura-de-niteroi-inaugura-amanha-memorial-roberto-silveira>>

Prefeitura lança Caminho Niemeyer. 13 de julio de 1999. *O Fluminense*.

Principado y Ayuntamiento piden que las disputas locales no frenen el Museo de los Premios en Avilés. 26 de enero de 2006. *La Nueva España*.

Projeto dará vida nova ao Centro. 22 de noviembre de 1998. *O Fluminense*.

Revitalização da Praça JK é concluída. 18 de febrero de 2020. *O Fluminense*.

Terreno onde terá obra de Niemeyer em Niterói é alvo de inquérito do MP. 17 de diciembre de 2012. *O Globo*.

Um museu pela emancipação cultural. 9 de junio de 1991. *O Globo*.

Verticalização em favela no Ingá transforma paisagem em Niterói. 10 de febrero de 2020. *O Globo*.

5. Anexo de entrevistas

A. ENTREVISTADOS EN ESPAÑA

A1. CARLOS CUADROS SOTO (versión sin encabezado)

Carlos Cuadros Soto
Director Centro Niemeyer Avilés
27/04
INTRODUCCIÓN Y GUSTOS PERSONALES

A2. MANUEL ÁNGEL HIDALGO MENÉNDEZ (versión sin logo en encabezado)

NOMBRE: MANUEL ÁNGEL HIDALGO MENÉNDEZ
INSTITUCIÓN/CARGO: MUSEO DE URBANA AVILÉS
NACIDO EN: AVILÉS
EDAD: 37
FECHA: 4/5/2018
RESIDENTE EN: AVILÉS

A3. JAVIER ARRIBAS RAMÍREZ

UJI UNIVERSITAT JAUME I
DOCTORADO HISTORIA DEL ARTE
NOMBRE: JAVIER ARRIBAS RAMÍREZ
FECHA: 7.05.18.
INSTITUCIÓN/CARGO: JEFE SECCIÓN TURISMO.
NACIDO EN: AVILÉS
RESIDENTE EN: AVILÉS
EDAD: 58.

A4. FRANCISCO MANUEL FERNÁNDEZ CUERVO ARANGO

UJI UNIVERSITAT JAUME I
DOCTORADO HISTORIA DEL ARTE
NOMBRE: Francisco Manuel Fdez Cuervo Arango
FECHA: 07/05/2018
INSTITUCIÓN/CARGO: PRESIDENTE AVILÉS CLUB EMPRESAS
NACIDO EN: AVILÉS
RESIDENTE EN: AVILÉS
EDAD: 50

A5. JUAN CARLOS DE LA MADRID ÁLVAREZ

UJI UNIVERSITAT JAUME I DOCTORADO HISTORIA DEL ARTE

NOMBRE: JUAN CARLOS DE LA MADRID ÁLVAREZ
FECHA: 8-V-2018
INSTITUCIÓN/CARGO: DOCTOR EN HISTORIA
NACIDO EN: AVILÉS RESIDENTE EN: AVILÉS
EDAD: 54

A6. PABLO GONZÁLEZ CASTAÑÓN

UJI UNIVERSITAT JAUME I DOCTORADO HISTORIA DEL ARTE

NOMBRE: PABLO GONZÁLEZ CASTAÑÓN
FECHA: 9/5/2018
INSTITUCIÓN/CARGO: SECRETARIO DE LA AAUU PEDRO MENDOZA
NACIDO EN: AVILÉS RESIDENTE EN: AVILÉS
EDAD: 63

A7. JOSÉ MARÍA URBANO GARCÍA

UJI UNIVERSITAT JAUME I DOCTORADO HISTORIA DEL ARTE

NOMBRE: JOSÉ MARÍA URBANO GARCÍA
FECHA: 10/5/2018
INSTITUCIÓN/CARGO: LA VOZ DE AVILÉS. DIRECTOR
NACIDO EN: MIERES RESIDENTE EN: AVILÉS
EDAD: 64

A8. VICENTE JESÚS DOMÍNGUEZ GARCÍA (responde de viva voz y escribo los datos)

UJI UNIVERSITAT JAUME I DOCTORADO HISTORIA DEL ARTE

NOMBRE: VICENTE JESÚS DOMÍNGUEZ GARCÍA
FECHA: 11/05/2018
INSTITUCIÓN/CARGO: VICECONSEJERO DE CULTURA, DR. FILOLOGÍA
NACIDO EN: AVILÉS RESIDENTE EN: T. DEPORTE
EDAD: 55 AÑOS (21 ENERO 1963)

A9. VICENTE MONTES ESTRADA

UJI UNIVERSITAT JAUME I DOCTORADO HISTORIA DEL ARTE

NOMBRE: VICENTE MONTES ESTRADA
FECHA: 15/05/2018
INSTITUCIÓN/CARGO: LA NUEVA ESPAÑA
NACIDO EN: OVIEDO RESIDENTE EN: AVILES
EDAD: 43

A10. JUAN ENRIQUE DE BALBÍN BEHRMANN

UJI UNIVERSITAT JAUME I DOCTORADO HISTORIA DEL ARTE

NOMBRE: JUAN ENRIQUE DE BALBÍN BEHRMANN
FECHA: 15-5-18
INSTITUCIÓN/CARGO: mpü te do
NACIDO EN: MADRID RESIDENTE EN: SALINAS
EDAD: 75

A11. HERIBERTO MENÉNDEZ RICO

UJI UNIVERSITAT JAUME I DOCTORADO HISTORIA DEL ARTE

NOMBRE: HERIBERTO MENÉNDEZ RICO
FECHA: 16/05/2018
INSTITUCIÓN/CARGO: CÁMARA COMERCIO AVILÉS - COORDINADOR GENERAL
NACIDO EN: PTO. LA CRUZ - (VENEZUELA) RESIDENTE EN: AVILÉS
EDAD: 54

A12. FERNANDO RUBIERA MOROLLÓN

UJI UNIVERSITAT JAUME I DOCTORADO HISTORIA DEL ARTE

NOMBRE: FERNANDO RUBIERA MOROLLÓN
FECHA: 16/05/2018
INSTITUCIÓN/CARGO: PROF. TITULAR EC. URBANA, COORD. REGIONAL B
NACIDO EN: OVIEDO RESIDENTE EN: OVIEDO
EDAD: 44

B. ENTREVISTADOS EN BRASIL

B1. VÍCTOR DE WOLF

UNIVERSITAT JAUME I DOCTORADO HISTORIA DEL ARTE

NOME: VÍCTOR DE WOLF
DATA: 03/03/2020
INSTITUIÇÃO/POSIÇÃO: SECRETARIA MUNICIPAL DAS CULTURAS - SECRETÁRIO
NASCIDO EM: NITERÓI MORA EM: NITERÓI
IDADE: 38

B2. GABRIEL DE OLIVEIRA RODRIGUES

B3. DAVI MORENO CARDOSO MENEZES (escribe los datos de ambos en el encabezado)

UNIVERSITAT JAUME I DOCTORADO HISTORIA DEL ARTE


NOME: GABRIEL DE OLIVEIRA RODRIGUES	DAVI MORENO CARDOSO MENEZES
DATA: 04/03/2020	04/03/2020
INSTITUIÇÃO/POSIÇÃO: GECO	GECO - DIRETOR EXECUTIVO
NASCIDO EM: NITERÓI	NITERÓI NITERÓI
MORA EM: RJ	
IDADE: 32	33

B4. MARCELO VELLOSO

UNIVERSITAT JAUME I DOCTORADO HISTORIA DEL ARTE

NOME: MARCELO VELLOSO
DATA: 06/MARÇO/2020
INSTITUIÇÃO/POSIÇÃO: MAC NITERÓI
NASCIDO EM: 31/DEZ/1977 MORA EM: RIO DE JANEIRO, RJ
IDADE: 47 ANOS


B5. PAULO SERGIO NIEMEYER MAKHOHL

 UNIVERSITAT
JAUME I

DOCTORADO
HISTORIA DEL ARTE

NOME: PAULO SERGIO NIEMEYER MAKHOHL
DATA: 08/03/2020
INSTITUIÇÃO/POSIÇÃO: NIEMEYER INSTITUTE
NASCIDO EM: 10/02/1970 MORA EM: RIO
IDADE: 50 anos


B6. MAURÍCIO FERNANDES VASQUEZ

 UNIVERSITAT
JAUME I

DOCTORADO
HISTORIA DEL ARTE

NOME: MAURÍCIO FERNANDES VASQUEZ
DATA: 09/03/2020
INSTITUIÇÃO/POSIÇÃO: FUNDAÇÃO de Arte de Niterói - coordenador
NASCIDO EM: RIO de Janeiro MORA EM: Niterói
IDADE: 59 ANOS

B7. FERNANDA COUTO TEIXEIRA

 UNIVERSITAT
JAUME I

DOCTORADO
HISTORIA DEL ARTE

NOME: Fernanda Couto Teixeira
DATA: 12/03/2020
INSTITUIÇÃO/POSIÇÃO: arquiteta - Diretora do DEPAE da SMC
NASCIDO EM: niterói MORA EM: niterói
IDADE: 56 anos

B8. LUIZ AUGUSTO FERNANDES RODRIGUES

UJI UNIVERSITAT JAUME I DOCTORADO HISTORIA DEL ARTE

NOME: Luiz Augusto Fernandes Rodrigues
DATA: 13/03/2020
INSTITUIÇÃO/POSIÇÃO: Universidade Federal Fluminense -
NASCIDO EM: Niterói MORA EM: ~~Araruama~~ Maricá Professor
IDADE: 61

B9. RENATO DA HORTA LIMA

UJI UNIVERSITAT JAUME I DOCTORADO HISTORIA DEL ARTE

NOME: RENATO LIMA Bacharel em Turismo / Licenciatura em História
DATA: 14/03/2020
INSTITUIÇÃO/POSIÇÃO: NEZTUR / Assistente Turismo
NASCIDO EM: 12/07/1984 MORA EM: Niterói
IDADE: 36

B10. VALÉRIA DE SÁ SILVA

UJI UNIVERSITAT JAUME I DOCTORADO HISTORIA DEL ARTE

NOME: VALÉRIA DE SÁ SILVA
DATA: 16/03/2020
INSTITUIÇÃO/POSIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE / BIBLIOTECA
NASCIDO EM: ITAPERUNA MORA EM: NITERÓI RIA DA
IDADE: 56 anos ESCOLA DE ARQUITETURA E URBANISMO

INTRODUÇÃO E PREFERÊNCIAS PESSOAIS

PREGUNTAS DE RESPUESTA DICOTÓMICA O MÚLTIPLE



Respuesta escogida por el entrevistado cuyo código aparece en la casilla

Respuesta no escogida por el entrevistado cuyo código aparece en la casilla

INTRODUCCIÓN Y ACEPTACIÓN DE LA ARQUITECTURA PROPUESTA

1. En general, ¿te gusta [el Centro Niemeyer/el Caminho Niemeyer]?

Sí

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

No

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

2. ¿Qué palabra usarías para definir el complejo cultural?

a. Impactante/Impresionante

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

b. Precioso

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

c. Bonito

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

d. Anodino/Común

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

e. Feo

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

f. NS/NC

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

3. ¿Qué opinión te merece su diseño?

a. Me gusta mucho

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

b. Me gusta

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

c. No me desagrada

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

d. No me gusta nada

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

4. ¿Habías escuchado hablar de Niemeyer, el arquitecto del equipamiento cultural, con anterioridad a su construcción?

Sí

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

No

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

5. ¿Conoces* alguna otra obra del arquitecto?

*El ámbito “conocer” se entiende como haber visitado, o tener conocimiento, es decir, haber visto vídeos, fotos, libros u otros documentos, y así se explica en caso de duda.

Si

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

No

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

6. ¿En qué país o países?

a. Francia

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

b. Italia

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

c. Brasil [en el caso de las entrevistas en España]

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

c. España [en el caso de las entrevistas en Brasil]

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	--	--

d. Inglaterra

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

e. Argelia

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

DESARROLLO DE LA CIUDAD Y AFECTACIÓN

7. ¿Crees que las obras de Niemeyer afectan positivamente a la ciudad?

Sí

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

No

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

¿En qué aspectos?

a. El acceso a la cultura, tanto local como foránea, ha mejorado en la región

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

b. El patrimonio se ha puesto en valor, incrementándose las actuaciones en este sentido debido a la revalorización de la ciudad

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

c. Los barrios adyacentes se han visto beneficiados a nivel social, cultural y económico por la construcción del [Centro Niemeyer/Caminho Niemeyer]

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

d. Toda la región se ha visto beneficiada a nivel social, cultural y económico por la construcción del [Centro Niemeyer/Caminho Niemeyer]

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

e. Ninguno de los anteriores

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

8. ¿Qué cambios has observado en [Avilés/Niterói] desde que se construyó?

a. La ciudad se desarrolla convenientemente, en parte debido al nuevo equipamiento

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

b. La ciudad es más conocida

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

c. La ciudad recibe más turismo

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

d. La ciudad recibe más inversión de gobiernos locales y regionales

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

e. NS/NC

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

9. Respecto de las actividades culturales que se realizan en la ciudad:

a. Las que se realizan desde la construcción del centro son mejores, pero no justifican una inversión de este calibre

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

b. Las que se realizan desde la construcción del centro son mejores, estando justificada la inversión porque la misma facilita y mejora el acceso a la cultura

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

c. Las que se realizan actualmente son peores que anteriormente

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

d. Son iguales

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

e. NS/NC

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

10. ¿Crees que, una vez construido, ha sido el emplazamiento correcto?

Sí

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

No

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

NS/NC

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

11. ¿Conoces el proyecto completo [Avilés, Isla de la Innovación, que propone una nueva centralidad en la ciudad/del Caminho Niemeyer, la Catedral y las otras construcciones]?

Sí

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

No

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

12. Si la respuesta es afirmativa, ¿qué opinión te merece?

a. Necesita mayor adecuación al entorno y la realidad de [Avilés/Niterói]

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

b. Complementa convenientemente la actuación comenzada por el [Centro Niemeyer/Caminho Niemeyer], pero es excesivo para una ciudad como [Avilés/Niterói]

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

c. Es excelente, [el retroceso de la industria en el territorio y el avance de la ciudad /la mejora de la ciudad en la costa] debe traer ventajas para toda la región

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

d. NS/NC

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

OPINIÓN DE LA ARQUITECTURA

13. ¿Crees que las edificaciones son adecuadas, por tamaño y forma, para su entorno?

Sí

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

No

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

¿Y para el uso que albergan?

Sí

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

No

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

14. ¿A qué crees que hacen referencia las formas, ondulaciones y curvas de las edificaciones del complejo?

a. Al futuro y la tecnología

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

b. A montañas, ríos y la mujer

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

c. A grandes esculturas

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

d. No hace referencia a nada

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

e. Otros: [A8] Figuras geométricas, [B5] No especifica

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

15. ¿Cómo crees que debería ser un centro cultural con este uso?

a. Más parecido a la arquitectura tradicional local

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

b. Más integrado en la ciudad

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

c. Más pequeño

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

d. Más grande

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

e. Me gusta así, no cambiaría nada

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

LAS COMUNICACIONES Y EL ESPACIO DE UNIÓN

16. ¿Las edificaciones están bien comunicadas con la ciudad?

Sí

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

No

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

17. ¿Qué medio utilizas para ir al Centro Niemeyer desde Avilés? [ESPAÑA-A]*

a. Por “la grapa” y el Puente de San Sebastián

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

b. Por la pasarela frente al Parque del Muelle

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

c. Otros: [A1][A10] Coche

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

¿Qué medio de transporte utilizas para ir al Caminho Niemeyer? [BRASIL-B]*

a. A pié

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

b. Con coche

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

c. Con autobús

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

d. Otros: [B2][B3][B10] Con bicicleta

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

***[Esta pregunta tiene un planteamiento similar pero no coinciden las opciones, por la dispar realidad física y de transporte de los países]**

18. ¿Qué opinión te merece el recorrido [desde la Plaza de Santiago López, por “la grapa” hasta el Niemeyer/desde la ciudad hasta la Praça do Povo]?

a. Es excesivamente largo y no enlaza con la ciudad convenientemente

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

b. Es largo, pero tiene un enlace óptimo [con un recorrido adecuado para salvar la carretera y las vías/con la ciudad]

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

c. Es un recorrido ameno, en el que apreciar [el Centro Niemeyer y la ciudad/el Caminho Niemeyer, la ciudad de Niterói y Río]

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

19. ¿Las edificaciones están bien comunicadas entre ellas?

Sí

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

No

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

20. ¿Qué te parece la plaza que sirve de nexo entre las edificaciones [del Centro Niemeyer/de la Praça do Povo del Caminho Niemeyer]?

a. Me gusta, no cambiaría nada

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

b. Me gusta, pero debería estar más integrada en la ciudad

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

c. Me gusta, pero debería estar más integrada con los diferentes edificios

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

d. No me gusta, debería tener más zonas ajardinadas, de sombra y de descanso

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

NECESIDADES, VISITAS Y PROGRAMACIÓN

21. ¿Has utilizado el [Centro Niemeyer/Caminho Niemeyer]? Es decir, ¿lo has visitado más allá de una visita panorámica?

Sí

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

No

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

22. ¿Lo hubieras visitado si estuviera en una ciudad cercana [a Avilés, como Gijón u Oviedo/a Niterói, como Rio]?

Sí

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

No

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

23. ¿Y si estuviera en otra ciudad [española/brasileña, como São Paulo o Belo Horizonte]?

Sí

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

No

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

24. ¿Conoces los usos de los distintos edificios que conforman el conjunto?

Sí

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

No

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

25. ¿Crees que los usos de las edificaciones atienden a las necesidades de la ciudad?

Sí

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

No

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

NS/NC

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

26. ¿Qué espacios, de entre los citados, has visitado?

[ESPAÑA-A]

a. Plaza

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

b. Auditorio

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

c. Centro de exposiciones (Cúpula)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

d. Torre-Mirador (Restaurante)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

e. Edificio polivalente

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

[BRASIL-B]

a. Praça do Povo

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

b. Teatro Popular

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

c. Fundación Oscar Niemeyer

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

d. Memorial Roberto Silveira

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

e. Plaza JK

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

f. Reserva Cultural / Museo Petrobras de Cinema

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

g. Museo de Arte Contemporáneo (MAC)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

27. ¿Qué espacios, de entre los citados, frecuentas?

[ESPAÑA-A]

a. Plaza

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

b. Auditorio

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

c. Centro de exposiciones (Cúpula)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

d. Torre-Mirador (Restaurante)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

e. Edificio polivalente

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

[BRASIL-B]

a. Praça do Povo

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

b. Teatro Popular

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

c. Fundación Oscar Niemeyer

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

d. Memorial Roberto Silveira

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

e. Plaza JK

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

f. Reserva Cultural / Museo Petrobras de Cinema

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

g. Museo de Arte Contemporáneo (MAC)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

28. ¿Crees que hay demanda suficiente para un centro de este tipo?

Sí

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

No

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

NS/NC

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

Si la respuesta es negativa ¿A qué se debe?

a. Programación inadecuada

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

b. Poca publicidad

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

c. Conjunto edificatorio poco conseguido

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

d. No se construye pensando en la demanda ni en la población

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

e. Otros: [A4][A5] Hoy en día es un equipamiento distinto al proyectado

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10		

OTROS EQUIPAMIENTOS CULTURALES [MODELO ESPAÑA – A]

29. ¿De qué equipamientos, de entre los de esta lista, has oído hablar?

a. Museu Calouste Gulbenkian (Lisboa)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

b. Museu Serralves (Oporto)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

c. Ciudad de la Cultura de Galicia (Santiago de Compostela)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

d. Centro Botín (Santander)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

e. Museo Guggenheim (Bilbao)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

f. CAPC Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos (Burdeos)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

g. Le Volcan (Le Havre)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

30. ¿Qué otros equipamientos, de entre los de esta lista, has visitado?

a. Museu Calouste Gulbenkian (Lisboa)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

b. Museu Serralves (Oporto)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

c. Ciudad de la Cultura de Galicia (Santiago de Compostela)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

d. Centro Botín (Santander)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

e. Museo Guggenheim (Bilbao)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

f. CAPC Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos (Burdeos)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

g. Le Volcan (Le Havre)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

31. ¿Cuáles consideras, en términos generales, mejores que el Centro Niemeyer de Avilés?

a. Museu Calouste Gulbelkian (Lisboa)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

b. Museu Serralves (Oporto)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

c. Ciudad de la Cultura de Galicia (Santiago de Compostela)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

d. Centro Botín (Santander)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

e. Museo Guggenheim (Bilbao)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

f. CAPC Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos (Burdeos)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

g. Le Volcan (Le Havre)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

h. Otra respuesta: [A5][A7][A8][A10] No son comparables

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

32. De cada uno de los elegidos como mejores, ¿En qué sentido?

(Pon la letra correspondiente de la pregunta 31 en los calificativos)

a. Mejor programación

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
	e									d	e

b. Mejores exposiciones

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
	e	e									e

c. Mejor ubicación

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
a	e							d,e			e

d. Mejor experiencia de uso

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
e	e		e		e						e

e. Mejor comunicado

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
a,e	e										e

f. Mejor publicitado

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
e	e		e							d	e

g. Otros

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
		e						d,e			

33. ¿Has oído hablar o conoces alguno/s de los siguientes equipamientos?

a. Museo Guggenheim (Nueva York)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

b. Centro George Pompidou (París)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

c. CaixaForum (Barcelona)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

d. Ópera de Sidney (Sidney)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

e. Ciudad de las Artes y las Ciencias (Valencia)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

f. Complejo Pampulha (Pampulha)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

g. Parque de Ibirapuera (São Paulo)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

h. Memorial de América Latina (São Paulo)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

i. Caminho Niemeyer (Niterói)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

34. De entre los que has oído hablar o conoces, ¿Cuáles consideras mejores?

a. Museo Guggenheim (Nueva York)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

b. Centro George Pompidou (París)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

c. CaixaForum (Barcelona)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

d. Ópera de Sidney (Sidney)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

e. Ciudad de las Artes y las Ciencias (Valencia)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

f. Complejo Pampulha (Pampulha)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

g. Parque de Ibirapuera (São Paulo)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

h. Memorial de América Latina (São Paulo)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

i. Caminho Niemeyer (Niterói)

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

j. Otra respuesta: [A5][A7][A8][A10] No son comparables

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----

35. De cada uno de los elegidos como mejores, ¿En qué sentido?

(Pon la letra correspondiente de la pregunta 34 en los calificativos)

a. Mejor programación

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
a,b	a,b,c	a,b	a,b		a,d			a,d,e		b,d	a,d

b. Mejores exposiciones

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
a,b	a,b,c		a								a

c. Mejor ubicación

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
a	a,b,c		a,b							b,d	a,d,e

d. Mejor experiencia de uso

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
a	a,b,c				a,d						a,d,e

e. Mejor comunicado

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
a,b											a,d,e

f. Mejor publicitado

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12
a,b		a,b	a					a,d,e		b,d	a,d,e

g. Otras

A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11	A12

OTROS EQUIPAMIENTOS CULTURALES (MODELO BRASIL – B)

29. ¿De qué equipamientos, de entre los de esta lista, has oído hablar?

a. Museu Oscar Niemeyer (Curitiba)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10

b. Museu da Arte e Igreja da Pampulha (Belo Horizonte)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10

c. Parque Ibirapuera (São Paulo)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10

d. Memorial da América Latina (São Paulo)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10

e. Oscar Niemeyer Cultural Center (Goiânia)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10

f. Museu do Amanhã (Rio)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10

30. ¿Qué otros equipamientos, de entre los de esta lista, has visitado?

a. Museu Oscar Niemeyer (Curitiba)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10

b. Museu da Arte e Igreja da Pampulha (Belo Horizonte)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10

c. Parque Ibirapuera (São Paulo)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

d. Memorial da América Latina (São Paulo)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

e. Oscar Niemeyer Cultural Center (Goiânia)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

f. Museu do Amanhã (Rio)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

31. ¿Cuáles consideras, en términos generales, mejores que el Caminho Niemeyer?

a. Museu Oscar Niemeyer (Curitiba)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

b. Museu da Arte e Igreja da Pampulha (Belo Horizonte)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

c. Parque Ibirapuera (São Paulo)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

d. Memorial da América Latina (São Paulo)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

e. Oscar Niemeyer Cultural Center (Goiânia)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

f. Museu do Amanhã (Rio)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

g. Otros: [B5][B10] No puedo comparar

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

32. De cada uno de los elegidos como mejores, ¿En qué sentido?

(Pon la letra correspondiente de la pregunta 31 en los calificativos)

a. Mejor programación

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10

b. Mejores exposiciones

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10

c. Mejor ubicación

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
			b						

d. Mejor experiencia de uso

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
c	c,d	c,d	c		c	c	b	c	

e. Mejor comunicado

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
			c,f						

f. Mejor publicitado

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
	c,d	c,d						f	

g. Otras

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10

33. ¿Has oído hablar o conoces alguno/s de los siguientes equipamientos de ámbito internacional?

a. Museo Guggenheim (Nueva York)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

b. Centro George Pompidou (París)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

c. Ópera de Sídney (Sídney)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

d. Le Volcan (Le Havre)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

e. Museu Calouste Gulbelkian (Lisboa)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

f. Museu Serralves (Oporto)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

g. Museo Guggenheim (Bilbao)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

h. CaixaForum (Barcelona)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

i. Ciudad de las Artes y las Ciencias (Valencia)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

34. De entre los que has oído hablar o conoces, ¿Cuáles consideras mejores?

a. Museo Guggenheim (Nueva York)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

b. Centro George Pompidou (París)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

c. Ópera de Sídney (Sídney)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

d. Le Volcan (Le Havre)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

e. Museu Calouste Gulbelkian (Lisboa)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

f. Museu Serralves (Oporto)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

g. Museo Guggenheim (Bilbao)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

h. CaixaForum (Barcelona)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

i. Ciudad de las Artes y las Ciencias (Valencia)

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

j. Otros: [B2][B3][B5][B8][B10] No puedo comparar

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

35. De cada uno de los elegidos como mejores, ¿En qué sentido?

(Pon la letra correspondiente de la pregunta 34 en los calificativos)

a. Mejor programación

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
			a,b,c e,f,g, h						

b. Mejores exposiciones

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
b			a,b,e f,h					i	

c. Mejor ubicación

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
			b,g			a,b,e			

d. Mejor experiencia de uso

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10
					b	a,b,e		c	

e. Mejor acceso

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10

f. Mejor publicitado

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10

g. Otras

B1	B2	B3	B4	B5	B6	B7	B8	B9	B10

ENTREVISTAS

1. ¿Qué opinión te merecen los grandes arquitectos como Niemeyer y las obras de esta magnitud?

(A1) La arquitectura es una de las artes con una función social concreta, que van más allá de la contemplación, como el resto de las artes. El hecho de que existan arquitectos que tengan una línea propia y reconocimiento por su calidad y la significación de su obra, y en este caso, que un gran arquitecto como Niemeyer tenga una obra de esta magnitud en una ciudad como Avilés, es una suerte, siempre que esté dimensionado de acuerdo con su entorno social tiene todo el sentido.

(A2) Actualmente, en este fenómeno va pareja la figura del arquitecto y la obra, habiendo una gran carga de producción artística.

(A3) Más que los arquitectos, es la función, o el uso de su marca como repetición de éxitos de otros equipamientos como el Guggenheim. Se utilizó como instrumento para recuperar el entorno de la ría.

(A4) Me parecen necesarios, es increíble las cosas que pueden realizar.

(A5) La mejor de las impresiones. Tener una obra de Niemeyer pone en el mapa algunos sitios. Ha sido una casualidad afortunada que tengamos una obra del autor.

(A6) Me gustan. Técnicamente no tengo capacidad para evaluarlas.

(A7) Me tiene que parecer bien. Los grandes arquitectos son grandes por algo, siempre nos van a enseñar, a través de su trabajo, verdaderas obras de arte. En el caso de Oscar Niemeyer es, además, una personalidad con una fuerte significación política.

(A8) No tengo una opinión formada. Más allá de la capacidad que tenga alguien de reordenar o de producir singularidades en el espacio que cambian la forma de la ciudad y sobre todo las funciones de la ciudad. Como ha ocurrido en el caso, que se menciona siempre, de Bilbao con su Guggenheim, que ha permitido una reestructuración urbanística de la ciudad, además del componente artístico de la obra. Como también es el caso del Kursaal de Moneo, que no solo recupera una zona degradada, sino que produce un elemento visual y artístico visualmente incomparable.

(A9) Son arquitectos que van más allá de la funcionalidad del edificio y que dan un valor añadido a la construcción, estético o artístico.

(A10) Tiene que haber arquitectos de este tipo.

(A11) Son una tarjeta de visita para las ciudades que albergan estas obras. Es una obra de arte, una bolsa de cultura, que se acerca a la ciudadanía.

(A12) En general, buena opinión. Pero es fundamental que luego el edificio cumpla su función.

(B1) Son geniales.

(B2/B3) Responde B3. Soy historiador, no arquitecto. Pero Oscar Niemeyer, igual que Renzo Piano con el Pompidou en su momento, tienen una importancia fundamental, no solo en términos de estética y belleza. Es arquitectura especializada. Como Ibirapuera para São Paulo.

(B4) Creo que las obras son un activo, con un potencial que debe ser utilizado.

(B5) Creo que es bonito, increíble. Además, es necesario.

(B6) Niemeyer es una marca, con una personalidad. En su caso, hay muchas quejas, como Calatrava en el Museo de Río de Janeiro.

(B7) El papel de los arquitectos como Niemeyer es traer innovación y grandiosidad. Las arquitecturas cualifican el espacio antes deprimido.

(B8) Me parece que los grandes arquitectos están más preocupados en dejar su marca, que en relacionar su proyecto con la población local.

(B9) Las obras son importantes para la cultura y para el desarrollo del turismo, en las regiones donde están ubicadas.

(B10) Creo que son genios que hacen obras geniales.

2. ¿Crees que el [Centro Cultural Internacional Niemeyer/Caminho Niemeyer] es una obra adecuada para una ciudad como [Avilés/Niterói]?

(A1) Sí. La construcción del Centro Niemeyer en Avilés es un cúmulo de felices casualidades y acertadas decisiones, en mi opinión. En este sentido, la apuesta por este entorno geográfico concreto y su recuperación para la construcción de un equipamiento de servicios culturales y actividades artísticas me parece adecuada y certera.

(A2) No sé si el calificativo es “adecuada”, pero sí que es conveniente. Jugó el papel de revulsivo económico y social.

(A3) En la narrativa del centro Guggenheim, se pone el equipamiento como revulsivo a una zona deprimida. De la misma manera se hace en Avilés, para todo el entorno asturiano, que era su marco.

(A4) Creo que sí. Fue una apuesta arriesgada en su momento, una apuesta de futuro que se ha visto un poco truncada por el devenir de los acontecimientos. Pero como apuesta de cambio de ciudad para el cambio de filosofía de la ciudad y la comarca, creo que es innegable que es una apuesta acertada.

(A5) Una obra parecida a lo que se intentó hacer con el Niemeyer, sí. Pero ahora mismo, la repercusión del equipamiento no es la que se proyectó. No es una arquitectura milagro, no es el efecto del Guggenheim trasladado a Avilés.

(A6) Creo que sí. Pero no solo para Avilés, debería tener influencia en toda Asturias.

(A7) Sin duda. En Avilés podría parecer que impactaría mucho una obra tan blanca y ondulada, pero en realidad, parece un sueño hecho realidad.

(A8) Sí, pero tengo que explicarme. En la etapa inicial tal como se estaba planteando, mi opinión era negativa, ahora, que soy presidente de la Fundación Niemeyer, es un reto personal. Actualmente no me imagino Avilés sin el Niemeyer.

(A9) Avilés necesitaba un referente arquitectónico singular y el Centro Niemeyer cumple esta función. Además, creo que es lo bastante singular para cumplir sobradamente esta necesidad.

(A10) Sí, creo que sí, de cara a superar este retroceso de la industria.

(A11) Sí. Quizás al principio no se entendía, porque se consideraba el suelo como un suelo industrial. El equipamiento es un cambio brusco, un meneo para la ciudad.

(A12) Lo podría ser, pero no creo que lo esté siendo.

(B1) Sí. El MAC, inicialmente, cambió la ciudad por completo. Aumentó la autoestima de los ciudadanos.

(B2/B3) Responde B2. El Caminho Niemeyer es una obra muy adecuada para Niterói. Son ocho equipamientos alrededor de la costa de la bahía. Desde el GECN se hace la manutención y la programación cultural del Caminho Niemeyer en la ubicación de la Praça do Povo y en la Plaza JK.

Responde B3. Sin duda. Niterói tiene una historia de vocación cultural, en el que encaja perfectamente el Caminho Niemeyer.

Responde B2. En cuanto a la gestión, esta debe despolitizarse y pasar a los técnicos, a la sociedad civil. Es una tendencia nacional, el tercer sector.

Responde B3. Esto pasa en el Memorial de América Latina, por ejemplo, que es similar a lo que tenemos aquí.

(B4) El MAC es muy adecuado. La estación de catamaranes, el Centro Petrobras, también. Pero la Praça do Povo, todavía no encuentra su sitio. De todas formas, el Teatro Popular me gusta y tiene demanda. También creo que la iglesia en proyecto es adecuada.

(B5) Sí. Tienes un intercalado entre volumen y espacio vacío, sin crear monotonía. Los equipamientos son públicos, agregando un valor estético y escultórico. Esto trae identidad y orgullo para la población. Es un esfuerzo del poder público para que la ciudad sea mejor y más bonita.

(B6) Creo que sí. Niterói siempre quiso ser una ciudad sofisticada. El equipamiento fue muy bueno para la ciudad.

(B7) Si digo que no, sería desconsiderada con todo el movimiento innovador que ocurrió en la ciudad con la creación del MAC y del Teatro Popular. Son grandes atractores. El MAC puso Niterói en el mapa. La gente que viene de Europa para en Río de Janeiro, y viene aquí solo para visitar el MAC. Así que creo que sí, incluso con sus defectos y las obras no construidas.

(B8) En general, no. Porque en Charitas y Boa Viagem han provocado gentrificación, y por tanto es malo. El Caminho Niemeyer también podría haber provocado tensiones en el centro.

(B9) Sí, es muy importante. Principalmente el MAC, que es la carta de presentación de la ciudad, el principal atractivo de la ciudad.

(B10) En mi opinión, sí.

3. ¿Qué cambiarías del equipamiento cultural y de su espacio circundante para mejorarlo?

(A1) El equipamiento tiene limitaciones y condicionantes. Conociéndolo bien, en un equipamiento multidisciplinar como este se puede trabajar con comodidad. Falta desarrollar la Isla de la Innovación, que cambiaría radicalmente la zona, con usos residenciales, el desmantelamiento de las baterías de coque, etc.

(A2) Mejorarlo pasaría por una mayor “sponsorización” para tener una mejor producción cultural. En cuanto a los elementos circundantes, afean la imagen del centro y sería conveniente modificarlo. En mi opinión, en cambio la relación con la ría ha sido solucionada.

(A3) Como sabemos, el equipamiento está a la orilla de la ría, pero está separado por las vías del tren. Bien es verdad que esto se logró subsanar con la grapa. Ahora mismo hay un distanciamiento del equipamiento con la ciudad, pero no por la distancia, sino porque no es un espacio de convivencia habitual. Cuando hay eventos musicales y/o teatrales, la gente va, pero a la plaza la gente no va como elemento de ocio. Sin embargo, sí que es utilizado el entorno del paseo de la ría. Es un problema de distancia psicológica más que distancia física.

(A4) Del centro cultural no cambiaría nada. Hay que entender la obra tal cual es. Cambiaría el entorno y las vías. Veremos si se realizan estas obras algún día.

(A5) La conexión con la ciudad, que debería haber sido estudiada por el propio arquitecto. La conexión en la forma, posibilitaría la conexión en el fondo.

(A6) Todo lo que se refiere a la futura Isla de la Innovación y la conexión con el casco antiguo.

(A7) Del equipamiento cultural yo no cambiaría nada, porque es la idea de Oscar Niemeyer. El proyecto que regaló a la Fundación Príncipe de Asturias lo modificó cuando supo dónde iba a estar ubicado. Me consta personalmente. Yo tuve la suerte de conocer a Oscar Niemeyer en su estudio y él estaba encantado con esta obra. Me comentó que posiblemente fuera la obra de la que más orgulloso se sentía por la calidad de la construcción y el impacto que tuvo en la ciudad.

(A8) No cambiaría nada. Es conocida la barrera ferroviaria, que tiene alternativas y soluciones. Se planteó hacer un tren tranvía como está alrededor del Guggenheim, para hacer más ligera la transición.

(A9) Cambiaría los accesos y las comunicaciones, para acercarlo más a la ciudad.

(A10) Posiblemente las barreras que lo separan de la ciudad.

(A11) Es difícil. Los espacios están bien dimensionados. El concepto de edificio como puede ser el Pompidou, el Guggenheim, o la Ópera de Sidney, es distinto, porque aquí son varios edificios, y eso me gusta.

(A12) La accesibilidad, y la conexión con la ciudad, su integración.

(B1) El acceso y el transporte público, esto último es un defecto en Brasil. También invertir más dinero para unir los equipamientos.

(B2/B3) Responde B3. El acceso, sin duda. Aunque tiene el terminal de autobuses a un lado, no está bien integrado, la idea de Niemeyer tiene más relación con su entorno, mediante un bulevar de acceso.

(B4) Se debe integrar la Praça do Povo con la ciudad. La plaza está entre terrenos abandonados, que son áreas privadas. Hubo un proyecto de construcción de dos torres, que no se llevaron a cabo, y varias versiones de ordenaciones del conjunto.

(B5) Continuaría con las obras que faltan por terminar, para completar la actuación. Debe mejorar la conexión del Caminho Niemeyer con la ciudad, y el propio nombre Caminho Niemeyer, puesto que el camino se perdió, no se tiene una identidad visual óptima.

(B6) Debería incluir la universidad y todas las otras obras, integrarse. La iglesia evangélica, la capilla, seis torres, todo esto quedó en proyecto, en maqueta. Había un camino desde la Praça do Povo hasta el MAC, pasando por terrenos de la UFF, que finalmente no se hizo. Tardó muchísimo tiempo en verse algo en la ubicación de la Praça do Povo. Primero el Memorial Roberto Silveira, que ha pasado por muchos usos, iba a ser el Memorial de la Historia Política del Estado, hoy en día creo que es el Memorial de Literatura del Estado. Creo que Puerto Madero en Buenos Aires siempre estuvo como referencia.

(B7) El acceso. Se puede llegar de muchas maneras, pero el entorno de la Praça do Povo no es agradable. No se hace un paseo agradable, en el que una persona puede estar en una terraza, parar, tomar una cerveza o un crepe, y seguir visitando el camino.

(B8) Debería haberse pensado puntualmente cada uno de los espacios, para lograr esa integración, que ahora no existe, entre la arquitectura proyectada y el tejido urbano circundante. El Caminho Niemeyer en el centro, con la terminal de autobuses, se queda en una trasera. Con el tejido social de Brasil, las plazas están cerradas, que es lo que ha pasado en el MAC, que ya no es un espacio abierto.

(B9) Cambiaría la franja de unión con el centro urbano. La Praça do Povo está separada del centro. Ahora mismo está previsto un proyecto.

(B10) Para mí, los cambios han sido en positivo, pero deben concluirse.

4. ¿Qué cambios has podido observar en la ciudad desde que finalizó la construcción del equipamiento cultural?

(A1) Remitiéndome únicamente a los tres años y medio que estoy al frente del Niemeyer, porque antes no vivía aquí ni soy asturiano, he notado un avance en la aceptación de la programación, de la actividad, del uso y del reconocimiento del espacio. Este centro cultural tiene una significación simbólica por estar realizado por

un arquitecto de este nombre, con un estilo tan propio. Ha generado desde el anuncio de su construcción mucha controversia y polémicas sociales, pero se ha avanzado mucho en su uso y reconocimiento social.

(A2) No he visto tantos cambios. Un salto de modernidad sí, pero hay muchas circunstancias generales que no se pueden cambiar de manera tan fácil. El equipamiento no puede cambiar la ciudad.

(A3) Hay dos partes. La creación del equipamiento y su narrativa, con el uso de la marca "Niemeyer", con un discurso del propio arquitecto, y con una mediatización con Kevin Spacey, Brad Pitt etc. Cuando esto se acaba en 2011 por un tema político, el centro cultural sigue abierto, pero mucha gente creyó que estaba cerrado y aún cree que sigue cerrado, aunque ha mantenido una programación. En su inicio, se criticó la programación y los gestores, pero también hundieron el propio centro como equipamiento. La programación actual es digna, tanto escénica como pictórica. Ya no está en el impacto mediático de la programación inicial. La actual gestión, aun siendo digna, no es emotiva, no hay relación entre la ciudad y el equipamiento.

(A4) Hay un antes y un después. Una ciudad industrial en retroceso que no podía mostrarse al mundo. Detrás de una mejora de los parámetros de contaminación y del caso histórico, el Niemeyer es la puerta que nos abre al mundo.

(A5) Ha habido una excesiva implicación política, en cuanto a la defensa y el ataque. Al final, el llamado efecto Niemeyer, avalado por cifras supuestamente, se convirtió en el caso Niemeyer, que está en los juzgados. Todo lo que se ganó, que fue mucho, se perdió a la misma velocidad.

(A6) Antes de que se terminara la construcción hubo más cambios, situó Avilés en el mundo. Fue un tiempo demasiado corto. Luego se truncó.

(A7) El cambio fue espectacular, aunque hay que diferenciar dos períodos: El período anterior a la construcción, de 3 o 4 años, antes de la primera piedra, donde el impacto fue brutal, junto con el escaso recorrido en el que el centro estuvo abierto con su concepción original, por una parte; y ahora, con el concepto actual, que no tiene nada que ver con el tipo de centro que se proyectó inicialmente.

(A8) Ninguno. El centro está fuera de Avilés, en un extremo. Soy de Avilés y he vivido allí hasta los treinta años y no he notado ningún cambio.

(A9) Por un lado, cambios físicos. Aunque es verdad que la ciudad llevaba tiempo mejorando su centro histórico y los elementos patrimoniales, pero se potenció

después de la construcción del Niemeyer. Pero también, un cambio emocional, porque la ciudad ganó en autoestima. Al margen de que fue un impulso turístico importante.

(A10) Para mí la ciudad se ha deprimido notablemente, porque la economía de la zona está en declive desde ese tiempo.

(A11) Ha cambiado mucho.

(A12) Avilés se ha transformado profundamente pero no como consecuencia del equipamiento cultural.

(B1) Niterói es otra ciudad. Se muestra una cara de la ciudad que mira al futuro, y se mejora la oferta cultural, con exposiciones de arte contemporáneo, que no existían antes de la construcción de MAC. El Teatro Popular también permite, frente al teatro histórico de la ciudad, de hacer otro tipo de representaciones.

(B2/B3) Responde B3. Antes era un lugar abandonado, oscuro y marginal. El equipamiento trajo un cambio profundo, también en la inversión cultural.

(B4) El Caminho aún no está terminado. El MAC coloca Niterói en el mapa. Es la imagen icónica de la ciudad. Cuando Río fue elegida sede de los Juegos Olímpicos, la portada del dossier tenía el MAC como una de sus imágenes promocionales. Niterói venía de un período de depresión económica, ya que perdió la capitalidad, y el MAC cambia la dinámica. Algo así como el Pompidou para la ciudad.

(B5) El Caminho Niemeyer fue consecuencia del éxito del MAC. El MAC fue la primera piedra del Niterói del pasado y del futuro. Para mí, que viví la realización de la obra y conocí la ciudad anterior al MAC -que era prevaricada y ridiculizada, nadie tenía orgullo por vivir aquí- la ciudad ganó mucho, siendo una ciudad cosmopolita y cultural, integrada en el mundo. Ganó dignidad en los ciudadanos, que ahora quieren valorar la ciudad. El MAC hizo valorar el resto de equipamientos culturales.

(B6) Yo creo que hubo cambios notorios, hay mucha gente que viene a visitar los edificios.

(B7) Hubo transformaciones, claro. El MAC es un equipamiento importante y un símbolo de la ciudad. El Teatro Popular creó una atracción en dirección hacia aquella zona del relleno también. La Reserva Cultural está muy bien localizada, dialoga mejor, por el barrio y la universidad cercana.

(B8) Bueno, en el Caminho Niemeyer se han realizado algunos eventos, pero son hechos puntuales.

(B9) En este tiempo los proyectos han evolucionado, y se ha rehabilitado parte del centro de la ciudad. Hay un movimiento de mejora en la ciudad desde que empezó la construcción.

(B10) Yo ahora vivo aquí, en Boa Viagem, de antes no puedo hablar, así que no puedo establecer la comparación. Pero he visto una efervescencia grande.

5. ¿Qué crees que Niemeyer quiere representar con sus formas? ¿Tiene alguna relación con la ciudad?

(A1) No tiene relación. Es un proyecto de estudio, basado en los parámetros y categorías estilísticas del propio arquitecto. Según tengo entendido, el arquitecto no participa en la decisión vinculada a la ubicación.

(A2) Responde al estilo del arquitecto, desde Le Corbusier hacia aquí, esas formas y colores identifican al autor.

(A3) No, yo creo que Niemeyer tiene sus teorías y simbologías de la construcción. En relación a los Príncipe de Asturias realiza un croquis con motivo de los 25 años de los premios, como regalo. Quiero decir también que el equipamiento se crea con una dimensión regional. En un momento dado, se quita el equipo inicial. En Asturias hay un reparto funcional del territorio. Oviedo es la capital y la gestión, y Gijón es la modernidad y la industria, a Avilés se le considera solo industria. Hay también un reparto funcional de la cultura: Oviedo es la ópera, Gijón es la modernidad, y Avilés es el teatro. Oviedo tiene su medio de comunicación, La Nueva España, y Gijón, El Comercio. Los medios en un momento dado atacan fuertemente la gestión, desde la visión de Oviedo y Gijón, para mantener el reparto funcional de la cultura en la región.

(A4) No me atrevería a decirlo, no soy experto.

(A5) El equipamiento no está pensado para el sitio. La puerta abierta a la ría es lo mejor del centro.

(A6) El arquitecto quería un espacio abierto a la ría, un Avilés abierto a la ría y al mundo. Estábamos muy separados por la barrera ferroviaria y la carretera de circunvalación.

(A7) En la obra de los arquitectos, igual que en la de los pintores, no vale la pena buscar relaciones. Avilés tiene un casco histórico extraordinario, y el Niemeyer rompe con el Avilés histórico, con su color blanco.

(A8) Ni idea. Por mi formación [filósofo] pensaría sobre todo que es platónico y que quiere representar sus ideas con figuras platónicas.

(A9) Curvas femeninas. Son elementos singulares de él.

(A10) [no se pregunta]

(A11) Las curvas que ve desde la playa, la mujer.

(A12) No lo sé. Imagino que busca espacios más amplios y relajados.

(B1) Creo que no. Niemeyer hace arquitectura por la arquitectura.

(B2/B3) Responde B3. No tiene relación con Niterói. Es una adaptación de su estética al lugar. Él tenía obras parecidas en otros sitios, como el Memorial de América Latina.

(B4) Niemeyer contaba que son las formas de las montañas de Río de Janeiro, de las curvas de la mujer. Hay que entender que Niemeyer había nacido a inicios del siglo XX: aunque era progresista, era un tanto machista.

(B5) Las curvas de la mujer.

(B6) Niemeyer hablaba del cuerpo de la mujer, de la sensualidad.

(B7) Creo que el arquitecto habla de las ondulaciones, de la sinuosidad y el cuerpo femenino. No tiene relación con la ciudad.

(B8) No sé si puedo decirlo, pero son las curvas de la mujer. Creo que Niemeyer es un precursor de las curvas, que ha sabido enseñarlas al mundo.

(B9) Se inspira en la mujer. Se puede apreciar en las bailarinas del Teatro Popular, por ejemplo. En la naturaleza también.

(B10) Expresa su pensamiento, un pensamiento grandioso.

6. ¿Con qué elementos del conjunto te identificas más? ¿Por qué?

(A1) Lo más interesante es el concepto de la plaza. Los edificios son interesantes en sí mismos: sus posibilidades, sus usos, su estética, su personalidad y el reflejo de la personalidad del arquitecto... Pero el verdadero hallazgo es la plaza ex novo, implantando una propuesta a la sociedad, sin que sea ésta la que haga el planteamiento, sino, al contrario, el arquitecto propone para que los ciudadanos rodeen el espacio, cambiando el paradigma de plaza.

(A2) Con la cúpula, por gusto estético. Me gusta, es un espacio singular.

(A3) Con el auditorio, aunque el espacio más singular es la cúpula. El cine pequeño tiene una buena programación, y aunque lo uso poco, me gusta. La torre-mirador que

es el más espectacular, como ha abierto y cerrado, no tiene relación emotiva con la gente.

(A4) Con todos. El cambio de perspectiva y de la escala desde lejos y cuando estas en la plaza, es asombroso.

(A5) A mí me parece una gran escultura. Me gusta el vacío que genera lo lleno.

(A6) Personalmente, con la torre-mirador. Nos da una medida de la ciudad que no teníamos, la vista desde la torre es muy peculiar.

(A7) Con todos. La cúpula es una preciosidad por dentro y por fuera. El Auditorio, con el escenario que da a la plaza, con mil plazas, que encierra la filosofía de Oscar Niemeyer, sin butacas de primera y de segunda, sin palcos, un auditorio para la cultura, sin clases sociales. Lo mismo que la plaza, que él definió como una plaza abierta al mundo.

(A8) Probablemente con la cúpula. El edificio tiene un interés adicional por su entorno industrial. Me remite a Antonioni, teniendo en cuenta que se hizo una casa que parecía una cúpula. La cúpula es una semiesfera. Y la esfera significa la perfección, porque todos los puntos están a la misma distancia del centro. De la misma forma que los hemisferios griegos. Es la forma que más me atrae.

(A9) El que más me gusta es el Auditorio.

(A10) Con el espacio en general. No me identifico, pero me parece bien.

(A11) La torre-mirador y la cúpula.

(A12) Con el teatro y su versatilidad.

(B1) Con el MAC.

(B2/B3) Responde B2. Para los habitantes de Niterói, el MAC tiene un simbolismo muy fuerte.

Responde B3. La imagen de Niterói se propagó gracias al MAC. El MAC fue nombrado una de las maravillas del mundo moderno.

(B4) Con el MAC. No solo por mi trabajo aquí, que llevo tres años, lo pienso de verdad. Es el único museo de arte contemporáneo de Río de Janeiro.

(B5) Creo que el Museu de Niterói [el MAC], aunque tengo cariño por todos, porque yo estuve involucrado en la construcción. Aún recuerdo los inicios de la plaza del MAC, buscando los diseños del suelo. Todos estaban eufóricos con cada obra que salía del papel.

(B6) Con el Teatro Popular, es el que más utilizo.

(B7) Con el MAC y la Reserva Cultural.

(B8) En mi opinión, con la Plaza JK. Me gusta cuando veo gente haciendo skate en el espacio abierto de la plaza.

(B9) El MAC, por ser la postal de la ciudad, y el Teatro Popular.

(B10) Con el MAC.

7. ¿Cómo cambiaría la ciudad y el [Centro Niemeyer/Caminho Niemeyer] si [no existiera la barrera que suponen las vías ferroviarias y la carretera dividiendo ambos/hubiese una óptima comunicación entre el relleno de Praia Grande y el barrio centro]?

(A1) Cambiaría radicalmente. Sobre todo, la barrera ferroviaria. La ría podría ser un espacio de relación, pero la barrera ferroviaria ha convertido su zona este en una trasera. Acceder al Centro Niemeyer es un trayecto largo y complicado, siendo un problema para completar el uso social de la plaza, planteado por el arquitecto.

(A2) Cambiaría más que sustancialmente, porque cambiaría la centralidad de la ciudad, volviendo a la ría. Ahora está la parte histórica, luego el Niemeyer y luego la industria. Unir la parte histórica y el Niemeyer sería importantísimo.

(A3) Mejoraría en su conexión.

(A4) Es la gran pelea de esta ciudad de hace años. Sería una ciudad más ágil, más transitable y abierta al mar.

(A5) Cambiaría todo, no solo con el Centro Niemeyer, sino muchas otras cosas. Cambiaría esa lejanía, lo acercaría.

(A6) La barrera divide el Avilés moderno del Avilés medieval. Logrando esa unión, la ciudad mejoraría, comercio, cultura, todo.

(A7) La barrera ferroviaria es un problema histórico. Hasta ahora no hemos conseguido eliminarla porque es un proyecto muy caro y no se han puesto de acuerdo las administraciones. Avilés tiene una especie de complejo, porque se podrían haber realizado alternativas. El Centro Niemeyer nos permitió relacionar los lados de la ría a través de una pasarela, denominada despectivamente La Grapa, en pocos minutos.

(A8) Sería una ciudad más continua, aunque repito, ahí no hay ciudad. Seguro que conoces el libro de Italo Calvino "Las ciudades invisibles". Realmente, cuenta Italo Calvino, que Marco Polo visitaba su vasto imperio y volvía para contárselo al emperador Kublai Kan. No solo la parte material sino la funcionalidad. No se hace vida

en el Niemeyer, aunque existe la plaza y se tiende hacia ella, le queda un largo recorrido.

(A9) Mayor integración de la ciudad, con más naturalidad.

(A10) Cambiaría muchísimo. Cambiaría la visión de la ciudad. Nosotros dimos la idea de rescatar una parte de la muralla derribando unas casitas que dan al Parque del Muelle. Se crea una manzana completa monumental, que adquiere un aspecto muy parecido al que tenía en su construcción, de origen medieval. Esta fachada desde donde mejor se aprecia es desde el Centro Niemeyer.

(A11) Este es el eterno problema de la ciudad. Es una ciudad que ha vivido de espaldas a la ría, a la actividad industrial. Si desaparecieran, estaría más integrada la parte nueva.

(A12) Sería una transformación radical, con un espacio amplísimo perfectamente integrado.

(B1) La ubicación del Caminho Niemeyer, detrás del terminal de autobuses, yo creo que fue mal resuelta. El lugar ya tenía uso antes de hacer el Caminho, con un uso deportivo. Sigue faltando integración con la vida del centro de la ciudad.

(B2/B3) Responde B2. Habría mucha más gente, que valoraría más el espacio. Falta trabajo de comunicación y de proyección de la importancia del espacio. Es la plaza del pueblo, debería ser parte de la transformación del centro. Había proyectado también un centro de convenciones; el Caminho tenía una concepción mayor.

(B4) El aprovechamiento de los espacios y la utilización de la ciudadanía sería mayor. El fin de semana, de todas formas, la Praça do Povo se utiliza mucho, hay familias y gente haciendo deporte. En el MAC, tenemos datos que aseguran que un tercio de los que entran visitan el museo, pero los otros dos tercios solo visitan la plaza. Es un lugar de aprovechamiento ciudadano, para ver el edificio y las vistas.

(B5) Yo creo que sería mejor. Aunque ahora, con el tiempo, no tiene esa necesidad. Es tan fuerte que se impone a esta dificultad, todo el mundo sabe dónde está. El Caminho ya está integrado con la ciudad.

(B6) Creo que el espacio sería mejor.

(B7) Cambiaría mucho, sería por fin un atractivo. No es como en Madrid, en las ciudades europeas, que el centro es muy usado.

(B8) Yo creo que sí. La población lo utilizaría más. Por entrevistas a las que he tenido acceso, creo que pocos habitantes del centro conocen el Caminho Niemeyer, ¿de qué es síntoma?

(B9) Cambiaría todo, porque se podría visitar más el espacio. Mucha gente no conoce este espacio.

(B10) La ciudad sería mucho mejor; los ciudadanos aprovecharían mejor el espacio.

8. En el caso de [Avilés/Niterói], ¿crees que el equipamiento cultural en su conjunto tiene, en la actualidad, una difusión adecuada?

(A1) En el caso de Avilés, sí. Pero se debería realizar a otra escala mayor.

(A2) En el caso de Avilés, sí. Lo que me pregunto es si fuera, en Asturias y en el resto del país, se difunde la actividad y el centro.

(A3) La programación se difunde bien, y la programación escénica se llena, con una buena coordinación con el Teatro-Palacio Valdés, que es el equipamiento escénico más importante de la ciudad.

(A4) No suficiente. Ha habido un proceso. De cómo se utilizó políticamente y los errores de gestión, no me atrevo a emitir un juicio, pero hubo inicialmente un posicionamiento internacional increíble, que después de lo sucedido, ahora va a un ritmo más pausado.

(A5) No sé si adecuada. Tiene una difusión muy inferior a la que tuvo. La marca Niemeyer no sé si se asocia a algo positivo o negativo, en la actualidad.

(A6) Pienso que no, pero el gran problema es que, pasó de ser un centro de carácter internacional, a un centro de carácter local. Avilés ya tenía herramientas a nivel local, como el Palacio Valdés o la Casa de la Cultura.

(A7) En mi opinión, no. La difusión que tuvo inicialmente fue muy superior. La empresa Acceso estudió el impacto mediático del Centro Niemeyer y, en el poco tiempo que se le permitió el recorrido, tuvo un impacto de más de 80 millones de euros en el equivalente en publicidad en los medios, y el nombre de Avilés llegó a 700 millones de personas. Esto, desde luego, no es lo que está pasando ahora.

(A8) Para el presupuesto que tiene, sí.

(A9) No.

(A10) No.

(A11) La palabra adecuada va en relación al presupuesto que se tiene. El ROI de inversión-retorno habría que discutirlo respecto de otras propuestas con más presupuesto.

(A12) No.

(B1) No, es mala.

(B2/B3) Responde B2. No. Carece de publicidad y de educación para la gente.

(B4) Publicidad pagada, no. Aunque desde turismo se utiliza el MAC y el Teatro Popular para publicitarse, no hay publicidad de los eventos, de la programación, más allá de mostrarse como un circuito arquitectónico.

(B5) Creo que no.

(B6) Creo que no. Se tendría que hablar más de los equipamientos.

(B7) Creo que sí, considerando los edificios y la vocación cultural del conjunto.

(B8) Creo que no.

(B9) Ha cambiado la divulgación del espacio, ha mejorado [refiriéndose a la Praça do Povo], pero aún hay poca comunicación. Mucha gente todavía no lo conoce. Aunque ahora, desde hace un año y medio, se hace una apuesta por las redes sociales para contactar con más público.

(B10) Está empezando, pero tiene un potencial enorme.

9. ¿Qué opinión te merece la programación cultural del [Centro/Caminho]?

(A1) Es difícil hacer una autoevaluación de la programación, podría dar una explicación. La programación considera el centro cultural como un espacio de educación cultural lo más transversal posible. Lo que se inicia en la educación normativa, pueda mejorar con un acceso universal al arte como un proceso de aprendizaje. El problema más importante es el presupuestario y las controversias con la “marca” del centro. Modestamente lo estamos intentando.

(A2) La programación cultural del centro, en la actualidad, intenta realizar actividades en su justa medida, con recursos públicos limitados. Después de la primera etapa de eclosión y una pequeña travesía en el desierto, en la actualidad se está realizando un buen trabajo para recuperar el impulso inicial, pero de manera más mesurada.

(A3) Soy usuario de la programación teatral, pero la programación artística, pictórica y fotográfica también tiene su público. Lo que ocurre es que la gestión del centro actual es de espectáculos, pero no de atracción de la ciudad al espacio. Hay actividades con

los colegios, pero de visita a la programación existente. Aunque hay actividades para niños, no hay vivencias, no hay actividades que liguen emotivamente a la ciudad con el centro.

(A4) La programación mejora adecuadamente año tras año, pero quizás no al ritmo deseado. Hay un cierto debate de si la programación compite con otros equipamientos locales, pero la administración sabrá lo que hace. No se cumplen las expectativas de internacionalización.

(A5) Últimamente se está intentando reflotar, con modestia y constancia. Parte de un déficit en 2012 de 2 millones de euros. Utiliza las partes más exitosas de la programación cultural de Avilés. Ahora la programación teatral, en la que Avilés es una referencia nacional, se estrena la mitad en el Palacio Valdés y la mitad en el Centro Niemeyer.

(A6) La programación cultural es correcta, pero en la actualidad tiene una oferta que casi teníamos anteriormente, no tiene un avance sustancial.

(A7) La gestión del centro anterior sigue en tribunales, generando un problema económico. Ahora se mantiene el centro abierto, pero no con la potencia que tuvo en su día. La programación se nutre de la que tienen otros espacios que ya estaban anteriormente, mejorando poco a poco. El nivel inicial será difícil de alcanzar, por dos motivos: el primero, porque la calidad inicial era muy alta, y en segundo lugar, esta programación tenía una planificación que es la que te permite poner el foco de atención en la región, en España, atrayendo al visitante internacional; Avilés, con ochenta mil habitantes, no es capaz de mantener abierto el Niemeyer, el Teatro Palacio Valdés, una factoría cultural, y claro, la programación cultural y el espectáculo de ver por Avilés a Brad Pitt, Kevin Spacey y Sam Mendes ayudan a captar inversión.

(A8) Es una programación de mucha calidad. Tanto en artes escénicas, en exposiciones, en cine, ciclo de palabra, fotografía. Todas las áreas del Niemeyer están comisariadas por especialistas de gran prestigio. La programación tiene una gran coherencia. Quiero matizar, ahora. Antes no era una programación de calidad.

(A9) Es una buena programación, adecuada a las circunstancias y financiación que reciben. Podría ser mejor, pero está bien optimizada respecto a los recursos.

(A10) Es muy buena en teatro, simplemente porque hay detrás alguien listo, Antonio Ripoll, un exquisito programador de teatro. Lo demás es flojito, provinciano.

(A11) Ha tenido muchos vaivenes y varios modelos. El modelo que tiene en la actualidad todavía no ha llegado donde debería estar, pero al menos es más sostenible que el inicial. No estoy de acuerdo con que el Niemeyer debería ser la puerta de la cultura asturiana al exterior, creo que para esto tenemos otras instalaciones. El elemento diferenciador debe ser lo internacional, lo atípico, lo que no tiene cabida en otros espacios, porque no tendría sentido haber construido algo para albergar lo que ya tenía albergue.

(A12) Ahora mismo, no muy buena.

(B1) Creo que es buena, pero puede ser mejor porque tiene deficiencias. El MAC tiene muchas críticas en su programación; muchas veces no dialoga con la ciudad. El MAC debe salir del museo e insertarse en la ciudad, para mostrar su colección a la ciudadanía. Algunos edificios del Caminho Niemeyer no están bien resueltos, como el del Grupo Ejecutivo do Caminho Niemeyer: no concreta su uso, cada hora es una cosa, fue secretaría, tiene exposiciones, la Fundación Niemeyer no quiso venir, y se quedó con ese perfil. Se debe resolver este uso.

(B2/B3) Responde B2. Ahora es excelente, tenemos mucha programación.

(B4) El MAC tiene una programación de una óptima calidad. Tiene un problema de relación con la ciudadanía, por la propia concepción del arte contemporáneo. Hay que trabajar en esa comunicación. Hay muchos artistas que utilizan el espacio arquitectónico, como parte de la plaza, o como Marcos Chaves, con su exposición “Eu só vendo a vista”, bloqueando las vistas desde el edificio parcialmente con la tipografía. Esta última fue sensacional. El Teatro Popular tiene una programación interesante. El Caminho Niemeyer en su ubicación de la Praça do Povo está aislado de la ciudad, y no tiene problemas por su ubicación para realizar grandes eventos. El edificio de la Fundación Niemeyer si que carece de inversión y de un uso adecuado, podría ser un edificio de usos múltiples.

(B5) No tiene un comisariado que se preocupe del conjunto. Se debería de hacer una programación conjunta. Sería mejor.

(B6) La parte de la Praça do Povo debería realizar mejores eventos, pero creo que ahora está mejorando.

(B7) Tiene una buena programación, cumple su papel.

(B8) No conozco la programación.

(B9) La mejor agenda está en el MAC. También en el Teatro Popular, pero creo que aquí [en el puesto de atención de Neltur] se atiende a pocas personas.

(B10) Tiene mucha programación. La Reserva Cultural me gusta, igual que la Sala Nelson Pereira.

10. ¿Crees que el centro ha influido en la dinamización de la zona y en la consecución de una mejor imagen para los propios ciudadanos?

(A1) Creo que sí.

(A2) Sí. Desde el punto de vista del planteamiento local, fue un revulsivo social desde los años de ajuste industrial. Existen agravios comparativos locales, siendo la tercera ciudad de Asturias nunca nos tocaba nada. Por fin, con el Niemeyer, tuvimos por fin un premio. Hay más: la recuperación del caso histórico, la adaptación a la nueva economía de nuestro tejido industrial, pero también, por supuesto, el Niemeyer.

(A3) En la primera fase, tal vez. Después, con la descalificación de la gestión, creo que ha quedado como usuario la gente que tiene un consumo cultural normalizado. En el estudio de equipamientos culturales de Asturias de 2017, es el más valorado, lo cual quiere decir que es conocido y usado.

(A4) Sí, con una generación de ilusión que se rompió en su momento, y que ha dejado un cierto desencanto. Te han puesto un caramelo y te lo han quitado. Esperemos ahora poder recuperar la ilusión inicial.

(A5) Creo que hay un antes y un después de los problemas de gestión. Muy importante al principio y para bien. El Centro Niemeyer fue más exitoso antes de la existencia del centro, con una difusión y arraigo sorprendentes. La gestión inicial fue muy corta. Por resumir, arraigó enseguida, escribiendo que sería una segunda Ensidesa, pero se perdió también muy rápido, con el caso en el juzgado y el cambio de nombre.

(A6) Sí, influyó en su inicio, pero ahora no. Estos equipamientos son la guinda del pastel. Aquí tenemos la guinda, pero no tenemos el pastel. El pastel lo teníamos, estaba proyectado, pero desapareció.

(A7) Sin duda, dentro y fuera de Avilés.

(A8) Sí, pero no sé en qué medida.

(A9) Sin duda.

(A10) A pesar de todo, sí.

(A11) Totalmente, es una magnífica tarjeta de visita para la ciudad.

(A12) Sí, pero mucho menos de lo que podría hacer.

(B1) Sí.

(B2/B3) Responde B2. Creo que sí. Niterói carga con el peso y el beneficio, de ser una de las ciudades con mayor número de obras de Oscar Niemeyer. Los ciudadanos tienen un sentimiento de cariño hacia esta propuesta cultural.

Responde B3. Sí.

(B4) Sí, pero sigue fallando la integración de la ciudad en la Praça do Povo.

(B5) Ciertamente. La ciudad está conectada con los ciudadanos.

(B6) No hay integración del centro con el Caminho Niemeyer, así que es difícil de valorar.

(B7) Creo que no. Pero de una cierta forma, el Teatro Popular se consolidó y sí que atrae bastante gente a ese lugar.

(B8) Ese fue el argumento del alcalde que inauguró esto, al principio. Está claro que los equipamientos atraen gente, pero solo para ver las obras de Niemeyer.

(B9) Sí, porque son espacios de disfrute para la ciudad. A veces vienen ciudadanos de Niterói que aún no lo han visitado, y cuando ven el espacio, se sienten sorprendidos.

(B10) Creo que sí. Nos sentimos orgullosos de la ciudad, sobre todo por la imagen del MAC. Ahora las personas se identifican.

11. ¿Existe, entre las ciudades del sistema secundario, el conocido como “efecto Guggenheim”? [se explica el significado del término a la persona entrevistada si no lo conoce]

(A1) Es complicado, porque el efecto Guggenheim va más allá del propio centro. El Guggenheim es la guinda de un pastel que es un proceso de reconversión urbanístico de todo un ámbito geográfico, que va mucho más allá del propio centro. Emular esto, aunque se tome como referencia para la Isla de la Innovación, consiguiendo objetivos similares en Avilés, más allá de una referencia, lo consideraría imposible.

(A2) Me plantea dudas. No podemos comparar ni la construcción, ni el soporte desde la Fundación Guggenheim. El centro cultural avilesino no tiene una fundación tan potente. Por otra parte, tenemos el Botín (Santander), Laboral Ciudad Cultural (Gijón), Ciudad de la Cultura en Santiago, el Kursaal en San Sebastián, el Musac en León, como centros que sirven para revitalizar.

(A3) Sí, las ciudades lo buscan. En Gijón, la Laboral se actualizó como un equipamiento de vanguardia que liga el arte y la industria.

(A4) Sí. Es difícil llegar a ese efecto Guggenheim, por lo que supuso para la ciudad de Bilbao y todo el trabajo en la ría.

(A5) Creo que existió en Avilés y en otras ciudades cercanas, pero el efecto Guggenheim se desvaneció. Ahora se está intentando recuperar el prestigio perdido.

(A6) La experiencia en Avilés dice que, en un principio, podía ocurrir. El discurso inicial decía que podíamos suplir la industria con el Niemeyer. Sin llegar a tanto, hubo detalles que marcaban un gran hito para el conjunto de los ciudadanos.

(A7) Sí. El efecto Guggenheim fue, junto a los JJ.OO. de Barcelona '92 fueron los dos ejemplos urbanísticos y también motores de desarrollo económico en el que nos basamos en nuestro país, y que aún perduran. El efecto Guggenheim es reconocido a nivel internacional porque logró cambiar una ciudad, Bilbao, que se parecía mucho a Avilés: industrial, sucia, con una ría muy contaminada. El nuevo Bilbao nace del mismo plan de competitividad de la siderurgia del que nació el nuevo Avilés.

(A8) No.

(A9) Yo creo que sí. Pero para que se produzca todo esto, tiene que ser sostenible en el tiempo. En el caso de Avilés, que las baterías de coque sigan allí no ayuda. Si se continuara con el proceso, sí.

(A10) Puede existir, sí.

(A11) Aquí hemos ido poco a poco. Creo que Avilés tiene una gran diversificación de actividad, aunque está claro que seguimos siendo una ciudad industrial. El Centro Niemeyer ha servido para recordar a la ciudad ese liderazgo cultural.

(A12) Creo que no. El efecto Guggenheim solo se produce en Bilbao. Valencia es, en mi opinión, la que más se acerca.

(B1) Sí. Ciudades vecinas como São Gonçalo, que tienen el terminal de autobuses allí, utilizan el Caminho Niemeyer con asiduidad.

(B2/B3) Responde B3. Es como en Bilbao, sí.

Responde B2. Sí, pero hoy en día es difícil.

(B4) Sí. El MAC es contemporáneo al Guggenheim, tiene una cronología similar. Bilbao, por mi trabajo de investigación, es una referencia para las ciudades medianas, aunque en Brasil no se tiene tan presente. Lo más importante es que un equipamiento cultural

no se convierta en un elefante blanco [construcciones de coste exagerado que están abandonadas o tienen poco uso].

(B5) Sí. Todas las ciudades quieren tener grandes equipamientos de este tipo.

(B6) Eso se hizo con el MAC.

(B7) Sí. La cuestión era atraer personas. En esta cuestión, el MAC puso Niterói en el mapa, es el equipamiento que atrae gente de fuera. El resto de equipamientos va a rebufo de este éxito. El Teatro atrae gente también, la Fundación no funciona, la catedral no ha sido construida...

(B8) Creo exactamente eso, que todas las ciudades quieren tener ese gran equipamiento.

(B9) Este tipo de atractivos se deben pensar primero para la población, y luego para los visitantes y los turistas. Oscar Niemeyer pensó en el MAC para albergar la colección Sattamini. Posteriormente pensó en su concepto de camino, para realizar una exposición arquitectónica a cielo abierto, pensando en la cultura y en la población de Niterói.

(B10) Sí, pero creo que es para mejorarlas.

12. En tu opinión, ¿se tienen en cuenta los equipamientos ya existentes, como podría ser el [Guggenheim de Gehry o la Ciudad de la Cultura de Santiago de Peter Eisenman/Museu de Amanhã o Museu de Arte do Rio] a la hora de plantear un nuevo equipamiento?

(A1) Como referencia se cuenta con estos modelos cercanos de equipamientos. Quien pudo tomar decisiones lo tomó como referencia positiva.

(A2) Tanto el Guggenheim como la Ciudad de la Cultura de Santiago seguro que sirvieron de impulso. En Bilbao fue fundamental para la recuperación de la ría. No solo es un generador de actividad cultural, sino que se traslada esto a una modificación del entorno, también en su economía.

(A3) No. Se busca la marca de un arquitecto singular para que pueda atraer otras marcas. Niemeyer era premio Príncipe de Asturias y dio un diseño que vino bien a la ciudad y a la región, funcionó.

(A4) Siempre hay una referencia, unas administraciones autonómicas miran a otras para actuar. A ver quién puede más, y donde se termina la energía.

(A5) El Guggenheim es la medida para todos. Salvando la escala, parece que podía haber funcionado en Avilés: ciudad noroesteña, de antigua industrialización, al lado de una ría etc. Entre las arquitecturas milagro, el Guggenheim es la mejor. Se intentó copiar, pero a otra escala, con otro edificio.

(A6) Entramos en los localismos. Para nosotros era un proyecto económico. En conjunto de la comunidad autónoma somos ochocientos mil habitantes, seríamos la cuarta o quinta ciudad española, con distancias cortas. En nuestro caso, no se debía mirar otros equipamientos, porque iba a aglutinar varias cuestiones a nivel autonómico.

(A7) En este país, pasamos de ser un país rico, a ser un país pobre [en la época que se inauguró el centro cultural]. Cada ciudad quería tener su equipamiento, su arquitecto famoso, hasta que la crisis de 2008 se lo llevó todo por delante.

(A8) No.

(A9) En general, no. No se piensa en red. Gijón, por ejemplo, ya tenía la Laboral.

(A10) No se puede generalizar. En Avilés sí se ha tenido en consideración el resto de equipamientos que existen cercanos.

(A11) Creo que no. Es más parecido a una apetencia o un deseo.

(A12) No.

(B1) No sé cómo fue, porque yo no estaba en esa gestión. En esta ciudad faltan equipamientos, y por tanto hay una demanda enorme. La gente sabe que existe esta demanda. Faltaba una obra de Niemeyer en Niterói, faltaba un museo de arte en Niterói, y se hizo.

(B2/B3) Responde B3. En general, eso no se hace.

(B4) En mi opinión, en general, no. La gran mayoría de las veces, se atiende a una agenda política electoral. Por ejemplo, en el Museu de Amanhã, el alcalde propone ocupar una parte en reconversión de la ciudad con un edificio icónico, contratando a Calatrava. No se realiza un estudio de viabilidad de los equipamientos, ni se crea un fondo de recursos.

(B5) La cultura es muy amplia. Las ciudades realizan cultura local, hay mucha producción. Es dinámica. Todo esto no cabe en un museo. Cada ciudad tiene museos, que son necesarios. Por ejemplo: una figura como Neruda, tiene un pequeño museo donde nació, pero también tiene otros espacios para recordarlo. La cultura da dignidad al pueblo.

(B6) El Caminho surgió de conversaciones del entonces alcalde con Niemeyer. Yo creo que no.

(B7) No, no existe esta planificación.

(B8) Eso no ha pasado. Se recupera la ciudad, no invirtiendo en lo que se necesita, sino haciendo un gran equipamiento que tapa otros problemas.

(B9) Creo que no.

(B10) No lo sé, pero creo que no.

13. ¿Debería tenerse en cuenta [los equipamientos preexistentes cercanos] para futuros desarrollos?

(A1) Los equipamientos no entran en competencia, puesto que el consumo cultural no es limitativo, sino que es sumatorio, aunque esta opinión no es compartida por todos mis colegas de profesión.

(A2) Debería tenerse en cuenta. Pero la región que no los tiene aspira a tenerlos. Los centros abren la posibilidad del trabajo en red. En el Museo de historia urbana lo intentamos hacer. En la cornisa cantábrica pienso que podría ser una buena manera de compartir recursos.

(A3) Sí, se debería.

(A4) Sí, debería realizarse un análisis más pausado. Qué se puede y hasta donde se puede.

(A5) Lo mismo que cada ciudad no puede tener una parada del AVE o un aeropuerto, tampoco puede tener una arquitectura providencial.

(A6) Entiendo que sí. Aunque en este caso era un equipamiento para un área metropolitana.

(A7) Por supuesto. Es algo que te quería explicar antes: El Centro Niemeyer si es un ejemplo en algo, es que este centro no nace de querer una obra de un arquitecto estrella, sino que primero se creó la necesidad, de un Plan General de Ordenación Urbana, que quería ordenar la zona de los suelos de la industria. Para ello se definió un motor, un faro, que es lo que hizo Eduardo Leira. El arquitecto puso como ejemplo la Ópera de Sidney. Queríamos un motor de desarrollo, que podría haber sido también una gran superficie. El presidente del principado Álvarez Areces, en la presentación del Avance del PGOU en 2000, dijo que su gobierno se volcaría con Avilés, después de años de olvido frente a Oviedo y Gijón. Cuando viene el regalo de Oscar Niemeyer a la

Fundación Príncipe de Asturias, dijo: esto es lo que estaba esperando Avilés. Es decir que aquí se hicieron las cosas al revés. Esto no fue Zaragoza. Tampoco Valencia u Oviedo que fueron a buscar a Calatrava.

(A8) Eso es plantearse si tiene sentido el estado de las autonomías. Estos equipamientos con una concepción mercantilista de la cultura, se plantean siempre - de forma equivocada- como motores de la economía de un lugar (lo que no quita que pueda tener su importancia en este aspecto), lógicamente nunca se va a tener en cuenta los centros existentes.

(A9) Sí.

(A10) Sí.

(A11) Creo que se debe tener en cuenta. El nuevo equipamiento no debe pisar el ya existente, debe ser complementario.

(A12) Debería tenerse en cuenta. Quizás sería demasiado ambicioso en el arco atlántico, pero debería tenerse en cuenta al menos en el área metropolitana asturiana.

(B1) Sí, pero no en Brasil como un todo, sólo en la región. Por ejemplo, faltan teatros en Niterói. No podemos presentar todo lo que tenemos. São Gonçalo no tiene teatro, y Maricá tampoco. Como las ciudades vecinas no tienen este equipamiento, se debe pensar una solución de manera regional. Es obvio que Río de Janeiro es la ciudad principal, pero Niterói puede ayudar en esta parte de la bahía, en esta región.

(B2/B3) Responde B3. Ciertamente, podría haber una institución para tenerlo en cuenta.

(B4) Creo que sí. Aunque ninguna ciudad de Brasil tiene una cantidad de equipamientos culturales suficiente. Aquí se deben movilizar muchos recursos para tener un nuevo equipamiento, es un tema difícil.

(B5) Debería, sí, pero como digo, la cultura es muy amplia y dinámica. Siempre hacen falta estos grandes equipamientos.

(B6) Ahora debería tenerse en cuenta.

(B7) Sí, pero es difícil.

(B8) Ese pensamiento no es parte de la política pública brasileña.

(B9) Debería, pero es difícil.

(B10) Es tarea del gobierno, no lo sé.

14. ¿Cuál sería, en tu opinión, la escala en la que el centro compite? ¿Regional, nacional, internacional? [en el caso de Avilés, se hace referencia a su apellido internacional]

(A1) El apellido lo sigue teniendo. Pero ese apellido, tiene un carácter polisémico tal, que es difícil saber a qué se referían: Si al cariz político que tiene el carácter “internacional”, si para que vengan personas de otros países, o que la programación fuese de artistas de todo el mundo, o una simple pretensión. No hay muchos precedentes de un adjetivo así para un centro. Sería, en mi opinión, un centro transcultural.

(A2) El Centro Cultural tiene un valor importante, que es la obra de Niemeyer. Un activo también es que está amparado por las administraciones. El Patronato del Niemeyer debería buscar más fondos para competir a ese nivel.

(A3) Ahora mismo no. Compite en el marco regional, con especialización teatral, complementada con el Jovellanos de Gijón.

(A4) Ahora mismo de internacional tiene poco.

(A5) Voy a hablarte de memoria, pero creo que cuando empezó el desmontaje del Niemeyer como tal, en el ranking del Observatorio de la Cultura, estaba el número 20, y en el último aparece como el centro más dinámico de Asturias.

(A6) Contando con su apellido es internacional. Pero el desarrollo posterior parece que deja el centro en un nivel local. Para que vuelva a tener carácter internacional, se debería desarrollar la Isla de la Innovación.

(A7) En este momento, internacional no es. Compitió, en el pasado, a nivel mundial. Aquí se hizo un encuentro, que se llamó el C8, que reunía ocho de los más importantes centros culturales del mundo, antes incluso de comenzar su construcción.

(A8) Tiene una dimensión nacional en cuanto a su programación. Otros centros como Casa Encendida o CCCB tienen contenidos de la misma calidad. No hablo de la cantidad. Desde el punto de vista internacional, no conozco la programación de Barbican, Pompidou... Gran parte de la programación del Niemeyer sí es internacional, por los artistas extranjeros. Pero la proyección internacional no sé si está relacionada con la excelencia de la cultura que programas o si tiene que ver con mecanismos de difusión, que cuestan mucho dinero.

(A9) Inicialmente sí que aspiraba a primera división, pero ahora está en letargo. Para recuperarse creo que necesitaría más financiación.

(A10) Tuvo una escala internacional, pero la perdió. Ahora mismo tiene una escala regional, de segunda.

(A11) Lo ideal sería que fuera internacional. Tenemos exposiciones de carácter internacional... ¿debería haber más? Creo que sí. Pero con lo que hay, no se le puede pedir maravillas al equipo gestor.

(A12) Su escala es metropolitana, aunque pueda servir para dar una proyección internacional a la ciudad.

(B1) Hoy es regional, aunque tiene capacidad para ser nacional. El MAC no, el MAC destaca.

(B2/B3) Responde B3. Creo que el potencial es internacional. El MAC es internacional.

(B4) El MAC tiene repercusión internacional, pero tiene una actuación nacional por su capacidad financiera.

(B5) Es internacional, pero también nacional, respecto de su importancia. No sé si conoces la historia de David Bowie: cuando vino a Brasil, lo primero que hizo nada más pisar el aeropuerto fue decir que quería visitar el MAC, porque era fan de la buena arquitectura.

(B6) Yo creo que es internacional.

(B7) El MAC es internacional, el resto del Caminho Niemeyer es local.

(B8) A nivel de programación cultural del equipamiento no puedo hablar, porque no la conozco. Para la integración de los edificios debes pensar en la escala del viandante, la escala local. Aquí, el Caminho Niemeyer sigue en parte cerrado... no hay políticas públicas para buscar una integración con el centro de la ciudad. Víctor de Wolf está intentando provocar un poco el cambio.

(B9) Creo que el impacto es más hacia fuera de la ciudad que para la población de la ciudad. Los ciudadanos creo que conocen menos al arquitecto y el espacio de lo que lo hacen los visitantes internacionales, como tú. La mayoría de gente que visita el MAC, solo lo ve por fuera, no visita las exposiciones.

(B10) Según lo que cada persona conoce, la escala es distinta.

15. ¿Crees que las obras de equipamientos culturales o museos de esta dimensión ayudan al conocimiento de las ciudades, especialmente en el caso de [Avilés/Niterói]?

(A1) Yo creo que sí.

(A2) Sí. Es una banalidad decir que puso a Avilés en el mapa, puesto que Avilés está en el mapa desde hace mucho tiempo, como todas las villas y ciudades. Pero sí, indudablemente, el Niemeyer potencia que el visitante pueda ahora darse cuenta del valor patrimonial de la ciudad medieval.

(A3) Ahora hemos tenido una exposición de Bacon, un autor que nunca había venido a Asturias. Es una apuesta interesante. Aunque de momento no existe una notoriedad internacional, no tenemos esta capacidad económica.

(A4) Sí, es innegable.

(A5) Eso es al principio. Luego los equipamientos tienen que mantener la fama de sus autores con su propia trayectoria, que es lo que no ha ocurrido.

(A6) Sí. En el caso de Avilés, además, muchísimo. Avilés tiene un casco histórico impresionante, de los mejores de Asturias. El Niemeyer dio mucho potencial al casco histórico. Antes de esto, las personas que venían a Asturias no visitaban Avilés. Ahora se retroalimentan, lo antiguo y lo nuevo.

(A7) Sin duda, tanto en Avilés como en otras ciudades. Cuando vas a París, vas a ver el Louvre o el Pompidou. Los equipamientos culturales, los museos, ayudan a tener conocimiento de las ciudades.

(A8) Sí.

(A9) Sí. Antes tenía una imagen negativa de ciudad industrial contaminada. Para mucha gente el equipamiento cultural les dio a conocer la ciudad.

(A10) Sí.

(A11) Sin duda. Siempre pongo el mismo ejemplo: cuando hubo el problema con la primera dirección, que fuimos a Madrid para promocionar Avilés, creo que en 2011, los mayoristas preguntaban “¿pero el Niemeyer no está cerrado?”. Aunque fuese en este caso de manera negativa, todos conocían Avilés y el Centro Niemeyer, eso sí, también conocían la polémica gestión.

(A12) Sí, es una imagen de marca.

(B1) Sí.

(B2/B3) Responde B3. Sin duda. Niterói ahora está relacionada directamente con la cultura. Es un polo cultural. Se ha trasladado mucha vida cultural aquí.

(B4) Sí. Consigue transformar la ciudad.

(B5) Sí. El MAC es uno de los edificios más influyentes del mundo, aumentó la autoestima de la población.

(B6) Sí, la ciudad se vuelve más conocida.

(B7) Sí, especialmente con el MAC.

(B8) No. En relación a las personas, la colectividad, no. Aunque la ciudad como marca, sí.

(B9) Sí, impacta directamente. Las obras principales de Niemeyer en Niterói son para crear visibilidad, se ven desde muchos puntos de vista, como el Teatro Popular desde la bahía y el puente, como el MAC desde Icaraí.

(B10) Creo que sí, ayuda.

16. El equipamiento cultural de Niemeyer, ¿ha servido para atraer turismo a la ciudad?

(A1) Creo que sí. Debería servir más. Existe una polémica que tengo bastante cercana, que es si los centros culturales deben tener la atracción de turismo como uno de sus objetivos. Es una polémica en la que me gusta entrar a fondo: el objetivo de los centros culturales es ser el mejor centro cultural que puedan llegar a ser. Perdón por la reiteración. Un centro cultural se debe preocupar de su programación cultural. Otra cosa es que su programación cultural, su calidad y su promoción, provoque un efecto en el turismo, que es un movimiento económico que debe ser capitalizado por las empresas de turismo. Por ejemplo, no se puede culpar al Museo del Prado de la gestión turística de Madrid; pero los gestores turísticos pueden utilizar el museo como activo para su promoción, como no puede ser de otra manera. Es un tema crucial que se confunde bastante.

(A2) Nuestro pequeño Museo de Historia Urbana tiene 18.000 visitas al año. Para nosotros, si estuviéramos solos, sería difícil captar tantas visitas. Esto se hace por otros atractivos, como la recuperación del casco histórico y el Niemeyer, siendo fundamentales para alimentarnos, como parte de otras visitas.

(A3) La gente no viene a la ciudad por el Niemeyer, sino por el casco histórico, según nuestras encuestas. Avilés entiende que tiene cierto juego en turismo a finales de los 90 y principios del 2000. La ciudad había empezado a ponerse guapa con la peatonalización y el arreglo de fachadas, pero fue de las últimas ciudades que entendió el turismo como motor de desarrollo. En 2003 comenzamos a realizar la programación turística, definiendo el casco histórico únicamente. No lo llamamos casco viejo porque la ciudad había estado oscurecida y por ello el término no venía

bien. Una zona de la ciudad había sido declarada patrimonio en los años 50. Cuando empezamos a promocionar la ciudad, aparece el Niemeyer, pero cuando baja esta marca, sigue estando el casco histórico, que se mantiene en Avilés.

(A4) Sí. Ha sido un antes y un después. La ciudad y la comarca tienen otros atractivos. La ciudad tiene un casco histórico sorprendente, pero el Niemeyer nos sitúa en el mapa a un alto nivel. El trabajo de proyección y posicionamiento inicial fue muy bueno, con sus errores. Te hablo ya en proceso de proyecto, cuando se publicitó muy adecuadamente.

(A5) Sí, al principio. Después creo que no. El aumento del turismo es porque coincide los primeros años del Niemeyer con tomarse en serio el turismo. La imagen negra de Avilés se proyectó durante muchos años, como una ciudad triste, terrible, un suburbio, pero eso fue también la idea que los propios avilesinos tenían de sí mismos. La mayoría de los gijoneses no conocen Avilés, y Oviedo ni se lo plantea.

(A6) Sí. En qué aspectos, hay gente más especializada para hablar. A nivel visitas, parece que son visitas cortas: se debería pernoctar más en la ciudad.

(A7) No solamente ha servido para atraer turismo. Nosotros que venimos de un tiempo gris, de grandes crisis industriales. Hace diez, quince años, no nos creeríamos que en Avilés hubiera turismo o que en su puerto atracaran cruceros. Todo esto es gracias al efecto del Niemeyer.

(A8) No lo sé.

(A9) Sí, sin duda. Es verdad que Avilés tiene elementos patrimoniales de primer nivel como el casco histórico, de los mejores del norte de España, pero el centro lo dio a conocer.

(A10) Un poquito.

(A11) Es difícil de contestar. Entendiendo por turista aquel que pernocta, no. Ahora, que haya sido un reclamo de visita puntual y, que de paso, vean el centro histórico y que luego ya decidan volver, sí.

(A12) Creo que tuvo un impacto positivo en los primeros años que se ha ido disolviendo. Creo que la recuperación del centro histórico tiene más impacto que el propio equipamiento cultural.

(B1) Creo que la ciudad está ahora preparada para el turismo.

(B2/B3) Responde B3. Sí.

(B4) Ninguno de los equipamientos tiene un programa específico para captar público, sino que se preocupa únicamente de su propia programación. Aunque hay que reconocer que el MAC por sí solo es un atractor de turismo.

(B5) Sí. La ciudad tendría turismo de playa, pero no tendría tantas pernoctaciones. De todas formas, normalmente quien viene de otros estados, se queda en Río de Janeiro.

(B6) Creo que atrajo turismo, porque antes no tenía ningún turismo.

(B7) Sí. La construcción del MAC fue un verdadero cambio para la ciudad.

(B8) Sí.

(B9) Sí, los turistas vienen por las obras de Niemeyer.

(B10) Tiene más turismo, ciertamente.

17. En [Avilés/Niterói] existe una carencia histórica de sector terciario y hoteles si lo comparamos con otros grandes núcleos como [Gijón u Oviedo/Río de Janeiro]... ¿crees que una obra como esta sirve para que dicho sector se incremente?

(A1) Existe una oferta de hoteles proporcionada para una ciudad de 80.000 habitantes, con distintos niveles de calidad. En cuanto a la oferta hostelera y restauración es proporcionada. Pero en todo caso es tarea de la administración, que debe estar muy atenta.

(A2) Hay un déficit histórico desde la implantación de la siderurgia. Porque esta empresa tenía su propia red de servicios para los trabajadores, que rondaban la mitad de la población. El sector terciario se enfrenta a la dureza del día a día. El Niemeyer hay que encuadrarlo en una dinámica distinta.

(A3) Sí. Pero Oviedo y Gijón tienen un sobredimensionamiento. Y Avilés, en cambio, ha crecido, pero de manera sostenida. Parece que aún hay algún margen de crecimiento.

(A4) Discrepo de que haya carencia de sector terciario. Cuando hay más demanda y se crean nuevas necesidades, el sector terciario, hostelería y turismo se tienen que adaptar a estos cambios.

(A5) Debería servir si hubiese mantenido la velocidad de crucero. Tanto Gijón como Oviedo se proyectaban al exterior con grandes obras. Se estaba en deuda con Avilés, que solo salía en los medios porque el tipo de la dinamita de los trenes de Atocha era de aquí. Se establecieron negocios de hostelería, diseño, debido al Niemeyer, pero los que yo conozco se han ido ya.

(A6) Estamos viendo que sí. Los hoteles crecieron a raíz del Niemeyer, y también diría la restauración.

(A7) Sí. En su día, creo recordar que fue en 2008 cuando se puso la Fundación a trabajar, aquí hubo una reactivación importante. El Centro Niemeyer supuso para Avilés la recuperación de la autoestima como ciudad. Se generaban buenas sensaciones, por fin teníamos una cosa que nos distinguía en positivo. En torno al Niemeyer empezó a crecer el sector servicios, nuevos hoteles, restaurantes, despachos de diseñadores, taxis...

(A8) No. No creo que pueda servir. Avilés debería percibirse como una conurbación. Hay menos distancia entre Oviedo y Gijón o Gijón y Avilés, que la que hay entre el km.0 de Puerta del Sol y el número 391 de Calle de Alcalá.

(A9) Creo que sí. Pero si no hay interés para seguir con impulso, no continuará.

(A10) Sí, deberá contribuir en el futuro a que ocurra.

(A11) Sí. No es el único motivo que lo va a generar, puesto que el sector terciario no depende de una obra, pero es un valor añadido.

(A12) Sí, podría servir si viene acompañada de la Isla de la Innovación, que tiene también que completar un uso terciario y residencial.

(B1) Creo que sí. El mayor hotel de la ciudad está al lado del MAC.

(B2/B3) Responde B3. Ciertamente. Aquí se hacen shows internacionales, y los artistas se quedan aquí, igual que muchos de los visitantes. En el Caminho [en la Praça do Povo] se hacen eventos multitudinarios, para 20.000 personas.

(B4) Sí, pero hay que pensar que el turismo es de un día. Niterói no es Bilbao, Niterói está muy cerca de una gran ciudad como Río de Janeiro. El MAC puede impactar en el sector hotelero, pero no por sí solo. Tenemos playas, parques, un conjunto de fortalezas. Se deben crear circuitos que pongan en valor todo esto.

(B5) Creo que sí. Niterói antes del MAC tenía solo uno o dos hoteles bastante malos, y construyeron a raíz del museo tres o cuatro grandes hoteles.

(B6) Sí, todo lo relacionado con el turismo.

(B7) Mucha gente venía de fuera, creo que se incrementó el sector sin duda. Pero la crisis de 2014 y 2015 frenó un poco el desarrollo.

(B8) Creo que sí, pero el impacto hotelero no es muy grande.

(B9) Sin duda se incrementó la red hotelera debido al MAC y el Caminho Niemeyer. Niterói ahora no tiene falta de hoteles, por lo que yo conozco. La red hotelera es

adecuada para el turismo de Niterói. Los visitantes de Niterói no son turistas, sino empresarios que realizan negocios *offshore*, relacionados con el petróleo. Los turistas de Niterói, la gran mayoría, están hospedados en Río de Janeiro.

(B10) Creo que las obras de Niemeyer pueden ayudar al sector hotelero, y han ayudado.

18. En tu opinión, ¿el pequeño comercio se ha beneficiado?

(A1) No tengo datos en este sentido.

(A2) El Niemeyer puede aportar a determinados negocios relevancia, pero limitada.

(A3) En los estudios iniciales del Niemeyer se veía que había pocos establecimientos y esto se corrigió.

(A4) Sí, pero algunas entidades esperaban mucho más del equipamiento. El año de inauguración fue una locura, aquel verano en Avilés, pero luego hubo un frenazo en seco. Y volver a coger ritmo es complicado. Muchas personas no han visto un retorno de negocio suficiente. Si el equipamiento funciona, a la ciudad le irá mejor.

(A5) Definitivamente, no.

(A6) Poco impacto en el pequeño comercio. No creo que los comercios aprovechen el tirón del casco histórico y el Niemeyer.

(A7) Sí, también el pequeño comercio.

(A8) No.

(A9) El pequeño comercio también. Inicialmente, incluso realizaban páginas web de promoción para aprovechar el tirón.

(A10) No creo.

(A11) El Centro Niemeyer solo, no. Pero ha contribuido, junto con otras actuaciones de 2009 a 2011, como el turismo de congresos, el pabellón de exposiciones y congresos, y la recuperación centro histórico, que empezó incluso antes. Los turistas vienen por el Centro Niemeyer, y luego, se sorprenden con lo que encuentran en la ciudad.

(A12) El desarrollo de ParqueAstur y otro centro comercial periférico, han hecho daño al pequeño comercio, y se debería aislar los efectos de cada uno para extraer conclusiones.

(B1) No. El comercio local no tiene relación. No hay souvenirs, la tienda del MAC no funciona.

(B2/B3) Responde B3. Sí, sin duda. En los eventos, por poner un ejemplo, las aplicaciones de transporte son muy utilizadas.

Responde B2. Tiene un impacto directo en hoteles, transporte de pasajeros... en general, en el trabajo formal.

(B4) Directamente, no. El MAC está bien resuelto, pero está solo. El MAC impacta en el valor de los solares, pero no en el comercio directamente.

(B5) Ciertamente. Como por ejemplo en la Reserva Cultural, las tiendas de su planta baja. Grandes marcas ya han venido a Niterói después del MAC, a la playa de Icaraí. Que la ciudad fuese más valorada hizo que vinieran nuevos habitantes.

(B6) En algunas partes de la ciudad, sí.

(B7) No, el comercio local no.

(B8) No, porque no tiene diálogo local.

(B9) En la Praça do Povo, creo que no tuvo un impacto grande en el comercio local, porque es un espacio de paso, porque el visitante viene pero luego se va a otro sitio, no es un lugar estancial. En el MAC es algo distinto, tiene un impacto mayor, con el polo gastronómico de Icaraí cerca. En la Reserva Cultural ya tienes muchos restaurantes y tiendas. Algunas personas van desde la Praça do Povo al Mercado de San Pedro, de pescado, que está cerca, pero no creo que tenga impacto ahí.

(B10) Creo que sí. Dentro del MAC, por ejemplo, hay un restaurante muy bueno. La Reserva Cultural también tiene ya tiendas. Creo que ayuda. En la Praça do Povo no lo sé, porque no la frecuento.

19. ¿Qué opinión tienes acerca del desarrollo urbanístico de [la Isla de la Innovación/las dos iglesias en proyecto]?

(A1) Evidentemente, la puesta en marcha de la Isla de la Innovación sería favorecedor para el propio centro cultural. Este Centro fue el inicio, pero faltaría la parte residencial y la parte de industria “limpia” de I+D+I. Algo muy importante sería el desmantelamiento de las baterías de coque. Si esto se produce, actuaría como multiplicador del potencial del equipamiento.

(A2) La Isla de la Innovación, con la eliminación de la barrera ferroviaria, traería una nueva centralidad en la ciudad. No ha habido una buena dinámica económica para su implantación.

(A3) La Isla de la Innovación complementaba la transformación, teniendo al Niemeyer por bandera. El valor era el entorno de la ría. Ahora mismo, se está construyendo la escuela de diseño de Asturias y algunos centros de I+D+I. Pero todo el desarrollo se ha parado, pero está bien que esté conceptualizado. Parece que estamos a punto de lograr que baterías de coque se cierren en 2020, que se van a Gijón. Eliminamos este elemento de contaminación ambiental y visual.

(A4) No se puede opinar de lo que no se ha desarrollado. Era un proyecto en consonancia con el tiempo en que se proyectó. Son castillos en el aire.

(A5) El mejor proyecto para Avilés es el que se haga realidad. La ciudad lleva 25 años esperando el proyecto que va a cambiar las cosas, para mejorar y conquistar esa zona de la ciudad que está en barbecho. Es necesario un proyecto para la zona, porque tenemos una población enormemente envejecida y una gran recesión demográfica.

(A6) La idea de ciudad es crecer en la Isla de la Innovación, tal y como se establecía en Avilés 2000. La industria está cambiando mucho, con un I+D prioritario. Este proyecto nos puede ayudar a seguir siendo una ciudad industrial pero de acuerdo a los tiempos modernos. La heredera de CSC empezó en La Curtidora [un vivero de empresas] y ahora son cerca del mil trabajadores. Las nuevas tecnologías tienen cabida en la Isla de la Innovación.

(A7) El futuro de Avilés es la Isla de la Innovación, conjugando grandes empresas del parque empresarial, en sectores innovadores como el eólico, construcción del mayor telescopio del mundo, empresas de servicios avanzados como CSC, parques tecnológicos como el centro de I+D de ArcelorMittal, un plan urbanístico de aprovechamiento bien pensado, junto con el hecho de que esté pegado a la ría, a cinco minutos del casco histórico, con el Centro Niemeyer como pilar cultural junto con la nueva escuela de arte, que está a punto de abrir.

(A8) No lo conozco.

(A9) Era un proyecto ambicioso, que podría haber tenido cabida en otro escenario económico, ahora es complicado que se desarrolle. Pero es la aspiración natural para conquistar la ría. Lo ideal sería conseguir que se hiciera.

(A10) Es una iniciativa acertada, debida y hasta necesaria. En el sentido de potenciar el desarrollo industrial siglo XXI en Avilés, como su propio nombre indica, de Innovación.

(A11) Es un proyecto ilusionante y bonito que debe adecuarse al momento inversor actual. La recuperación del área de acceso a la ciudad, lo más feo que tenemos, sería una muy buena noticia.

(A12) La idea es muy buena, pero hoy por hoy, es un espacio inexistente. Sería una forma natural de crecer para la ciudad.

(B1) Las iglesias pueden ayudar a atraer público, pero no me gusta como se hizo, con un trozo del Caminho para la iglesia. Toda aquella entrada, aquel trozo, con la gran superficie de estacionamiento, no me gusta. Está muy descuidado. Es feo.

(B2/B3) Responde B2. Las iglesias, hasta que no se vea como va a ser la gestión de espacios, no sabremos los conflictos que se pueden generar con el resto de equipamientos.

Responde B3. Ya te he comentado que hace falta un bulevar para mejorar la relación con el centro y el acceso al Caminho Niemeyer.

(B4) Es esencial. Yo vengo del área de gestión cultural, y trabajé en el área de gestión de recursos, en la captación de inversión. Se debe acercar la iniciativa privada a esta inversión, que ahora es difícil por la crisis económica.

(B5) Si no se hace, nunca se sabe cómo va a ser el después. Esto no se consigue medir antes. Estoy a favor de la arquitectura de gran escala.

(B6) Creo que la catedral será buena para el Caminho.

(B7) Ya existe un proyecto de integración del área, pero no se ejecuta. Es un lugar feo, la trasera de la estación de autobuses.

(B8) No soy optimista, porque son décadas intentando implementar el proyecto. Se sabe que el proyecto inicial era mucho mejor, pero no se realizó la idea. En alguna versión había dos torres con apartamentos de 1 a 4 habitaciones, que quizás podría provocar un poco la mezcla de clases sociales en el lugar, pero nunca salió del papel. Luego creo que se cambiaron a uso empresarial y hotelero.

(B9) El ayuntamiento está realizando esfuerzos de desarrollo urbano y nuevas construcciones. Con la nueva catedral quiere completar un itinerario de turismo religioso, complementado con las iglesias que ya existen en la ciudad, del siglo XVII y de los siglos XVIII-XIX.

(B10) Espero a ver lo que ocurra, creo que será importante. Debe continuar el desarrollo que tiene el ayuntamiento para la zona.

20. ¿Cuál es el mejor impacto positivo del [Centro Niemeyer/Caminho Niemeyer] en la ciudad de [Avilés/Niterói]?

(A1) Lo que más me preocupa es el impacto en las personas, más que en la ciudad. Un centro transcultural como este, debe atender, de manera concéntrica, a los más cercanos y luego la escala regional y también la internacional. Mostrando, a su vez, la cultura más propia y la más lejana. Si eso es ser un Centro “Internacional”, creo que lo estamos cumpliendo.

(A2) El principal impacto fue la ilusión de la gente al principio. Pero los problemas en su devenir aguaron la fiesta ciudadana.

(A3) El elemento de singularidad y modernidad. Dialoga muy bien con la parte antigua de la ciudad y sus anteriores espacios, como el teatro Valdés y el casco histórico.

(A4) Hay un antes y un después. Hay una puerta donde enseñarse al mundo. Solo eso merece el esfuerzo inversor y las desilusiones. Había una ciudad, y ahora hay otra. Independientemente de mi opinión personal, es un hecho que no se puede discutir. Se puede discrepar de la gestión. Me gustaría que fuese un centro aséptico a los movimientos políticos, pero lo digo como lego en la materia. Lo que nos ha permitido competir y ofrecer algo a los demás, como Club de Empresas, ha sido el propio nacimiento del equipamiento y la marca. El Niemeyer es un activo para la ciudad, un lujo que tenemos, aunque creo que falta capilaridad entre el centro y la propia ciudad. El planteamiento del arquitecto no es precisamente de mirar a las élites, el concepto de la plaza, su utilización, debería ser mayor. Pero no sé cómo se consigue eso. Para mí, el Niemeyer es la puerta de entrada a la ciudad, a la región y al Principado, aunque esto es una opinión, y hay quien sale elegido para fijar estas prioridades.

(A5) El optimismo y esperanza de los primeros años, ver a Brad Pitt, Woody Allen, Omar Sharif, antes de la construcción del equipamiento, es lo más positivo.

(A6) Lo mejor fue que Avilés, que era una gran desconocida, gracias al equipamiento comenzó a ser conocida. Aunque antes ya era conocida, fue el impacto del inicio del Niemeyer el que dio a conocer la ciudad.

(A7) Contar con la última obra de Oscar Niemeyer en vida, y tener la única obra del arquitecto en España, en mi opinión es una maravilla.

(A8) La posibilidad de acceder a los contenidos culturales que programa.

(A9) Los avilesinos recobraron confianza y creyeron posible dejar de ser el patito feo. No es una ciudad donde los asturianos vayan, todos tenían la imagen de ciudad sucia e

industrial. Los avilesinos sentían orgullo de que muchos asturianos se acercaran a la ciudad por primera vez. Tuvo un impacto emocional positivo. Aunque en la actualidad el impacto de la crisis y que no se desarrolle convenientemente ha dejado el efecto suspendido.

(A10) El mayor impacto positivo es que ha recuperado el escenario de la ría, que no existía y ahora existe brillantemente. Esa cabecera de la ría y la perspectiva de la ciudad con los dos márgenes y la propia ría, es una novedad absoluta y magnífica. Se ha sustituido un muelle de descarga de chatarra con una gran plaza que potencia brillantísimamente el espacio de la ría. El Centro Niemeyer ha interrumpido la siesta.

(A11) Ha contribuido a un aumento de la oferta cultural y como recuperación de un espacio degradado, que nos sirve de tarjeta postal.

(A12) El equipamiento ha hecho que los ciudadanos tomen conciencia de la propia ciudad, reflexionan sobre la ciudad. Era la hermana pequeña y pobre del entorno. Ahora se habla, incluso la gente de Asturias reflexiona sobre Avilés.

(B1) El cambio en la autoestima de los ciudadanos. También la capacidad a futuro para atraer turismo a la ciudad.

(B2/B3) Responde B2. Creo que es increíble el impacto social y económico. La red de estructuras de eventos y los hoteles. Los artistas pernoctan aquí y conocen la ciudad, ya no se quedan en Río de Janeiro. Hay eventos de todo tipo, incluso de deportes, como ciclistas, la maratón de la ciudad sale de la Praça do Povo también.

Responde B3. Se ha cambiado la imagen de la ciudad y de este entorno. Grandes artistas que antes no venían, ahora vienen a Niterói.

(B4) La visibilidad y conocimiento de la ciudad. El MAC es la postal de Niterói.

(B5) Creo que el aumento de la autoestima, y también del valor adquisitivo de la ciudadanía. Es como la diferencia entre hacer una reforma interna en su casa, o dejarla en ruinas. Cuando termina la reforma, con un mejor espacio y quizás una pieza singular, como un cuadro bonito, gana valor. Eso es lo que pasó con el MAC aquí.

(B6) La mejora de la autoestima. Es la segunda ciudad del mundo con más obras de Niemeyer. Cuando empezó el MAC, fue impresionante el cambio de mentalidad.

(B7) Atraer gente para vivir en Niterói y dar a conocer la ciudad. La mejora de la autoestima hace que la gente tenga ganas de que se mejoren otras áreas como el patrimonio histórico.

(B8) Trajo algo de luz a la ciudad, y eso es bueno. Pero son usos muy segregados que no dialogan con la ciudad.

(B9) Una opción de ocio, porque Niterói tenía muy pocas opciones de ocio. El Teatro Popular fue reinaugurado en 2013, en la fase anterior se abrió de 2007 a 2009. Así que desde 2013 hasta ahora que se utiliza mucho. El Caminho Niemeyer tiene un desarrollo cultural muy social. Esto se une a iniciativas como Niterói Que Queremos.

(B10) Creo que el MAC valoró la naturaleza y la bahía que ya existía en la ciudad, y se convirtió en nuestra postal.



UNIVERSITAT
JAUME·I