

# RA





---

Número 21 – 2019

Pamplona, España

**Año de inicio / Start year**

1998

**Periodicidad / Periodicity**

Anual / Annual

**ISSN**

1138-5596

**DL**

NA 15-1998

**RA**

---

**Architecture for Museums /  
Arquitectura para los museos**

**Pedro Ignacio Alonso**

Editor invitado /  
Guest Editor

**21**

## Staff

2019

**Director / Director**  
Jorge Tarrago Mingo

**Comité de redacción / Editorial Staff**

Miguel Á. Alonso Del Val  
Carlos Naya Villaverde  
Mariano González Presencio  
José Ángel Medina Murua

**Departamento de Teoría, Proyectos y Urbanismo**

E.T.S. de Arquitectura. Universidad de Navarra  
31080 Pamplona, (España)  
Tel. 948 425600 (Ext. 802730)  
revistaarq@unav.es / spotsa@unav.es / www.unav.edu

**Equipo editorial / Editorial Team**

Rubén A. Alcolea Rodríguez  
Antonio J. Oidoncha Pérez (Coordinador / Editorial Coordinator)

**Editor invitado número 21, 2019**

**Pedro Ignacio Alonso**  
Pontificia Universidad Católica de Chile (Chile)

**Comisión científica / Scientific Review Board**

**Miguel Á. Alonso Del Val**  
E.T.S de Arquitectura  
Universidad de Navarra, Pamplona (España)  
**Juan Calatrava Escoblar**  
ETS de Arquitectura  
Universidad de Granada, Granada (España)  
**Maristella Casciato**  
Facoltà di Architettura Aldo Rossi, Cesena  
Università di Bologna, Bologna (Italia)  
**Ana Cristina Dos Santos Tostões**  
Instituto Superior Técnico Lisboa-Arquitetura /  
Docomomo International Chair (Portugal)  
**Mariano González Presencio**  
ETS de Arquitectura  
Universidad de Navarra, Pamplona (España)

**Juan Miguel Hernández León**  
ETS de Arquitectura  
Universidad Politécnica de Madrid, Madrid (España)

**Carlos Labarta Alzúpín**  
Escuela de Ingeniería y Arquitectura  
Universidad de Zaragoza (España)  
**Vittorio Magnago Lampugnani**  
Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, Zurich (Alemania)

**Luis Martínez Santa-María**  
ETS de Arquitectura  
Universidad Politécnica de Madrid, Madrid (España)

**Joaquín Medina Warmburg**  
Visiting Lecturer, Princeton University, Princeton (EE.UU.)

**Carlos Montes Serrano**  
ETS de Arquitectura  
Universidad de Valladolid, Valladolid (España)

**Fernando Pérez Oyárzun**  
FADU, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile (Chile)

**Antonio Pízza de Nanno**  
ETS de Arquitectura  
Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona (España)

**Horacio Torrent Schneider**  
FADU, Pontificia Universidad Católica de Chile  
Santiago de Chile (Chile)

**Stanislaus Von Moos**  
Universität Zürich, Zürich (Alemania)

**Wilfried Wang**  
School of Architecture at the University of Texas at Austin, Austin (EE.UU.)

**Maquetación / Graphic Design**

Izaskun García Ederra  
**Diseño original / Original Design**  
WellDone

**Traducción / Translation**

Diego Galar Iurre (pp. 209-213)  
Margaret Clark (pp. 214-216)

Andrew Steel (pp. 217-221)

**Edita / Edited By**

Servicio Publicaciones Universidad de Navarra  
Universidad de Navarra - 31080 Pamplona

**Impresión / Printing**

Gráficas Castuera

**Distribución / Distribution**

Distribution Art Books - T. (34) 881 879 662

www.distributionartbooks.com

**Depósito Legal**

NA 15-1998

**ISSN**

1138-5596

**ISSN-e**

2254-6332

**Precio / Price**

30 Euros

**Periodicidad / Periodicity**

Anual / Yearly

## Índice / Index

**Guest Editor**

Pedro Ignacio Alonso

**Architecture for Museums**

**P. 7-9**



**01**

Reto Geiser

**The Afterlife of an Exhibition:  
John Hejduk and the Education  
of an Architect**

**P. 10-21**

**04**

Alejandra Celedón

**Estadio y Museo: Una cartografía  
de impulsos narrativos**

**P. 38-49**



**05**

María Álvarez

**“El Bello Dibujo” Exposiciones y  
Enseñanza de Arquitectura en  
España, 197x-199x**

**P. 50-67**



**02**

Patricio Mardones

**Apuntes sobre el paso de medio  
siglo (y algunas exposiciones)**

**P. 22-31**

**03**

Carlos Mínguez

**Antecedentes: Cuando la arqui-  
tectura se hizo arte (1975-1977)**

**P. 32-37**





06

Iñaki Bergera  
Enrique Jerez

**Arquitectura expuesta. Tránsitos  
artísticos de la representación  
fotográfica de la arquitectura**

P. 68–83



08

Carolina García

**...Let us take an excursion around  
the world! Monumento y copia  
como práctica curatorial de las  
Exposiciones Internacionales y  
sus Museos de Colecciones,  
1854-1929**

P. 96–107



07

Aurora Fernández

**Intervenciones en el Rijksmuseum:  
la reinención del museo**

P. 84–95



09

Rafael Guridi

**¿Un museo en la luna?  
The Moon Museum, espacio  
expositivo en el límite**

P. 108–119

10

Pablo Llamazares

Jorge Ramos

Fernando Zaparaín

**Oteiza y Oiza: el espacio expositivo  
como percepción temporal**

P. 120–137



## Traducciones / Translations

Editorial. Arquitectura para los museos  
P. 207-208

**01.** La vida después de la muestra: John Hejduk y "La formación del arquitecto"  
P. 209-213

**02.** Notes half a century (and several exhibitions) later  
P. 214-216

**03.** Background: When Architecture Became Art (1975-1977)  
P. 217-218

**04.** Stadium and Museum: A Mapping of Narrative Impulses  
P. 219-221

**05.** "The Beautiful Drawing". Exhibitions and Architectural Education in Spain, 197x-199x  
P. 222-227

**06.** Exhibited architecture. Artistic transitions on architectural photographic representation  
P. 228-234

**07.** Interventions in the Rijksmuseum: the reinvention of the museum  
P. 235-238

**08.** ... Let us take an excursion around the world! Monument and copy as curatorial practice in the international exhibitions and their museums of collections, 1854-1929  
P. 239-243

**09.** A museum on the moon? The Moon Museum, exhibition space off limits  
P. 244-247

**10.** Oteiza and Oiza: the Exhibition Space as temporal Perception  
P. 248-253

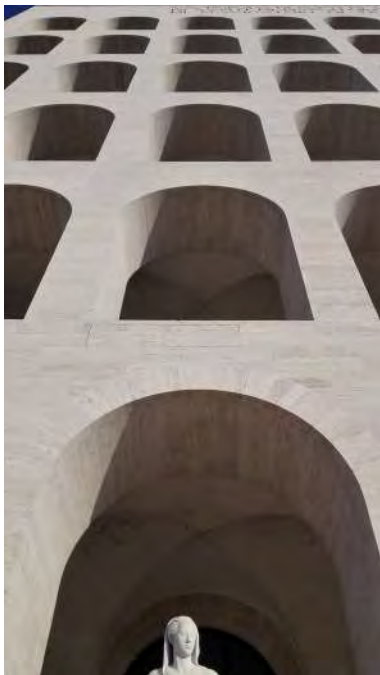
**11.** The definition of an urban and global icon. Public-private strategies for the regeneration of the Museum "Palazzo della Civiltà Italiana, Rome"  
P. 254-259

**12.** About architecture (in the Barcelona Pavilion). Exhibition as a form of research  
P. 260-263

**13.** The museum of innocence: the construction of a story  
P. 264-268

**14.** 3 exhibitions, 2 curators, and 1 museum: Kevin Roche John Dinkeloo and Associates through the MoMA, NYC  
P. 269-272

**15.** Building the "Archive". 856 Architecture Exhibitions in Barcelona  
P. 273-276



**11**

Fernando Moral-Andrés  
**La definición del icono urbano y global. Estrategias público-privadas para la regeneración del museo "Palazzo della Civiltà Italiana"**

**P. 138-155**



**15**

Nuria Ortigosa  
**La ciudad y sus argumentos: exposiciones de arquitectura en Barcelona 1939-2017**

**P. 194-205**

**12**

Francisco Muñoz  
**Sobre arquitectura (en el pabellón de Barcelona). La exposición como forma de investigación**

**P. 156-167**



**13**

Jaime Ramos  
Ana Santolaria  
**El museo de la inocencia. La construcción de un relato**

**P. 168-179**



**14**

Laura Sánchez  
**3 exposiciones, 2 comisarios y 1 museo: Kevin Roche John Dinkeloo and Associates a través del Museum of Modern Art, NYC**

**P. 180-193**



---

# RA







# Oteiza y Oíza: el espacio expositivo como percepción temporal

Jorge Ramos  
Fernando Zaparaín  
Pablo Llamazares

No existen muchos ejemplos en el panorama arquitectónico de museos realizados para albergar la obra plástica de un solo artista. Menos aún cuando el artista colabora de manera activa en la concepción arquitectónica del espacio que debe acoger su legado. Esta investigación establece una lectura relacional para comprender las conexiones entre el modo en el que Jorge Oteiza (1908-2003) propone deben ser expuestas sus esculturas, ejemplificado en el montaje expositivo planteado para su participación en la IV Bienal de Arte Moderna de São Paulo en 1957, y el proyecto para su Fundación y Museo en Alzuza, Navarra, obra de su gran amigo Francisco Javier Sáenz de Oíza (1918-2000). En ambos casos la utilización del tiempo como instrumento de control de la percepción será esencial para conseguir una mayor coherencia entre el espacio museístico y la obra mostrada.

## PALABRAS CLAVE

Percepción, Bienal São Paulo, Museo Oteiza, Jorge Oteiza, Sáenz de Oíza

## KEYWORDS

Perception, São Paulo Art Biennial, Oteiza Museum, Jorge Oteiza, Sáenz de Oíza

El concepto mismo de museo supone la relación dialéctica entre las obras que alberga y el contenedor expositivo. La partida parece decantarse en las últimas décadas hacia el lado de la arquitectura, que ha intentado compartir el protagonismo de la colección a la que debería representar y ha buscado la expresión de sí misma. El *Khunsthall* de Rotterdam (Koolhaas), el *Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki* (Steven Holl) o el *Guggenheim* de Bilbao (Gehry) podrían ilustrar este supuesto.

Aunque menos numerosos, también existen edificios que pretenden construirse en función de la institución que acogen. Es el caso de la *Fundación Museo Jorge Oteiza* en Alzuza, Navarra (1992-2003), último proyecto de Sáenz de Oíza, realizado en complicidad activa con el escultor, como en otras ocasiones anteriores<sup>2</sup> (fig. 01). El recorrido a

## Jorge Ramos Jular

Doctor Arquitecto y Profesor Ayudante Doctor de Proyectos Arquitectónicos en la ETSA de Valladolid. Ha sido Visiting Profesor en la IUAV di Venezia (2018) y profesor de Teoría y Proyectos de Arquitectura en la Universidade da Beira Interior (Portugal). Autor de diversas publicaciones sobre categorías arquitectónicas en otros medios, especialmente en Oteiza, al que dedicó su tesis con mención internacional, publicada por su Fundación con el título: *Hoyo, agujero y vacío. Conclusiones espaciales en Jorge Oteiza*. Ha sido investigador de un proyecto nacional I+D sobre el tema, ha colaborado en creaciones audiovisuales y ha comisariado exposiciones, seminarios y talleres sobre Oteiza en Italia, Portugal y España. Orcid ID 0000-0002-4213-0060

## Fernando Zaparaín

Doctor Arquitecto y Profesor Titular de Proyectos Arquitectónicos en la ETSA de Valladolid. Sobre el espacio en las artes plásticas, ha publicado libros como *Cruces de caminos: álbumes ilustrados, construcción y lectura*, capítulos como *Off-Screen: The Importance of Blank Space* (Routledge) o artículos en revistas indexadas como *Las Meninas, perspectiva, luz y tiempo*, en Goya, y otros varios en *Ra*, *A&V*, *Disegnare*, *EGA*, *Rita*, *Zarch*, *PPA* o *En Blanco*. Investigador de un proyecto nacional I+D sobre el tema, ha coordinado una jornada sobre Oteiza en el Patio Herrero de Valladolid y ha dirigido la tesis de Jorge Ramos. Orcid ID 0000-0002-9659-2906

## Fig. 01

**Jorge Oteiza junto a Fco. Javier Sáenz de Oíza dibujando. Detrás Javier Sáenz Guerra, hijo de Oíza. 1990. Fuente: Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza (AFMJO) Reg. 22453.**

**Pablo Llamazares Blanco**

Arquitecto, Máster en Investigación en Arquitectura por la Universidad de Valladolid y alumno de doctorado de la misma, donde también ha disfrutado de una beca de colaboración en el Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. Ha publicado artículos de investigación centrados en el estudio del espacio como concepto arquitectónico, en revistas indexadas como *PPA*, *Zarch*, *Rita* o *En Blanco*. Actualmente realiza su tesis doctoral sobre las categorías espaciales en la obra de Donald Judd, dirigida por los dos profesores anteriores.  
Orcid ID 0000-0002-5159-3817

Los autores componen el Grupo de Investigación ESPACIAR para el estudio del espacio en diversas disciplinas artísticas. En la actualidad desarrollan el Proyecto I+D "Análisis planimétrico, espacial y fotográfico de instalaciones audiovisuales pioneras en la Península Ibérica desde 1975", ref. PGC2018-095359-B-I00, del Plan Nacional de Investigación.

través del museo, la concatenación de ámbitos expositivos y el mismo proyecto museográfico, son deudores de un modo concreto de entender la relación entre piezas, espacio y espectador que Jorge Oteiza fue estableciendo a lo largo de su trayectoria plástica.

En un museo tan específico como el de Alzuza, parece razonable esperar que hayan confluído las experiencias acumuladas por Oteiza cuando había tenido que enfrentarse a la exposición de sus obras, e incluso a las de otros artistas<sup>3</sup>. En su trayectoria destaca la vivencia íntima del Laboratorio de Tizas pero, sobre todo, su participación en la IV Bienal de Arte Moderna de São Paulo en 1957, para la que tuvo que proponer, incluso gráficamente, una disposición de sus esculturas que expresara el *Propósito experimental* que estaba intentando llevar a cabo con ellas.

A partir de los supuestos anteriores, esta investigación pretende relacionar el montaje expositivo planteado en la bienal paulista con el proyecto de la *Fundación Museo Jorge Oteiza*, para comprobar hasta qué punto el espacio museístico se adecua a los requerimientos de control temporal en la percepción de la obra que se había propuesto el escultor.

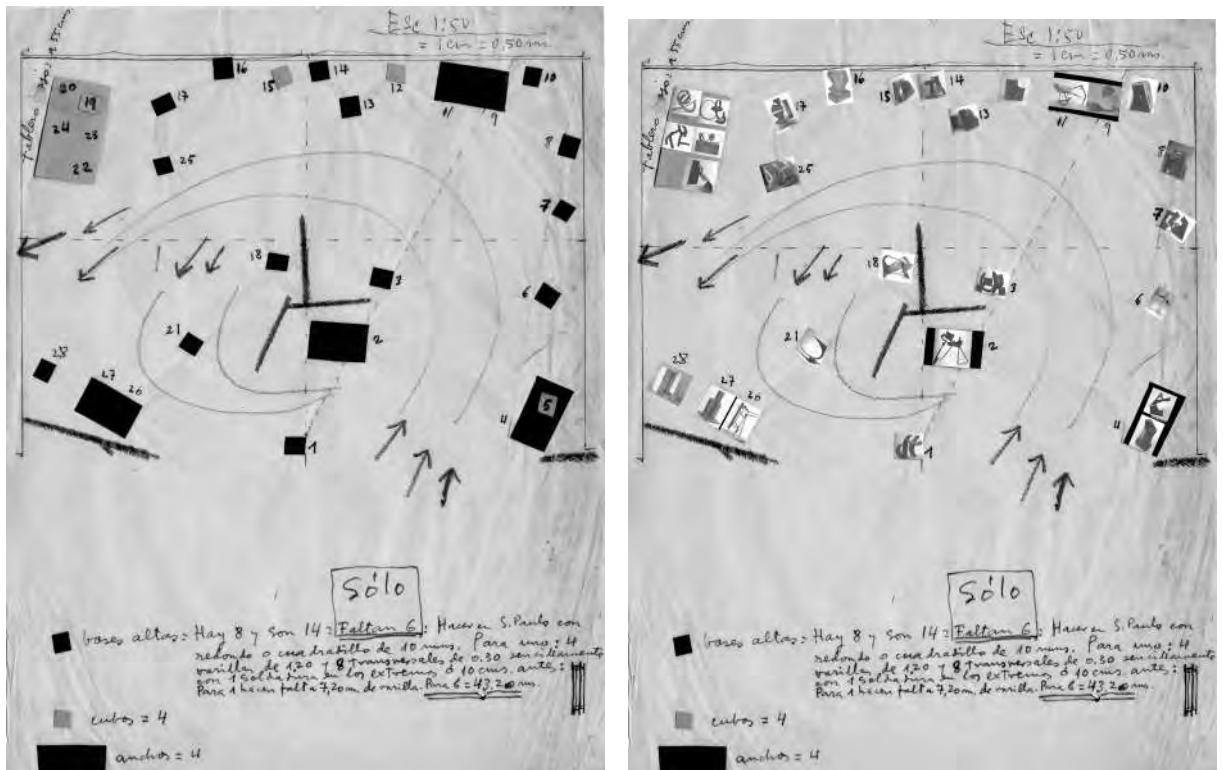
**EL MONTAJE  
EXPOSITIVO DE  
OTEIZA EN LA  
BIENAL DE SÃO  
PAULO DE 1957**

La IV edición de la Bienal de Arte Moderna de São Paulo es la primera que se celebró en el recién inaugurado Pabellón de las Industrias, hoy conocido como Pabellón Cecilio Matarazzo, en honor del comisario del IV centenario de la ciudad de São Paulo. El arquitecto elegido para proyectar el

conjunto de edificios públicos que conformarían el nuevo centro cultural de la ciudad (centro de exposiciones, auditorio y planetario) fue Oscar Niemeyer (1907-2012)<sup>4</sup>. El pabellón de la Bienal destaca por su presencia dentro del conjunto. Se configura como un gran prisma longitudinal de unos 250x50m, organizado a partir de una malla estructural de 10x12m, con pilares circulares. El volumen se divide en dos cuerpos: una planta baja de tres crujías con cerramiento acristalado, que deja a la vista el ritmo estructural, sobre el que descansa un volumen distribuido en otros dos niveles en vuelo sobre las fachadas longitudinales para proteger los accesos a lo largo de ellas. Estas fachadas, también con cerramiento de vidrio, se protegen con una piel de láminas móviles de aluminio que oculta la distribución en planta libre. Mediante la inclusión de unas *mezanines* intermedias de formas sinuosas en cada una de las dos plantas principales, se crean espacios a varias alturas.

En este ámbito debían distribuirse las obras de la representación española, compuesta sobre todo por pintores y por los escultores José Planes (1891-1974) como figurativo y Jorge Oteiza desde la abstracción<sup>5</sup>. Desconocemos si este último disponía de información previa sobre las características del espacio donde iban a ser expuestas sus piezas, pero sí está documentada su idea de cómo debían mostrarse. Según una estrategia de clasificación premeditada reflejada en el catálogo correspondiente, las 28 esculturas que envió al certamen debían parecer 10 (límite máximo según las bases de la Bienal), sin que con ello perdieran presencia dentro de la sala. Escribía varios años después de su participación:

<sup>4</sup>"Si yo me limito a las diez esculturas que se me pidieron, el país que me representa no da ninguna sensación [de] que lo hace como un candidato al premio internacional [...] Además aparecían nuestras obras mezcladas y yo en cuanto llegué, organicé con las mías un conjunto coherente, independiente"<sup>6</sup>.



02

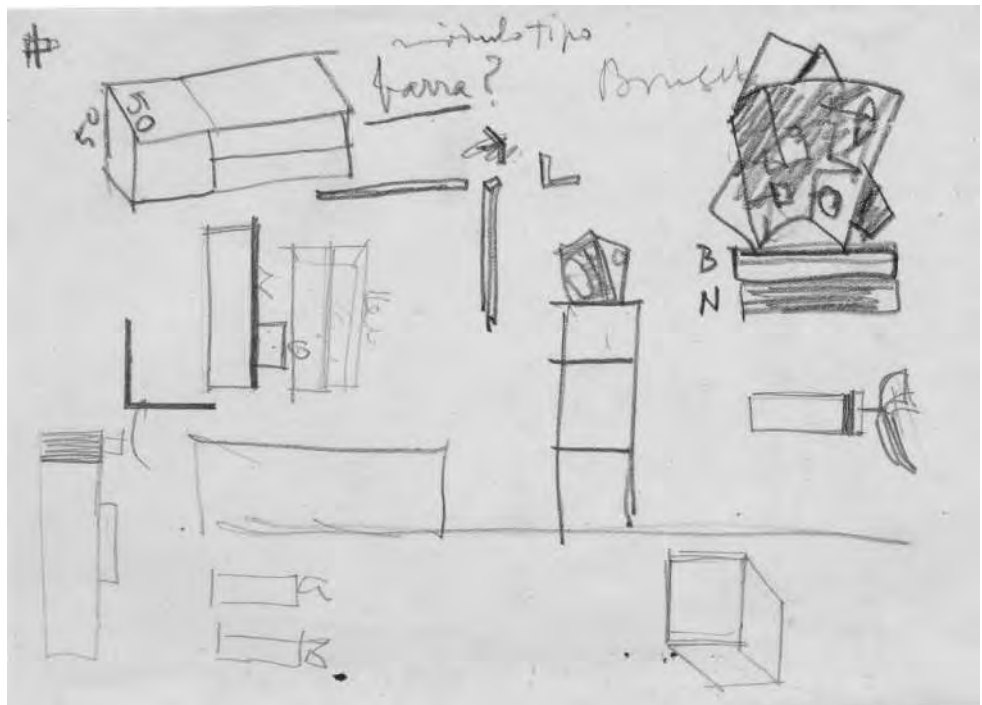
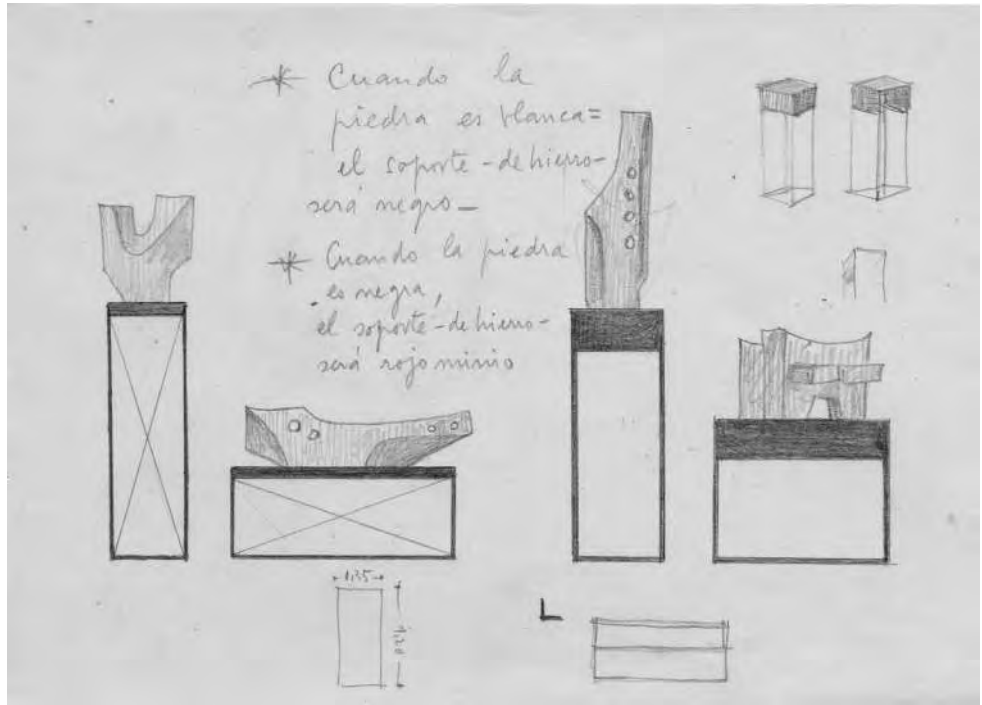
Pero esta idea de exponer sus obras con una organización propia se gestó antes incluso del envío a Brasil, como demuestra una hoja perteneciente a los documentos preparatorios en la que dibuja una planta a escala 1:50, marcando en ella la posición exacta y el tipo de soporte en el que debían colocarse todas y cada una de las 28 piezas. El hecho de utilizar una escala gráfica concreta, así como el tipo de dibujo (esquemático pero preciso) con el que construye la planta, indican la importancia que para Oteiza tenía el modo en que debían observarse sus esculturas para comprender mejor su mensaje, controlando con ello el espacio expositivo (fig. 02).

En ese plano de montaje, se dibuja a regla un espacio de 10x7m, cerrado completamente por tres de sus cuatro lados. Se deja abierto el lado largo restante, por donde se producirá el acceso a la sala, cerrándolo parcialmente en sus extremos, como parecen expresar unos rasgos a mano que representarían unos paneles acordes con la disposición de las esculturas que hay en esas zonas. Dos líneas discontinuas, perpendiculares a los ejes centrales de la sala, dividen el espacio en cuatro sectores virtuales de tamaño similar. Una de estas líneas auxiliares, también a mano, sirve para indicar un muro separador en la zona central de la sala, pero avanzado sobre el acceso. En él se apoya otra pared perpendicular, y de ella sale una tercera en diagonal. Gracias a este mecanismo, el interior del espacio se divide en tres sectores que servirán para ir descubriendo secuencialmente las esculturas, según deseaba Oteiza.

A modo de *collage* se pegan sobre el dibujo unas cartulinas negras y blancas que, atendiendo a la leyenda, representan los tamaños y alturas de los soportes de las esculturas. En negro, las bases

Fig. 02

- a) Collage para estudio de distribución de las obras presentadas IV Bial de São Paulo, 1957, Jorge Oteiza (AFMJO Reg. 3183). Publicado en AA.VV. *IV Bial del Museo de Arte Moderno. 1957, São Paulo, Brasil*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007.
- b. Montaje con las fotografías de las esculturas realizado por los autores.





altas, 14 cuadradas y 4 mayores rectangulares; en blanco las bases bajas, 4 cuadradas y una mesa de gran formato rectangular<sup>7</sup> (fig. 03).

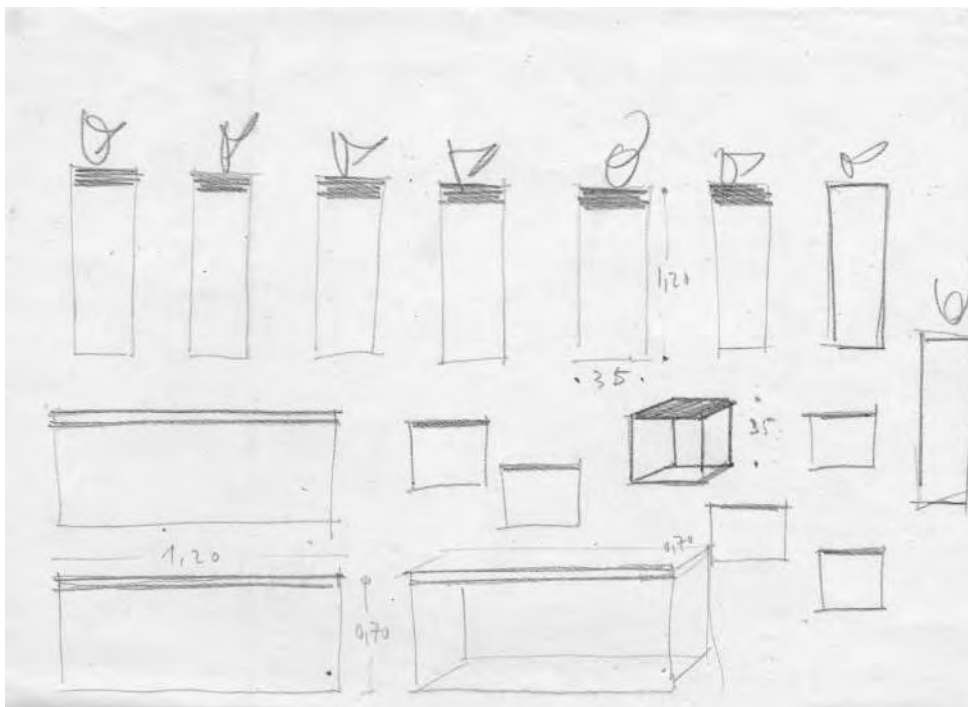
En esta propuesta de disposición destacan dos aspectos. En primer lugar, la mayor parte de las piezas se colocan cercanas a un muro, de forma que no puedan rodearse y quede restringida su percepción a un punto de vista preferente. Por otro lado, las peanas no son ortogonales respecto a las paredes que les sirven de fondo, excepto la número 1, en el eje central de la sala. Así se potencia la visión en diagonal de los soportes prismáticos.

En cuanto al orden de las esculturas, su número en el plano corresponde a la agrupación por familias del catálogo del *Propósito experimental*<sup>8</sup>. Junto a la numeración, unos trazos circulares con flechas, indican el recorrido previsto, a lo largo de los muros perimetrales, en un barrido lateral a las obras, hasta volver al punto de partida. Es como si una explosión hubiera empujado todas las esculturas contra el perímetro, sin orden aparente, dejando libre un amplio vacío central para circulaciones. Como puede apreciarse en el dibujo, tras haber colonizado tres de los cuatro sectores en los que se divide la planta, el camino en espiral se dirige hacia el tercer muro de la sala. Las flechas chocan contra el lienzo vacío, un reposo visual en el recorrido, antes de cerrar el círculo hacia el cuarto sector, correspondiente a la última categoría del catálogo dedicado a las *Estelas funerarias*.

Este proyecto inicial propiciaba una temporalidad más bien lineal, limitada a una secuencia de vistas predefinidas de cada pieza. No se permitía la percepción variable en torno a cada escultura y se optaba por una espacialidad estática derivada del punto de vista único.

Fig. 03

Dibujos e indicaciones de las peanas para las esculturas de la IV Bienal de Arte de São Paulo. (1957), Jorge Oteiza (AFMJO Reg. 3198). Publicado en AA.VV. *IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957, São Paulo, Brasil*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007.



El *vacío activo* que estaba persiguiendo Oteiza no procedería tanto del movimiento de la mirada como de las relaciones dinámicas entre los contornos a través del espacio relacional interno.

Pero la meticulosidad con que Oteiza gestionó todos los detalles de la muestra no quedó libre de esas contradicciones tan frecuentes en él. En primer lugar, entraba en conflicto con su prevención ante las exposiciones, más si cabe en el momento intermedio en el que se encontraba su investigación plástica. Varios años después de su participación en la Bienal todavía sostenía en el célebre *Quousque Tandem...!*:

"La obra de arte, hasta que no termine el artista su indagación, no pertenece a los demás, pertenece a su preparación, el artista está dentro de su laboratorio. Por eso debemos considerar estúpidas las exposiciones de arte para la gente"<sup>9</sup>.

En segundo lugar, cuando Oteiza llegó a São Paulo tuvo que enfrentarse a cambios importantes en el montaje final expositivo, porque compartió sala con las pinturas de Millares, Tápies o Feito, y sus obras se colocaron indistintamente junto a un muro claro en el caso de que no hubiera pinturas, o frente a un muro divisorio oscuro en el que se colgaban los cuadros.

Lo paradójico es que Oteiza, siempre celoso y polémico, reconoció haber participado en esta redistribución, como hemos visto previamente, y no demostró demasiada preocupación por un cambio tan notorio sobre lo previsto. Sus declaraciones no mencionaron el tema y se centraron más en felicitar por participar en la Bienal<sup>10</sup>. En contraste con su idea inicial, como muestran las fotografías de época (fig. 04), las piezas se dispusieron con sus bases ortogonales a las divisiones y sin seguir la clasificación por familias del catálogo, de manera que podían rodearse completamente. Parece como si la disposición finalmente adoptada le hubiera permitido constatar los valores que aportaba otra visión diferente a la que venía manteniendo. La posibilidad de rodear cada pieza hacía evidente otro tipo de dinamismo por superposición de planos desglosados temporalmente, que hasta entonces se había auto-negado, aunque era inherente a la herencia cubista que latía en el suprematismo de sus *Unidades Malevich*<sup>11</sup>.

#### EL TIEMPO EN LA PERCEPCIÓN DEL OBJETO

A través de la dialéctica constatada se intuye la importancia que Oteiza daba a la percepción visual en la construcción y lectura de sus obras. La relación entre espectador y objeto introducía una componente fenomenológica que colocaba al factor tiempo en el centro del hecho creativo.

La necesidad de exponer sacaba al escultor de su soledad ante la obra y planteaba nuevas relaciones espacio-temporales que le obligaban a reflexionar sobre el modo de controlar la percepción. Su búsqueda de un objeto formalmente estable, sin expresión, debía luchar contra la activación temporal en el proceso de contemplación, provocada por la libertad de movimiento del espectador alrededor de la obra expuesta.

Esta dicotomía de estabilidad y dinamismo estaba presente desde finales del XIX en la distinción que hicieron Fiedler y luego Hildebrand entre la 'percepción cinemática' y la 'distante' como estructuradoras de dos maneras fundamentales de experimentar el espacio<sup>12</sup>.

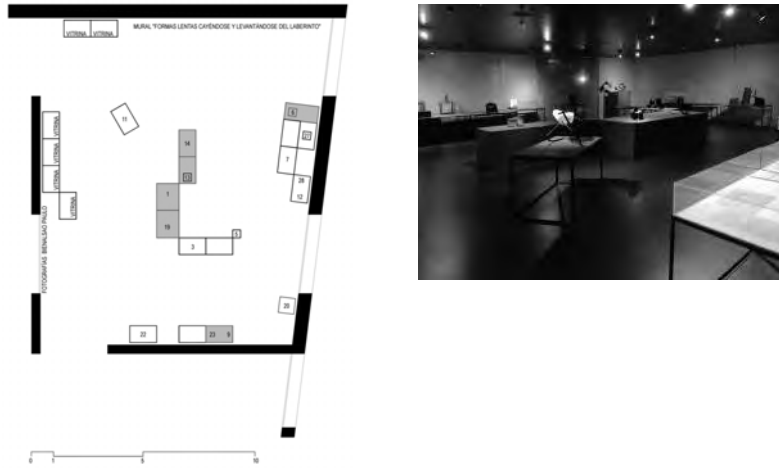
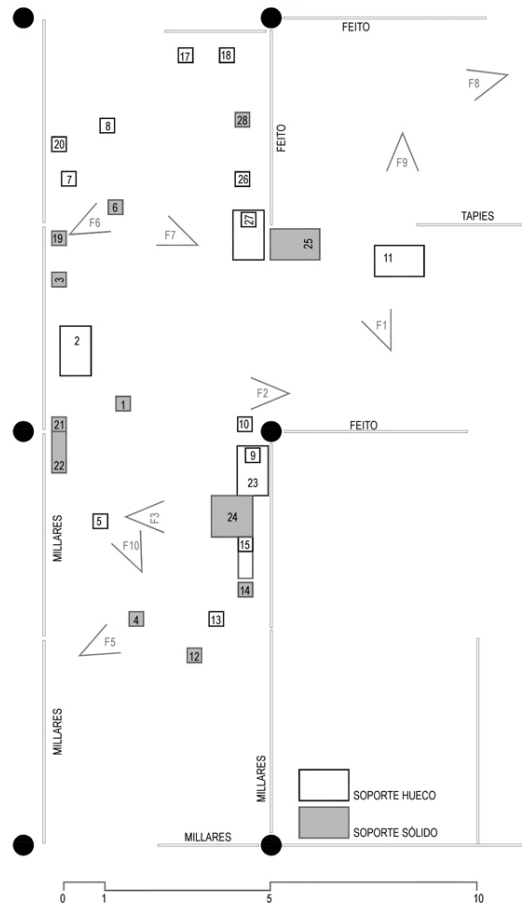
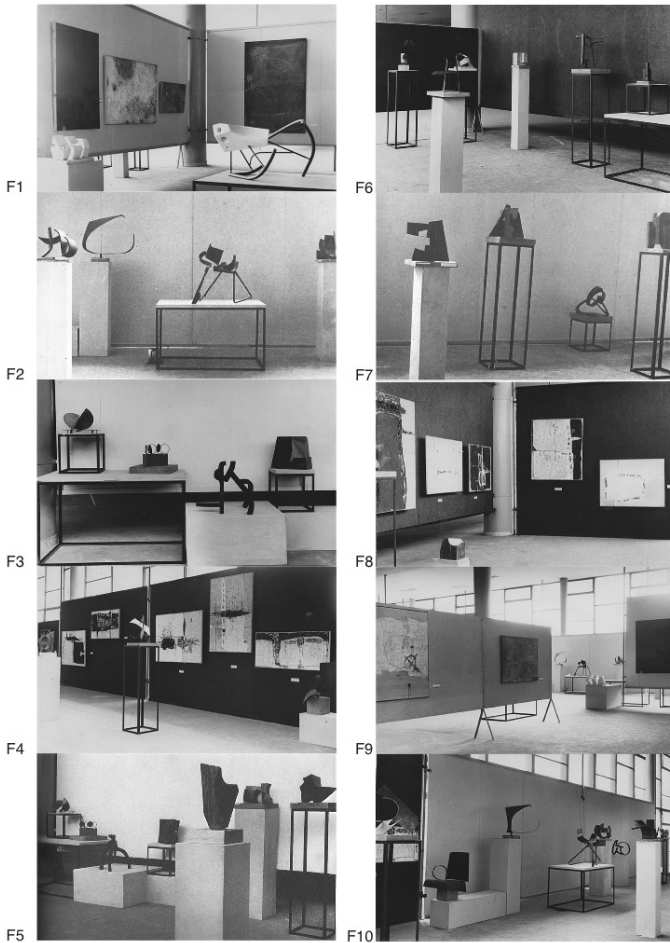


Fig. 04

a. Imágenes del pabellón español de la IV Bienal de São Paulo, 1957 (AFMJJO Reg. 19831 a 19840). Publicado en AA.VV. *IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957, São Paulo, Brasil*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007 - Planta de distribución de la sala destinada a las esculturas presentadas a la Bienal de São Paulo en el Museo Jorge Oteiza. Levantamiento gráfico autores.

b. Planta de distribución de la sala destinada a las esculturas presentadas a la Bienal de São Paulo en el Museo Jorge Oteiza. Levantamiento gráfico autores - c. Sala del Museo Oteiza dedicada a la Bienal de São Paulo. Fotografía de Elena Martín.



Por un lado la 'percepción cercana', cinematográfica, científica, positivista, dinámica, analítica y tridimensional, recorre la obra con un constante movimiento ocular propio del estudioso, equivalente a una visión tectónica y táctil. Por otro lado, la 'percepción distante', visual, típica del artista, sintetiza las formas en lenguajes bidimensionales, derivando luego hacia el concepto de *pura visibilidad*<sup>13</sup>.

Hildebrand, por ejemplo, distingue varios tipos de visiones de la forma y la apariencia: la 'visión lejana', de carácter atemporal, será la que nos presenta el objeto de un modo bidimensional, captando su unidad y las relaciones entre las partes. Frente a ella, la 'visión cercana' no logra percibir la totalidad y necesita formar una imagen temporal creada por la sucesión de fragmentos visuales derivados del movimiento ocular. Por último, la 'visión táctil' se logra al experimentar la relación espacial de los diversos puntos percibidos en la visión cercana por medio del movimiento o barrido visual. Oteiza utiliza estos conceptos para su justificación estética del siguiente modo:

"El E [espacio] con T [tiempo] se convierte en F [fuerza], en una propiedad externa del E [espacio], se hace visión próxima, se adelanta hacia el H [horizonte].

La F [fuerza], sin T [tiempo] es una propiedad interna del E [espacio], es lo peculiar del arte receptivo peculiar de la visión lejana.

Yo vuelvo a lo lejano, donde se calla e inmoviliza, donde se produce la ausencia del T [tiempo]. Es preciso volver a esta imagen a la visión próxima sin que pierda sus propiedades de lo lejano. Lo que tiene la imagen lejana tiene por dentro es lo que no tiene por fuera la imagen próxima: el E [espacio] sólo"<sup>14</sup>.

Así pues, en la búsqueda de la quietud, de la contención o receptividad espacial de su escultura, Oteiza obliga a distanciarse del objeto para mantener una coherente estaticidad contemplativa que no altere las propiedades predominantemente espaciales que ha definido. Esto explica por qué en la propuesta expositiva para la Bienal quería situar sus esculturas pegadas a un límite, impidiendo el movimiento alrededor de ellas. Pero también acabó siendo consciente de que el espectador busca la cercanía con la obra y para ello intentará un recorrido con el que comprenderla desde varios puntos de vista, desde diferentes momentos.

La escultura oteiziana es sensible a los dos tipos de visión, estática y dinámica, pero por su escala impide entrar en ella y su observación siempre es externa. Podemos rodearla, atravesar con nuestra mirada los huecos vacíos que captura, pero no podremos experimentar ese espacio en su totalidad dimensional y tendremos que conformarnos con una reconstrucción subjetiva, de carácter trascendente. Para eso, Oteiza nos impone una percepción mental, en la que consigamos mantener las propiedades receptivas que nos ofrece la visión lejana a pesar de una posición más cercana a la escultura.

La reducida escala de sus piezas asegura esta doble visión. Gracias a su pequeño tamaño conseguimos colocarnos muy cerca de ellas, pero percibiéndolas en su totalidad sin necesitar apenas rodearlas para comprender toda su expansión espacial. Se pretende, en definitiva, que nos situemos 'dentro' del vacío interior de la escultura, pero no podemos hacerlo personalmente como en la arquitectura, sino mediante una experiencia de contemplación mental y estática.



**LA FUNDACIÓN  
MUSEO JORGE  
OTEIZA.  
RECORRIDOS  
DE PERCEPCIÓN  
RECEPTIVA**

Tanto en la percepción escultórica como en la arquitectónica, el tiempo es un parámetro referido a la duración de la experiencia estética del objeto y, por tanto, dependiente del movimiento del espectador. La arquitectura, por esencia, permite un movimiento físico a través

de su espacio y así genera una sucesión de percepciones alrededor, a través y dentro del objeto que, no obstante, permanece estable como realidad tridimensional. En cambio, no pertenece a la esencia de la escultura tener una escala de uso, ni crear un vacío interno, aunque Oteiza persigue este último. El transcurso temporal depende en la escultura más del movimiento de la mirada que del desplazamiento real. En el caso de Oteiza, además, se consigue dinamismo aprovechando la capacidad del vacío creado para establecer relaciones.

El edificio para la *Fundación Museo Jorge Oteiza de Alzuza* estaba particularmente abocado a dialogar con los dos modos de experimentación espacial anunciados por la sintonía entre su autor y la fuerte espacialidad del escultor cuya obra albergaría. La idea generadora del proyecto se basa en la creación de un contenedor puro. Es el mismo Oteiza quien exige a Oíza que sea una caja, un rotundo cubo vacío de hormigón referenciado a su propia conclusión escultórica. Así lo explica Oíza:

“La caja que proponemos para la Fundación Oteiza, anexa a la casa-taller de Alzuza quiere ser un depósito experimental de su obra, piedra o palabra, que nos acerque a descubrir su grandeza de creador. Por aquello de *Sator opera tenet opera Sator* (el creador contiene la obra, la obra el creador), según el dicho clásico. Arquitectura como experiencia espacial, que deviene tal, como la poesía o la música, en el tiempo. A modo de *promenade architecturale* corbusieriana. Espacios sucesivos relacionados, gobernados por la luz, sustancial protagonista de la forma. A partir del recuerdo del túnel-taller de Aránzazu, donde tuvimos la oportunidad de admirarle como maestro o padre de todos”<sup>15</sup>.

Esta declaración de intenciones anuncia la doble caracterización espacial que se pretende: un cubo estático combinado con sistemas de movimiento que permitan una experiencia dinámica.

Por un lado, un contenedor espacial receptivo, un depósito estable hecho a medida de la experimentación plástica de la producción oteiziana, donde todo sea espacio, puro vacío. El ‘espacio túnel’ dominante se presenta recogido, protegido por sendas naves laterales, y misterioso<sup>16</sup>, lleno de una luz pastosa que llega desde la cubierta atravesando los huecos abiertos en los muros estructurales que lo separan de los recintos laterales. Como complemento, al fondo de la nave, se obtiene la comunión del espacio interior con el exterior, gracias a un gran hueco a ras de suelo que pone en relación al espectador con el paisaje natural y produce un efecto de contraluz que potencia los contornos de las obras allí colocadas. Esta visión se acerca al modo en que el propio Oteiza tantas veces había fotografiado sus pequeñas esculturas.

Siguiendo la interpretación de Renato Bocchi, el espacio condensado en esta nave central se pondría en paralelo con la investigación sobre la idea de la ‘pared-luz’, desarrollada a partir de diversos ensayos de Oteiza aplicando luz en unas maquetas de láminas de vidrio, rectas o curvas, en las que inserta pequeños trozos de papel como colla-

Fig. 05

a. Maqueta de luz, 1956, Jorge Oteiza (AFMJO Reg. 3024). Publicada en OTEIZA, J., *Escultura de Oteiza. Catálogo. IV Bienal de São Paulo, 1957. Propósito experimental, 1956-57*, Madrid, 1957 (Facsimil, *Propósito Experimental 1956-1957*, Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.

b. Vista del espacio central ‘espacio-túnel’ del Museo Fundación Jorge Oteiza. Fotografía Jorge Ramos.





06



07

ges en referencia a las pinturas de Malevich<sup>17</sup>. Para Bocchi, la 'pared-luz' propone el espacio vacío como un material gelatinoso, capaz de incorporar fragmentos de la materia misma, en una especie de inversión de los términos. Según esta tesis, nos encontraríamos ante un *espacio vacío sólido* capaz de contener formas, como el espacio vacío en gravedad cero<sup>18</sup>. De este modo, el espacio principal del museo se asemejaría al sistema ensayado por Oteiza en sus maquetas: un cuerpo viscoso que incorpora en su interior elementos tridimensionales y flotantes, que en este caso serían las propias esculturas allí expuestas<sup>19</sup> (fig. 05).

Por otro lado, se pretende una arquitectura que proporcione una experiencia espacial dinámica, donde el desplazamiento se utiliza como un material más. Las circulaciones están concebidas de manera que permitan, tanto el recorrido guiado secuencialmente, como el libre movimiento por los espacios expositivos (fig. 06). La *promenade* guiada se articula con una batería de rampas colocadas en el extremo opuesto a la apertura del contenedor al paisaje. Su despliegue transversal a las salas permite entretrejer los tres niveles del edificio: dos plantas sobre rasante destinadas a la exposición permanente (espacio túnel y naves laterales) y un nivel inferior para exposiciones temporales, sala de conferencias y centro de documentación y archivo (fig. 07).

En el recorrido a través de la rampa el espacio se comprime debido a la escasa altura libre existente entre cada tramo. La atmósfera en penumbra simula la de un espacio túnel. La luz cae indirectamente desde el techo del pozo abierto a todos los niveles por donde ascienden lateralmente las rampas. Cortando la densidad pastosa de esta luz, se abren en el muro unos huecos horizontales a nivel del suelo de la rampa, que prolongan nuevamente la mirada hacia el paisaje.

El sistema de circulación a través de este recorrido quebrado ofrece distintas perspectivas del *espacio-túnel* central, obligando a cambios de dirección de la mirada hacia visiones laterales que amplían la percepción constreñida que sufrimos entre los planos inclinados de las rampas. Se recurre de nuevo al conocido efecto de la *promenade architecturale* de la Villa Savoye, cuya rampa obliga al ojo a comportarse como una cámara que acumula distintas percepciones del espacio a lo largo del recorrido. Se alcanza el objetivo cubista de deslizamiento de los objetos entre sí por superposición y transparencia de fragmentos, pero se llega a ello no desplazando los objetos, sino moviendo al observador<sup>20</sup> (fig. 08).



Fig. 06  
Croquis de sistema de recorridos en planta. *Fundación Museo Jorge Oteiza*, Alzuza (1992-2003), Francisco Javier Sáenz de Oíza. Publicado en QUETGLAS, J., ZUAZNABAR, G., MARZÁ, F., *Oíza*, Oteiza. *Línea de defensa en Alzuza*. Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 2004.

Fig. 07  
a. Plantas del proceso de proyecto. Publicado en HERNANDEZ, J., "Fundación Jorge Oteiza en Alzuza (Navarra)", AA. VV. en *Revista Anales de Arquitectura*, 2000 n. 8, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Universidad de Valladolid.  
b. Plantas definitivas Museo Fundación Jorge Oteiza. Levantamiento gráfico autores.

Fig. 08 a y b  
*Fundación Museo Jorge Oteiza*, Alzuza (1992-2003), Francisco Javier Sáenz de Oíza. Vistas de la rampa de comunicación. Fotografías Jorge Ramos.



La dislocación de la mirada no se da solo en el desplazamiento por las rampas. La llegada al corazón espacial del museo se produce lateralmente a través de un 'espacio filtro' que traba el volumen del museo con la *casa-taller* en la que Oteiza pasó sus últimos años. La visión diagonal a través del patio lateral que sirve de articulación entre ambas edificaciones, permite adivinar lo que está por llegar.

Pero sin duda, la mayor profundidad perceptiva se produce cuando nos encontramos en el nivel superior de las naves laterales al 'espacio túnel' principal. A través de los huecos practicados en los muros de hormigón que separan los distintos ámbitos, podemos asomarnos al vacío central y construir nuevamente visiones diagonales que amplían enormemente la profundidad interior. A ello se le añade el dinamismo expresivo producido por la cercanía de los tres lucernarios que cortan rotundamente la caja en su plano superior y hacen a la luz sustancial protagonista de la forma (fig. 09).

Por último, se pueden analizar las capacidades perceptivas del Museo entendido como objeto preparado para ser descubierto en el paisaje. También desde el exterior se aprecia la dialéctica entre visión lejana (espacial) y cercana (temporal), que Oteiza detectaba al reflexionar sobre cómo percibir sus esculturas.

Gracias a su posición en el frente del pequeño núcleo urbano de Alzuza, desde el inicio de la carretera de acceso, el Museo aparece como un contenedor rotundo, masivo, en el que el gran tamaño de los lucernarios expresa un primer estado de tensión.

Desde esta visión lejana, la *casa-taller* originaria no se aprecia, por lo que la nueva caja de hormigón emerge como único protagonista del conjunto. Como el Partenón en la Acrópolis, el edificio se eleva sobre sucesivas plataformas asentadas en el talud, que sirven de transición y conexión con los niveles inferiores del edificio.

El recorrido a través de los bancales hasta llegar a la cota de acceso, va disolviendo progresivamente la potencia inicial de la caja, hasta llegar a su completa desaparición. Desde una posición frontal al acceso, solo se aprecia el antiguo caserío y, flotando perceptivamente sobre su cubierta, surgen ante la mirada los dramáticos lucernarios (fig. 10).

Hacia ellos se dirige todo el recorrido interior, planteado como transcurso espacial que permite avanzar en el conocimiento de Oteiza a través de una sucesión de experiencias perceptivas. Un solo proyecto arquitectónico y expositivo que intenta aunar la quietud espacial, oteizianamente metafísica, del espacio contenedor, con la fluidez dinámica de carácter fenomenológico o narrativo propia de un museo.

Jorge Oteiza lo resumiría al declarar:

"LO QUE VEMOS EN EL E[espacio]: estructura de la imagen. LO QUE ENTENDEMOS EN EL T[tiempo]: estructura del relato"<sup>21</sup>.





Fig. 09  
*Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (1992-2003), Francisco Javier Sáenz de Oíza. Vistas del muro lateral. A) Vistas sala lateral de planta primera bajo lucernarios. B) Fotografías Jorge Ramos.*

Fig. 10 a y b  
*Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (1992-2003), Francisco Javier Sáenz de Oíza. Vista desde la carretera de acceso y desde la aldea, acceso a la casa-taller. Fotografías Jorge Ramos.*





**01.** FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, "El Arte del Museo", en AV Monografías Museos de Arte, 1998, n. 71, p. 5.

**02.** Francisco Javier Sáenz de Oiza y Jorge Oteiza comienzan sus colaboraciones con motivo de la elección de éste para ejecutar el conjunto monumental para la fachada del *Santuario de Nuestra Señora de Arantzazu* (1950-54), proyecto ganado en concurso por Oiza y Luis Laorga. Oteiza también participa como miembro del equipo, junto a Oiza y José Luis Romany, para el proyecto de una *Capilla en el Camino de Santiago*, con el que consiguen el Premio Nacional de Arquitectura del año 1954. Una tercera colaboración entre ambos es el proyecto de viviendas en Irún para ellos mismos y Néstor Basterretxea, iniciado en el año 1955. Finalmente Oiza decide quedarse a vivir en Madrid y el proyecto definitivo para los artistas vascos será encargado en 1956 a Luis Vallet. Muchos más años más tarde, entre 1988 y 1989, vuelven a colaborar, junto a Juan Daniel Fullaondo y su equipo, en el concurso para el Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao.

**03.** Otra de las colaboraciones entre Oiza y Oteiza, esta vez junto a un numeroso elenco de arquitectos, artistas y académicos, es en el proyecto del montaje expositivo del *Pabellón Español para la Exposición Universal de Bruselas* de 1958, edificio proyectado por José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. Sobre el proceso trabajo y las características del proyecto del montaje expositivo véase RAMOS, Jorge; ZAPARAIN, Fernando, "De la valencia química a la geometría espacial. El montaje berlangiano del pabellón de España de Bruselas de 1958", AA.VV. en *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*. T6) Ediciones. Pamplona, 2014, pp. 559-566.

**04.** Dichos proyectos se localizaron en el Parque de Ibirapuera, verdadero pulmón verde de la ciudad paulista, diseñado a su vez por el paisajista Roberto Burle Marx (1909-1994). En una entrevista que Oteiza ofrece a la revista *Manchette* una vez concedido su premio en la Bienal, hace referencia al proyecto de Niemeyer: "Niemeyer es un genio. Rompió todo, poniendo todo cabeza abajo. Vea sus pirámides: son siempre invertidas", Citado en MANZANOS, Javier, "Viaje a São Paulo", AA.VV. en *IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957, São Paulo, Brasil*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, p. 67.

**05.** Sobre la delegación española véase DE LA TORRE, Alfonso, "La contradictoria

presencia del arte español en la IV Bienal de São Paulo (1957)", en *Ibid* pp. 129-193.

**06.** PELAY, Miguel, *Oteiza, Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La gran enciclopedia vasca, Bilbao, 1978, p. 475.

**07.** Según otros documentos preparatorios con medidas acotadas de estas peanas, las cuadradas tendrían un tamaño de 35x35cm. y una altura de 120 cm., mientras que las rectangulares serían de 120x75cm. y una altura de 70cm. En el caso de las bases bajas, serían unos cubos de 35x35x35cm. La mesa baja de gran formato no se encuentra representada en estos documentos. Como indica una anotación sobre la planta, esta mesa tendría una altura de 55 cm, y si analizamos sus medidas en el dibujo, bastante fiables como se comprueba con los pedazos de cartulina, tendría unas dimensiones de 180x105 cm.

**08.** En primer término aparece una de las piezas más características entre las enviadas a la Bienal, *Homenaje a Malévich*. A partir de ella se suceden en diagonal sus dos acompañantes de la primera familia formando un grupo reconocible. Enfrente, marcando el acceso a la exposición, hay una mesa con las dos esculturas de la familia II. Una de ellas, *Expansión espiral vacía*, está elevada sobre un cubo en relación a su referente sólido. Las esculturas de la tercera familia se colocan en posición correlativa sobre pedestales altos, a continuación de la mesa de la familia II, siguiendo una línea marcada sobre la planta que, junto a la diagonal de la primera familia, dirige la perspectiva hacia uno de los vértices de la sala, donde se sitúa *Poliedro abierto en flotación*. Sobre la pared del fondo se van sucediendo en pedestales altos y bajos el resto de las piezas de la familia IV (en una única mesa) y familia V, exceptuando *Permeabilidad del poliedro*, que es la más extraña dentro de esta serie y está colocada frente al resto de sus compañeras, junto a uno de los muros centrales. Junto a la segunda esquina de la sala, en la mesa baja de gran formato, está previsto reunir las esculturas circulares de la serie *Desocupación de la esfera* (familia VI), *Desocupación del cilindro* (familia VIII) y dos de las piezas de la familia IX. Frente a la mesa, aparece sobre un pedestal alto la *Estela funeraria para unas monjitas de Durango*, aunque por sus dimensiones sería muy complicado su colocación sobre esta base de apenas 35x35 cm.

**09.** OTEIZA, Jorge, *Quousque Tandem... !Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, 6ªed., Paimela, Pamplona,

2009, p. 172. En el breve diccionario crítico comparado, término: *artesanía y exposiciones*.

**10.** En un texto que prepara para su publicación en la *Revista Nacional de Arquitectura* tras la Bienal, destaca por ejemplo que encontraba una coherencia plástica en la tendencia abstracta de los artistas españoles presentes. OTEIZA, Jorge, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza Reg. 3.197.

**11.** A partir de la influencia de Malevich sobre su trabajo, Oteiza toma las figuras geométricas inestables utilizadas por el pintor como elemento básico de su vocabulario formal. Las *Unidades Malevich* serán los módulos geométricos que le sirven como sistema combinatorio para relacionarlos de múltiples formas (planos rectos o incurvados, como caras de volúmenes tridimensionales o como espacios vacíos concebidos como un trapecio negativo) en sus esculturas. Oteiza las define como unas "pequeñas superficies de naturaleza formal liviana, dinámica, inestable y flotante". Véase en OTEIZA, Jorge, *Escultura de Oteiza. Catálogo. IV Bienal de São Paulo, 1957. Propósito Experimental, 1956-57*, Madrid, 1957.

**12.** MONTANER, Josep M<sup>a</sup>., *Arquitectura y crítica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 24 y ss.

**13.** La llamada modernidad se ha servido de estas dos formas de observar la realidad. Las vanguardias arquitectónicas, por ejemplo, mezclaron el aislamiento típico del objeto *visual* con una aproximación cinética a los edificios. Es el caso de Le Corbusier, que desde fuera genera edificios objetuales autónomos aunque plantea los interiores como una sucesión de estímulos dinámicos. Todas estas disquisiciones sobre nuestra forma de observar el objeto artístico, llevaron a que éste dejara de interpretarse por sí mismo, como algo estático, al modo en que lo hizo el clasicismo. El objeto se ve desde principios del s. XX con una perspectiva *relativa*, en función no de sí mismo sino de la posición del *sujeto*. La obra de arte depende del punto de vista del observador, que se mueve dentro del espacio y en el tiempo. Véase en ZAPARAIN, Fernando, "Imagen y espacio", guía docente de doctorado *Modernidad, contemporaneidad en la arquitectura*, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S. Arquitectura de Valladolid, Universidad de Valladolid. Disponible en el Repositorio documental de la Universidad

de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/11525>.

14. OTEIZA, Jorge, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza Reg. 10.084.

15. Citado en QUETGLAS, J., ZUAZNABAR, G., MARZÁ, F., *Oíza, Oteiza. Línea de defensa en Alzuza*. Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 2004.

16. HERNANDEZ, Joaquín, "Fundación Jorge Oteiza en Alzuza (Navarra)", AA.VV. en *Revista Anales de Arquitectura*, 2000 n. 8, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Universidad de Valladolid, Valladolid, p. 135.

17. Escribe Oteiza junto a unas fotografías de las maquetas: "Maqueta de vidrio utilizada en la investigación sobre la nueva naturaleza hiperespacial del plano en la pintura y el vacío en la estatua. Este corte en la luz, que es el vidrio plano que corresponde al plano físico del Muro, es placa desocupada, transparente y alerta a todo acontecer espacial... el Muro proporciona la referencia física formal, pero nada más. el plano es vacío y por su dinámica sensible, se concentra o debilita comunicándose en el propio juego formal de su lenguaje liviano y abierto... Cfr. AA.VV., *Oteiza, 1933-68*; en *Revista Nueva Forma, Biblioteca de Arte*, n. 1, 1968, Madrid, p. 38

18. Interpretación desarrollada en la conferencia "La construcción del vacío. Desde la escultura espacialista de Oteiza a la arquitectura del Museo de Sáenz de Oíza", en el Museo Fundación Jorge Oteiza, celebrada el 22 de noviembre de 2012. La conferencia se ha reproducido en la publicación: BOCCHI, Renato, *La costruzione del vuoto. Dalla scultura spazialista di Oteiza all'architettura di Saez de Oíza*, L'Espresso S.p.A., Roma, 2015. Otra investigación que hace referencia a la relación entre las experiencias oteizianas sobre la 'pared-luz' y el Museo Jorge Oteiza, con la *Capilla de Ronchamp* de Le Corbusier como puente entre ambas ideas, es la que desarrolla Emma López-Bahut en el artículo LÓPEZ-BAHUT, Emma, "De los collages y maquetas de vidrio de Oteiza al hormigón de Sáenz de Oíza", en AA.VV. *VLC arquitectura. Research Journal*, 2016, Vol. 3 n. 1, pp. 55-83.

19. La instalación museográfica original del Museo es obra de los arquitectos madrileños Concha Lapayese y Darío Gazapo, grandes conocedores de las relaciones entre Jorge Oteiza y la arquitectura, como demuestra su actividad como comisarios de las exposiciones

"Oteiza y la arquitectura. Múltiple reflejo...", desarrollada en la Fundación COAM de Madrid en 1996, y que tuvo como resultado el catálogo de su autoría titulado *Oteiza, el arquitecto*, co-editado por la Fundación COAM y Pamiela ese mismo año; o la exposición "Oteiza: paisajes, dimensiones", organizada por la Fundación Eduardo Capa de Alicante en el año 2000. Sin embargo el actual montaje expositivo (desde 2014) es obra del artista navarro Javier Balba. Tal como se recoge en la información ofrecida por el Museo Jorge Oteiza, en el proyecto expositivo denominado *mus Tz 10*, Balda propone una reflexión en torno a los elementos que median en la contemplación de la obra de Oteiza y los mecanismos implicados en su exhibición museística. Esta instalación, realizada con motivo del décimo aniversario del centro, pone en cuestión los mecanismos de percepción del espectador y el modo en el que la utilización de soportes y peanas (muchos de ellos utilizados en anteriores exposiciones temporales en la historia del museo) luces, textos e imágenes condicionan y articulan la interpretación de la obra de Oteiza, introduciendo nuevos códigos y lenguajes implicados en su dimensión pública. En el caso de la sala destinada a las obras presentadas en la Bienal de São Paulo, Balda propone la reconstrucción de las peanas proyectadas por Oteiza para su exhibición permanente.

20. ZAPARAÍN, Fernando, *Le Corbusier. Sistemas de movimiento y profundidad*, COACYLE, Valladolid, 2001, p. 34.

21. OTEIZA, Oteiza, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza Reg. 6.498.



## Referencias Bibliográficas

- AA.VV. *IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957, São Paulo, Brasil*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007.
- AA.VV., *Oteiza, 1933-68*; en *Revista Nueva Forma, Biblioteca de Arte*, n. 1, 1968.
- BOCCHI, Renato, *La costruzione del vuoto. Dalla scultura spazialista di Oteiza all'architettura di Saez de Oiza*, L'Espresso S.p.A., Roma, 2015.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, "El Arte del Museo", en *AV Monografías Museos de Arte*, 1998, n. 7.
- HERNANDEZ, Joaquín, "Fundación Jorge Oteiza en Alzuza (Navarra)", AA. VV. en *Revista Anales de Arquitectura*, 2000 n. 8, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Universidad de Valladolid.
- GAZAPO, Darío y LAPAYESE, Concha, *Oteiza, el arquitecto*, Pamplona, Fundación COAM y Pamiela, 1996.
- LÓPEZ-BAHUT, Emma, *Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-60)*, Fundación Museo Jorge Oteiza y Universidade da Coruña, Alzuza, 2016.
- LÓPEZ-BAHUT, Emma, "De los collages y maquetas de vidrio de Oteiza al hormigón de Sáenz de Oíza", en AA.VV. *VLC arquitectura. Research Journal*, 2016, Vol. 3 n. 1.
- MÁRQUEZ, Fernando, LEVENE, Richard (eds.), *El Croquis n. 32-33. Sáenz de Oíza*, 1988.
- MONTANER, Josep M<sup>a</sup>., *Arquitectura y crítica*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier, "Fundación-Museo Jorge Oteiza. Alzuza, Navarra", en *Revista On Diseño*, 2004, n. 258, pp 208-255.
- SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier, "Fundación Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra)", en *Revista AV Monografías. España 2003*, 2003, n. 99-100, pp. 24-29.
- OTEIZA, Jorge, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza Reg. 3.197.
- OTEIZA, Oteiza, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza Reg. 6.498.
- OTEIZA, Jorge, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza Reg. 10.084.
- OTEIZA, Jorge, *Escultura de Oteiza. Catálogo. IV Bienal de São Paulo, 1957. Propósito Experimental, 1956-57*, Madrid, 1957.
- OTEIZA, Jorge, *Quousque Tandem... !Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, 6ª ed., Paimela, Pamplona, 2009.
- PELAY, Miguel, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La gran enciclopedia vasca, Bilbao, 1978.
- RAMOS, Jorge; ZAPARAÍN, Fernando, "De la valencia química a la geometría espacial. El montaje berlanguiano del pabellón de España de Bruselas de 1958", AA.VV. en *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*, T6) Ediciones. Pamplona, 2014.
- RAMOS, Jorge, *Hoyo, agujero y vacío. Conclusiones espaciales en Jorge Oteiza*, Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2018.
- QUETGLAS, J., ZUAZNABAR, G., MARZÁ, F., *Oíza, Oteiza. Línea de defensa en Alzuza*. Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 2004
- ZAPARAÍN, Fernando, "Imagen y espacio", guía docente de doctorado *Modernidad, contemporaneidad en la arquitectura*, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S. Arquitectura de Valladolid, Universidad de Valladolid. Disponible en el Repositorio documental de la Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/11525>.
- ZAPARAÍN, Fernando, *Le Corbusier. Sistemas de movimiento y profundidad*, COACYLE, Valladolid, 2001.

## Images

**01.** Model of "intrepid" lander from Apollo 12 and chip (original, right angle) with signature from Forrest Myers. Exhibition *The Moon Museum* en: E.A.T. Experiments in Art and Technology, Museum der Moderne Salzburg

**02.** *The Moon Museum*, MoMA Files, NY, 1969 (Code: 0156592)

**03.** Telegram from "John F". a Forrest Myers (12/November/1969) announcing the successful setting of the chip in the lander module (Wikimedia commons/ Wikipedia)

**04.** *The New York Times*, *The Moon Museum*, 22 de noviembre de 1969 (fragment), *The New York Times*-files

**05.** The Moon Museum, Artworks (Author, on n. 2)

**06.** *Moon art scale fingers*, [http://www.forevergeek.com/2010/06/nasa\\_astronauts\\_smuggled\\_artwork\\_onto\\_the\\_moon/](http://www.forevergeek.com/2010/06/nasa_astronauts_smuggled_artwork_onto_the_moon/)

**07.** Claes Oldenburg: *Mouse Museum/Ray Gun Wing* at The Museum of Modern Art, New York (April 14–August 5, 2013). Photo: Jason Mandella. © 2013 The Museum of Modern Art.

**08.** *Instant City*, Jhoana Mayer, Archigram, 1955-1968

**09.** 2001 *An Space Odyssey* (Kubrick, 1968), Scene on the moon. (Matthew J. Cotter / Flickr2Commons).

## 10

# Oteiza and Oíza: the Exhibition Space as temporal Perception

Jorge Ramos  
Fernando Zaparaín  
Pablo Llamazares

There are not many examples in the architectural panorama of museums built to house the visual artwork of a single artist. Even less when the artist actively collaborates in the architectural conception of the space that should receive his legacy. This research establishes a relational reading to understand the connections between the way in which Jorge Oteiza (1908-2003) proposes that his sculptures should be exhibited, exemplified in the exhibition montage suggested for his participation in the IV São Paulo Modern Art Biennial in 1957, and the project for the Foundation and Museum in Alzuza, Navarra, the work of his good friend Francisco Javier Sáenz de Oíza (1918-2000). In both cases, the use of time as an instrument for controlling perception will be essential to achieve greater coherence between the museum space and the displayed work.



The very concept of a museum revolves around the dialectic relationship between the works it houses and the exhibition container. In the last few decades, the focus seems to have shifted towards architecture, which has tried to share the importance of the collection it should represent and has sought the expression of the exhibition itself<sup>1</sup>. The *Khunsthall* in Rotterdam (Koolhaas), the *Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki* (Steven Holl) or the *Guggenheim* in Bilbao (Gehry) could illustrate this assumption.

Although fewer in number, there are also buildings that are intended to be built according to the institution they house. This is the case of the *Fundación Museo Jorge Oteiza* in Alzuza, Navarra (1992-2003), the latest project by Sáenz de Oíza, carried out in active complicity with the sculptor, as on previous occasions<sup>2</sup> (fig. 01). The itinerary through the museum, the concatenation of exhibition areas and the museographic project itself are indebted to a specific way of understanding the relationship between pieces, space and spectator that Jorge Oteiza established throughout his artistic career.

In such a specific museum as Alzuza's, it seems reasonable to expect that the experiences accumulated by Oteiza would have come together when he had to face the exhibition of his works, and even those of other artists<sup>3</sup>. In his career, the intimate experience of the Chalk Laboratory stands out but, above all, his participation in the

IV São Paulo Modern Art Biennial in 1957, for which he had to propose, even graphically, an arrangement of his sculptures that expressed the *Experimental purpose* that he was trying to carry out with them.

Based on the previous assumptions, this research aims to relate the exhibition montage proposed at the São Paulo biennial, with the project of the *Jorge Oteiza Museum Foundation*, in order to verify to what extent the museum space is adapted to the requirements of temporal control in the perception of the work proposed by the sculptor.

**THE EXHIBITION  
MONTAGE OF  
OTEIZA IN THE SÃO  
PAULO BIENNIAL  
IN 1957**

The fourth edition of the São Paulo Modern Art Biennial is the first to be held at the recently inaugurated Industrial Pavilion, now known as the Cecilio Matarazzo Pavilion, in honour of the curator of the fourth centenary of the city of São Paulo.

The architect chosen to design the set of public buildings that would make up the new cultural centre of the city (exhibition centre, auditorium and planetarium) was Oscar Niemeyer (1907-2012)<sup>4</sup>.

The Biennial pavilion highlights for its presence within the complex. It is configured as a great longitudinal prism of about 250x50m, organised around a structural mesh of 10x12m, with circular pillars. The volume is divided into two sections: a ground floor with three corridors and a glass enclosure that leaves the structural rhythm visible, on which rests a volume distributed over two other levels suspended above the longitudinal façades to protect the accesses along them. These façades, also with glass enclosure, are protected with a skin of mobile aluminium sheets that conceal the free plant distribution. By means of the inclusion of intermediate *mezzanines* with sinuous shapes on each of the two main floors, spaces are created at various heights that thus configure an interior enclosure of great dynamic expressiveness.

In this area, the works of the Spanish representation were to be distributed, composed mainly by the painters and sculptors José Planes (1891-1974) as figurative and Jorge Oteiza from abstraction<sup>5</sup>. We do not know if the latter had previous information on the characteristics of the space where his pieces were to be exhibited, but his idea of how they should be shown has been documented. According to a premeditated classification strategy reflected in the corresponding catalogue, the 28 sculptures he sent to the contest must have looked like 10 (maximum limit according to the Biennial's bases), without losing their presence inside the room. He wrote several years after his participation:

"If I limit myself to the ten sculptures that I was asked for, the country that represents me does not give the impression [of] doing so as a candidate for the international prize [...] In addition, our mixed works appeared and, as soon as I arrived, I organised with my works a coherent, independent whole"<sup>6</sup>.

But this idea of exhibiting his works with his own organization was developed even before the shipment to Brazil, as evidenced by a page belonging to the preparatory documents in which he draws a floor on a scale of 1:50, marking on it the exact position and type of support on which each and every one of the 28 pieces should be placed. The use of a specific graphic scale, as well as the type of drawing (schematic but precise) with which he built the floor, indicate the importance for Oteiza of the way in which his sculptures should be observed in order to better understand his message, controlling therefore the exhibition space (fig. 02).

In this montage plan, a 10x7m space is drawn with a straightedge, completely closed on three of its four sides. The remaining long side is left open, through which access to the room will take place, partially closing it at its ends, as some hand-drawn features seem to express that would represent panels in accordance with the layout of the sculptures that exist in those areas. Two discontinuous lines, perpendicular to the main axes of the room divide the space into four virtual sectors of similar size. One of these auxiliary lines, also by hand, serves to indicate a dividing wall in the central area of the room,

but advanced over the access. Another perpendicular wall rests on it, and a third one comes out of it diagonally. Thanks to this mechanism, the interior of the space is divided into three sectors that will serve to sequentially discover the sculptures, according to Oteiza's wishes.

As a collage, black and white cardboards are glued onto the drawing, which, according to the legend, represent the sizes and heights of the supports of the sculptures. In black, the high bases, 14 with a square shape and the highest 4 with rectangular bases; in white, the lower bases, 4 with square shape and a large rectangular table<sup>7</sup> (fig. 03).

Two aspects are outlined in this proposed layout. Firstly, most of the pieces are placed close to a wall, so that they cannot be surrounded and their perception is restricted to a preferential point of view. On the other hand, the bases are not orthogonal regarding the walls that serve as their backdrop, except for number 1, in the central axis of the room. This enhances the diagonal vision of the prismatic supports.

As for the order of the sculptures, their number on the plan corresponds to the grouping by families of the catalogue of the *Experimental purpose*<sup>8</sup>. Along with the numbering, circular lines with arrows indicate the planned route, along the perimeter walls, in a quick side scan of the works, until returning to the starting point. It is as if an explosion had pushed all the sculptures against the perimeter, without apparent order, leaving a wide central space free for circulation. As it can be seen in the drawing, after having colonised three of the four sectors into which the floor plan is divided, the spiral path leads to the third wall of the room. The arrows collide with the empty canvas, a visual rest on the route, before closing the circle towards the fourth sector, devoted to the last category of the catalogue dedicated to the *Funerary stelae*.

This initial project favoured a rather linear temporality, limited to a sequence of predefined views of each piece. The variable perception around each sculpture was not allowed and a static spatiality resulting from the unique point of view was chosen. The *active void* that Oteiza was pursuing would not come so much from the movement of the gaze as from the dynamic relations between the contours through the internal relational space.

But the meticulousness with which Oteiza managed all the details of the exhibition was not free from those contradictions so frequent in him. Firstly, he was in conflict with his prevention regarding exhibitions, even more so at the intermediate moment of his artistic research. Several years after his participation in the Biennial, he still abided by the famous *Quousque Tandem!*

"Not until the artist completes his inquiry about his work of art, does this one belong to others. It belongs to his preparation; the artist is inside his laboratory. That is why we should consider art exhibitions stupid for people"<sup>9</sup>.

Secondly, when Oteiza arrived to São Paulo, he had to face important changes in the final exhibition montage, because he shared a room with the paintings of Millares, Tápies or Feito, and his works were placed indistinctly next to a clear wall in case there were no paintings, or in front of a dark dividing wall in which the paintings were hung.

What is paradoxical is that Oteiza, always jealous and controversial, acknowledged having participated in this redistribution, as we have seen above, and did not show much concern for such a notorious change over what had been planned. Their statements did not mention the issue and focused more on congratulating each other on participating in the Biennial<sup>10</sup>. In contrast to their initial idea, as the period photographs (fig. 04) show, the pieces were arranged with their orthogonal bases to the divisions and without following the classification by families of the catalogue, so that they could be completely surrounded. It seems as if the display finally adopted had allowed him to confirm the values brought by another vision different from the one he had. The possibility of surrounding each piece made evident another type of dynamism by superim-

position of plans broken down temporarily, which until then he had self-denied, although it was inherent to the cubist inheritance that beat in the suprematism of its *Unidades Malevich*<sup>11</sup>.

**TIME IN THE PERCEPTION OF THE OBJECT**

Through the observed dialectic, the importance that Oteiza gave to visual perception in the construction and reading of his works is sensed. The relationship between spectator and object introduced a phenomenological component that placed

the time factor at the centre of the creative act. The need to exhibit removed the sculptor from his solitude before the work and raised new time-space relations that forced him to reflect on how to control perception. His search for a formally stable object, without expression, had to fight against the temporary activation in the process of contemplation, caused by the spectator's freedom of movement around the exhibited work.

This dichotomy of stability and dynamism was present since the end of the 19<sup>th</sup> century in the distinction made by Fiedler and then Hildebrand between 'kinematic and distant perception' as structuring elements of the two fundamental ways of experiencing space<sup>12</sup>. On the one hand, 'near perception', the kinematic, scientific, positivist, dynamic, analytical and three-dimensional perception, runs through the work with a constant ocular movement characteristic of the scholar, equivalent to a tectonic and tactile vision. On the other hand, the 'distant perception', the visual, typical of the artist, synthesises the shapes in two-dimensional languages, then drifting towards the concept of *pure visibility*<sup>13</sup>.

Hildebrand, for example, distinguishes various types of visions of form and appearance: the 'distant vision', of a timeless character, will be the one that presents the object to us in a two-dimensional way, capturing its unity and the relations between the parts. In front of it, the 'near vision' fails to perceive the totality and needs to form a temporal image created by the succession of visual fragments resulting from the ocular movement. Finally, the 'tactile vision' is achieved by experiencing the spatial relationship of the various points perceived in the near vision by means of movement or quick visual scan. Oteiza uses these concepts for his aesthetic justification as follows:

"S [space] with T [time] becomes F [force], in an external property of S [space], the near vision appears, advances towards H [horizon].

F [force], without T [time] is an internal property of S [space], it is the peculiarity of the receptive art, inherent to the distant vision.

I return to the distant, where it is silent and immobilised, where the absence of T [time] is produced. It is necessary to return this image, to the near vision without losing its properties of the distant. What the distant image has inside is what the next image does not have outside: S [space] only"<sup>14</sup>.

Thus, in the search for stillness, containment or spatial receptiveness of his sculpture, Oteiza forces us to get distance from the object in order to maintain a coherent contemplative staidity that does not alter the predominantly spatial properties that he has defined. This explains why in the exhibition proposal for the Biennial he wanted to place his sculptures close to a limit, preventing movement around them. But he also ended up being aware that the spectator seeks closeness to the work and for this he will try a route with which to understand it from different points of view, from different moments.

Oteiza's sculpture is sensitive to both types of vision, static and dynamic, but because of its scale it prevents us from entering it and its observation is always external. We can surround it, cross with our gaze the empty spaces it captures, but we will not be able to experience that space in its entirety and we will have to settle for a subjective reconstruction of a transcendent nature. In order to

do this, Oteiza imposes a mental perception on us, in which we manage to maintain the receptive properties that distant vision offers us in spite of a position closer to the sculpture.

The reduced scale of his pieces ensures this double vision. Thanks to their small size we are able to stand very close to them, but perceiving them in their totality, without hardly needing to surround them to understand all their spatial expansion. In short, the intention is to place ourselves 'inside' the inner void of the sculpture, but we cannot do it personally as in architecture, but through an experience of mental and static contemplation.

**THE JORGE OTEIZA MUSEUM FOUNDATION. ROUTES OF RECEPTIVE PERCEPTION**

In both sculptural and architectural perception, time is a parameter referred to the duration of the object's aesthetic experience and, therefore, dependent on the spectator's movement. Architecture, due to its nature, allows a physical

movement through its space and thus generates a succession of perceptions around, through and within the object that, nevertheless, remains stable as a three-dimensional reality. On the other hand, it does not belong to the essence of sculpture to have a scale of use, nor to create an internal void, although Oteiza pursues the latter. In sculpture, the course of time depends more on the movement of the gaze than on real displacement. In the case of Oteiza, moreover, dynamism is achieved by taking advantage of the capacity of the void created to establish relationships.

The building for the *Jorge Oteiza Museum Foundation of Alzuza* was particularly devoted to dialogue with the two modes of spatial experimentation announced by the harmony between its author and the strong spatiality of the sculptor whose work it would house.

The idea behind the project is based on the creation of a pure container. It is Oteiza himself who demands Oiza that it be a box, an unequivocal empty concrete cube reflecting his own sculptural conclusion. This is how Oiza explains it:

"The box that we propose for the Oteiza Foundation, annexed to the Alzuza house-workshop, wants to be an experimental deposit of his work, stone or word, which will bring us closer to discovering his greatness as a creator. Because of that *Sator opera tenet opera Sator* (the creator contains the work, the work contains the creator), according to the classic saying, Architecture as spatial experience, which becomes such, like poetry or music, with time. As a corbusierian *promenade architecturale*. Related successive spaces, governed by light, substantial protagonist of form. From the memory of the tunnel-workshop of Aránzazu, where we had the opportunity to admire him as a teacher or father of all"<sup>15</sup>.

This declaration of intentions announces the double spatial characterisation that is intended: a static cube combined with movement systems that allow a dynamic experience.

On the one hand, a receptive spatial container, a stable deposit tailored to the artistic experimentation of the Oteiza's production, where everything is space, pure void. The dominant tunnel-like space' is presented isolated, protected by side aisles, and being mysterious<sup>16</sup>, full of a thick light that arrives from the roof crossing the openings in the structural walls that separate it from the lateral enclosures. As a complement, at the back of the aisle, the combination of the interior space with the exterior is obtained, thanks to a large hole at ground level that relates the spectator to the natural landscape and produces a backlight effect that enhances the contours of the works placed there. This vision comes closer to the way Oteiza himself had so many times photographed his small sculptures.

Following Renato Bocchi's interpretation, the encapsulated space in this central aisle would be put in parallel with the research on the idea of the 'wall-light', developed from various essays by Oteiza applying light in scale models of glass sheets, straight or curved, in which he inserts small pieces of paper as collages in reference to Malevich's paintings<sup>17</sup>. For Bocchi, the 'wall-light' proposes the void as a gelatinous material, capable of incorporating fragments

of matter itself, in a kind of inversion of terms. According to this thesis, we would find ourselves before a *solid empty space* capable of containing forms, such as empty space in zero gravity<sup>18</sup>. In this way, the main space of the museum would resemble the system tried out by Oteiza in his models: a viscous body that incorporates in its interior three-dimensional and floating elements, which in this case would be the sculptures exhibited there<sup>19</sup> (fig. 05).

On the other hand, the aim is an architecture that provides a dynamic spatial experience, where displacement is used as one other material. The circulations are designed in such a way as to allow both the sequentially guided route and the free movement through the exhibition spaces (fig. 06). The guided *promenade* is articulated with a battery of ramps placed at the opposite end to the opening of the container to the landscape. Its cross-sectional display to the rooms allows the three levels of the building to be interwoven: two floors above ground for permanent exhibition (tunnel-like space and side aisles) and a lower level for temporary exhibitions, conference room and documentation and archive centre (fig. 07).

On the route through the ramp, the space is compressed due to the low free height between each section. An atmosphere in semi-darkness simulates that of a tunnel-like space. The light falls indirectly from the roof of the open shaft at all levels where the ramps go up laterally. Cutting off the thick density of this light, horizontal holes are opened in the wall at ground level of the ramp, which again extend the look towards the landscape.

The system of circulation through this broken route offers different perspectives of the central *space-tunnel*, forcing changes in the direction of the gaze towards lateral visions that broaden the constricted perception that we suffer between the sloping planes of the ramps. The well-known effect of the *promenade architecturale* of the Villa Savoye is resorted to, whose ramp forces the eye to behave like a camera that accumulates different perceptions of space along the path. The cubist objective of sliding objects with each other is reached by superposition and transparency of fragments, but this is achieved not by moving the objects, but by moving the observer<sup>20</sup> (fig. 08).

Not only does the displacement of the gaze occur when moving along the ramps. The arrival at the spatial heart of the museum takes place laterally through a 'filter space' that locks the volume of the museum with the *house-workshop* in which Oteiza spent his last years. The diagonal view through the lateral courtyard that serves as an articulation between the two buildings allows us to guess what is yet to come.

But without a doubt, the greatest depth of perception occurs when we are on the upper level of the side aisles facing the main tunnel-like space'. Through the holes in the concrete walls that separate the different areas, we can look out over the central void and build again the diagonal visions that greatly enlarge the interior depth. To this, it was added the expressive dynamism, produced by the proximity of the three skylights that roundly cut the box in its upper plan and make the substantial light the protagonist of the form (fig. 09).

Finally, it is possible to analyse the perceptive capacities of the Museum, understood as an object prepared to be discovered in the landscape. The dialectic between distant (spatial) and near (temporal) vision, which Oteiza detected when reflecting on how to perceive his sculptures, can also be appreciated from the outside.

Thanks to its position in front of the small urban centre of Alzuza, from the beginning of the access road, the museum appears as a firm massive container, in which the large size of the skylights expresses a first state of tension. From this distant viewpoint, the original *house-workshop* is not appreciated, so the new concrete box emerges as the only protagonist of the whole. Like the Parthenon in the Acropolis, the building rises on successive platforms seated on the slope, which serve as a transition and connection with the lower levels of the building. The path through the terraces up to the access level progressively dissolves the initial power of the box

until it completely disappears. From a frontal position to the access, only the old farmhouse is appreciated and, floating perceptively on its roof, the dramatic skylights appear before the gaze (fig. 10).

The entire inner path is directed towards them, conceived as a spatial route that allows Oteiza's knowledge to be advanced through a succession of perceptive experiences. A single architectural and exhibition project that attempts to combine the spatial, Oteiza's metaphysical stillness of the container space with the dynamic fluidity of a phenomenological or narrative character typical of a museum.

Jorge Oteiza would sum it up by stating:

"WHAT WE SEE IN S [space]: structure of the image. WHAT WE UNDERSTAND IN T [time]: structure of the story"<sup>21</sup>.

### Jorge Ramos Jular

PhD in Architecture and is an Assistant Professor of Architectural Projects at the ETSA in Valladolid. He has been a Visiting Professor at the IUAV di Venezia (2018) and professor of Architecture Theory and Projects at the Universidade da Beira Interior (Portugal). Author of several publications on architectural categories in other media, especially in Oteiza, to which he dedicated his thesis with international mention, published by his Foundation with the title: *Hoyo, agujero y vacío. Conclusiones espaciales en Jorge Oteiza*. He has been a researcher in a national R&D project on the subject, has collaborated in audiovisual creations and has curated exhibitions, seminars and workshops about Oteiza in Italy, Portugal and Spain.

Orcid ID 0000-0002-4213-0060

### Fernando Zapaarain

PhD in Architecture and is an Associate Professor of Architectural Projects at the ETSA in Valladolid. Concerning the space in the plastic arts, he has published books such as *Cruces de caminos: álbumes ilustrados, construcción y lectura*, chapters such as *Off-Screen: The Importance of Blank Space (Routledge)* or articles in indexed journals such as *Las Meninas, perspectiva, luz y tiempo*, in the magazine *Goya*, and several others in *Ra*, *A&V*, *Disegnare*, *EGA*, *Rita*, *Zarch*, *PPA* o *En Blanco*. He has been a researcher in a national R&D project on the subject, has coordinated a conference about Oteiza in the Patio Herreriano in Valladolid and has directed Jorge Ramos' thesis.

Orcid ID 0000-0002-9659-2906

### Pablo Llamazares Blanco

Architect, holds a Master's degree in Research in Architecture by the University of Valladolid and is a PhD student of the same, where he has also enjoyed a Collaboration Fellowship in the Department of Architecture Theory and Architectural Projects. He has published research articles focused on the study of space as an architectural concept in indexed journals such as *PPA*, *Zarch*, *Rita* or *En Blanco*. He is currently working on his doctoral thesis about the spatial categories in the work of Donald Judd, directed by the two previous professors.

Orcid ID 0000-0002-5159-3817

The authors create the ESPACIAR Research Group for the study of space in different artistic disciplines. They are currently developing the R&D Project "Planimetric, spatial and photographic analysis of pioneering audiovisual installations in the Iberian Peninsula since 1975", ref. PGC2018-095359-B-I00, of the National Research Plan.



## Notes

**01.** FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, "El Arte del Museo", in *AV Monografías* Museos de Arte, 1998, n. 71, p. 5.

**02.** Francisco Javier Sáenz de Oiza and Jorge Oteiza begin their collaborations on the occasion of the election of this one to execute the monumental set for the façade of the *Santuario de Nuestra Señora de Arantzazu* (1950-54), project won in a contest by Oiza and Luis Laorga. Oteiza also participates as a member of the team, together with Oiza and José Luis Romany, for the project of a Chapel in the Way of Saint James (*Camino de Santiago*), with which they won the National Architecture Prize in 1954. A third collaboration between both is the housing project in Irún for themselves and Néstor Basterretxea, begun in 1955. Finally, Oiza decides to stay in Madrid and the definitive project for Basque artists will be commissioned in 1956 to Luis Vallet. Many years later, between 1988 and 1989, they collaborate again, together with Juan Daniel Fullaondo and his team, in the contest for the Alhóndiga Cultural Centre in Bilbao.

**03.** Another of the collaborations between Oiza and Oteiza, this time together with a large cast of architects, artists and academics, is in the project for the exhibition montage of the *Spanish Pavilion for the Universal Exhibition in Brussels in 1958*, a building designed by José Antonio Corrales and Ramón Vázquez Molezún. For further information about the work process and the characteristics of the exhibition montage project, see RAMOS, Jorge; ZAPARÁIN, Fernando, "De la valencia química a la geometría espacial. El Berlangian montage of the *Spanish Pavilion of Brussels in 1958*", AA.VV. in *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*. T6) Ediciones. Pamplona, 2014 559-566.

**04.** These projects were located in the Ibirapuera Park, the true green lung of the city of São

Paulo, designed in turn by the landscape architect Roberto Burle Marx (1909-1994). In an interview that Oteiza offered to the journal *Manchette*, once awarded his prize at the Biennial, he referred to the Niemeyer's project: "Niemeyer is a genius. He broke everything, putting everything upside down. See his pyramids: they are always inverted", quoted in MANZANOS, Javier, "Viaje a São Paulo", AA.VV. in *IV São Paulo Modern Art Biennial. 1957, São Paulo, Brasil*. Museum Foundation Jorge Oteiza, Alzuza, 2007, p. 67.

**05.** As for the Spanish delegation, see DE LA TORRE, Alfonso, "La contradictoria presencia del arte español en la IV Bienal de São Paulo (1957)", in *Ibid* pp. 129-193.

**06.** PELAY, Miguel, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. La gran enciclopedia vasca, Bilbao, 1978, p. 475.

**07.** According to other preparatory documents with dimensioned measurements of these bases, the square ones would have a size of 35x35cm and a height of 120cm, while the rectangular ones would be of 120x75cm and with a height of 70cm. In the case of the lower bases, they would be cubes of 35x35x35cm. The large-format low table is not represented in these documents. As an annotation concerning the floor indicates, this table would have a height of 55cm, and if we analyse its measures in the drawing, quite reliable as verified with the pieces of cardboard, would have dimensions of 180x105cm.

**08.** First of all, one of the most characteristic pieces sent to the Biennial appears, *Homenaje a Malévich* (Homage to Malévich). From there, its two companions from the first family follow each other in a diagonal line creating a recognisable group. Opposite, marking the access to the exhibition, there is a table with the two sculptures of the family II. One of them, *Expansión espiral vacía*, is elevated on a cube in relation to its solid referent. The

sculptures of the third family are placed in a correlative position on high pedestals, following the table of the family II, following a line marked on the floor which, next to the diagonal of the first family, directs the perspective towards one of the vertices of the room, where *Poliedro abierto en flotación* is located. On the back wall, the rest of the pieces of family IV (in a single table) and family V are displayed then in high and low pedestals, except for *Permeabilidad del poliedro*, which is the strangest in this series and is placed in front of the rest of its companions, next to one of the central walls. Next to the second corner of the room, in the large-format low table, it is planned to bring together the circular sculptures of the series *Desocupación de la esfera* (family VI), *Desocupación del cilindro* (family VIII) and two of the pieces of family IX. In front of the table, the *Estela funeraria para unas monjitas* appears on a high pedestal, although due to its dimensions it would be very complicated to place it on this 35x35cm base.

**09.** OTEIZA, Jorge, *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, 6ªed., Paimela, Pamplona, 2009, p.172. In the short compared critical dictionary, the term: *craftwork and exhibitions*.

**10.** In a text that is being prepared for publication in the National Journal of Architecture (*Revista Nacional de Arquitectura*) after the Biennial, it stands out, for example, that it is found an artistic coherence in the abstract tendency of the Spanish artists present. OTEIZA, Jorge, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza Reg. 3:197.

**11.** Based on Malevich's influence on his work, Oteiza takes the unstable geometric figures used by the painter as a basic element of his formal vocabulary. The *Unidades Malevich* will be the geometric modules that he uses as a combinatorial system to relate them in multiple forms (straight or incurved plans, as faces of three-dimensional volumes or as empty spaces

conceived as a negative tra-peze) in his sculptures. Oteiza defines them as "small surfaces of a light, dynamic, unstable and floating formal nature". See in OTEIZA, Jorge, *Escultura de Oteiza. Catálogo. IV São Paulo Modern Art Biennial, 1957. Propósito Experimental* (Experimental purpose), 1956-57, Madrid, 1957.

**12.** MONTANER, Josep Mª., *Arquitectura y crítica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 24 y ss.

**13.** The so-called modernity has used these two ways of observing reality. The architectural avant-gardes, for example, mixed the typical isolation of the *visual* object with a kinetic approach to the buildings. This is the case of Le Corbusier, who from the outside generates autonomous objectual buildings although he proposes the interiors as a succession of dynamic stimuli. All these disquisitions about our way of observing the artistic object led it to stop interpreting itself as something static, in the way classicism did it. Since the beginning of the 20<sup>th</sup> century, the object has been seen from a *relative* perspective, not being based on itself but on the position of the *subject*. The work of art depends on the point of view of the observer, who moves within space and time. See ZAPARAIN, Fernando, "Imagen y espacio", teaching guide of the PhD *Modernidad, contemporaneidad en la arquitectura*, Department of Architecture Theory and Architectural Projects of the E.T.S. Architecture of Valladolid, University of Valladolid. Available in the documentary Repository of the University of Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/11525>.

**14.** OTEIZA, Jorge, File Jorge Oteiza Museum Foundation Reg. 10.084.

**15.** Quoted in QUETGLAS, J., ZUAZNABAR, G., MARZÁ, F., *Oiza, Oteiza. Línea de defensa en Alzuza*. Honourable Association of Architects of Catalonia, Barcelona, 2004.

**16.** HERNANDEZ, Joaquín, "Jorge Oteiza Foundation in Alzuza (Navarra)", AA. VV. in *Revista Anales de Arquitectura*, 2000 n. 8, Department of Architecture Theory and Architectural Projects, University of Valladolid, Valladolid, p. 135.

**17.** Oteiza writes along with photographs of the models: "Glass model used in research concerning the new hyperspace nature of the plane in painting and the void in the statue. This cut in the light, which is the flat glass that corresponds to the physical plane of the Wall, is an unoccupied transparent plate, which is alert as to all spatial events... the Wall provides the formal physical reference, but nothing else. The plan is empty and due to its sensitive dynamics, it concentrates or weakens communicating in the formal game of its light and open language... Cf. AA.VV., *Oteiza, 1933-68*; in *Revista Nueva Forma, Biblioteca de Arte*, n. 1, 1968, Madrid, p. 38.

**18.** Interpretation developed in the conference "La construcción del vacío. Desde la escultura espacialista de Oteiza a la arquitectura del Museo de Sáenz de Oiza", at the Jorge Oteiza Foundation Museum, held on 22 November 2012. The conference has been reproduced in: BOCCHI, Renato, *La costruzione del vuoto. Dalla scultura spazialista di Oteiza all'architettura di Saez de Oiza*, L'Espresso S.p.A., Roma, 2015. Another research that refers to the relationship between Oteiza's experiences on the 'wall-light' and the Jorge Oteiza Museum, with the *Ronchamp Chapel* by Le Corbusier as a bridge between both ideas, is that developed by Emma López-Bahut in the article LÓPEZ-BAHUT, Emma, "De los collages y maquetas de vidrio de Oteiza al hormigón de Sáenz de Oiza", in AA.VV. *VLC arquitectura. Research Journal*, 2016, Vol. 3 n. 1, pp. 55-83.

**19.** The Museum's original museographic installation is the work of Madrid architects Concha Lapayese and Darío Gazapo, great connoisseurs of the relations between Jorge Oteiza and architecture, as evidenced by their activity as curators of the exhibitions "*Oteiza y la arquitectura. Múltiple reflejo*"...., developed at the COAM Foundation in Madrid in 1996, and which resulted in the catalogue of his authorship entitled *Oteiza, el arquitecto*, co-published by the COAM Foundation and Pamiela that same year; or the exhibition "*Oteiza: paisajes, dimensiones*", organised by the Eduardo Capa Foundation in Alicante in 2000. However, the current exhibition montage (since 2014) is the work of the Navarrese artist Javier Balba. As stated in the information offered by the Jorge Oteiza Museum, in the exhibition project called *mus Tz 10*, Balda proposes a reflection on the elements that mediate the contemplation of Oteiza's work and the mechanisms involved in his museum exhibition. This installation, carried out on the occasion of the tenth anniversary of the centre, questions the spectator's mechanisms of perception and the way in which the use of supports and bases (many of them used in previous temporary exhibitions in the history of the museum), lights, texts and images condition and articulate the interpretation of Oteiza's work, introducing new codes and languages involved in its public dimension. In the case of the room devoted to the works presented at the São Paulo Biennial, Balda proposes the reconstruction of the bases designed by Oteiza for their permanent exhibition.

**20.** ZAPARAÍN, Fernando, *Le Corbusier, Sistemas de movimiento y profundidad*, COACYL, Valladolid, 2001, p. 34.

**21.** OTEIZA, Oteiza, File from Jorge Oteiza Museum Foundation Reg. 6.498.

## Images

**01.** Jorge Oteiza with Fco. Javier Sáenz de Oiza drawing. Behind Javier Sáenz Guerra, son of Oiza. 1990. Source: Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza (AFMJO) Reg. 22453.

**02a.** Collage for distribution study of the works presented IV Biennial of São Paulo, 1957, Jorge Oteiza (AFMJO Reg. 3183). Published in AA.VV. *IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957, São Paulo, Brasil*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007.

**02b.** Assembly with photographs of the sculptures made by the authors.

**03.** Drawings and indications of the bases for the sculptures of the IV Biennial of Art of São Paulo. (1957), Jorge Oteiza (AFMJO Reg. 3198). Published in AA.VV. *IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957, São Paulo, Brasil*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007.

**04a.** Images of the Spanish pavilion of the IV São Paulo Biennial, 1957 (AFMJO Reg. 19831 a 19840). Publicado en AA.VV. *IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957, São Paulo, Brasil*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007.

**04b.** Distribution plant of the works presented IV Biennial of São Paulo, 1957. Graphic survey by authors.

**04c.** Oteiza Museum room dedicated to the São Paulo Biennial. Photography by Elena Martín.

**05a.** Model of light, 1956, Jorge Oteiza (AFMJO Reg. 3024). Published in OTEIZA, J., *Escultura de Oteiza. Catálogo. IV Bienal de São Paulo, 1957. Propósito experimental, 1956-57*, Madrid, 1957 (Facsimil, *Propósito Experimental 1956-1957*, Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007).

**05b.** View of the central space 'space-tunnel' of the Jorge Oteiza Foundation Museum. Photography Jorge Ramos.

**06.** Sketches of system of routes in plant. *Fundación Museo Jorge Oteiza*, Alzuza (1992-2003), Francisco Javier Sáenz de Oiza. Published in QUETGLAS, J., ZUAZNABAR, G., MARZÁ, F., *Oiza, Oteiza. Línea de defensa en Alzuza*. Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 2004.

**07a.** Floor plans of the project process. Published in HERNANDEZ, J., "Fundación Jorge Oteiza en Alzuza (Navarra)", AA. VV. in *Revista Anales de Arquitectura*, 2000 n. 8, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Universidad de Valladolid.

**07b.** Definitive floor plans Jorge Oteiza Foundation Museum. Survey graphic by authors.

**08a-08b.** *Fundación Museo Jorge Oteiza*, Alzuza (1992-2003), Francisco Javier Sáenz de Oiza. Views of the communication ramp. Photographs by Jorge Ramos.

**09.** *Fundación Museo Jorge Oteiza*, Alzuza (1992-2003), Francisco Javier Sáenz de Oiza. Views of the side wall. 09a) Views of the first floor side room under skylights (Fig. 9b). Photographs by Jorge Ramos.

**10a-10b.** *Fundación Museo Jorge Oteiza*, Alzuza (1992-2003), Francisco Javier Sáenz de Oiza. View from the access road and from the village, access to the house-workshop. Photographs by Jorge Ramos.



## Contenidos / Contents

### Nota previa

01. Pedro Ignacio Alonso  
**Architecture for Museums**
02. Reto Geiser  
**The Afterlife of an Exhibition:  
John Hejduk and the Education of an Architect**
03. Patricio Mardones  
**Apuntes sobre el paso de medio siglo (y algunas exposiciones)**
04. Carlos Mínguez  
**Antecedentes: Cuando la arquitectura se hizo arte (1975-1977)**
05. Alejandra Celedón  
**Estadio y Museo: Una cartografía de impulsos narrativos**
06. María Álvarez  
**“El Bello Dibujo” Exposiciones y Enseñanza de Arquitectura en España, 197x-199x**
07. Iñaki Bergera, Enrique Jerez  
**Arquitectura expuesta. Tránsitos artísticos de la representación fotográfica de la arquitectura**
08. Aurora Fernández  
**Intervenciones en el Rijksmuseum: la reinención del museo**
09. Carolina García  
**...Let us take an excursion around the world! Monumento y copia como práctica curatorial de las Exposiciones Internacionales y sus Museos de Colecciones, 1854-1929**
10. Rafael Guridi  
**¿Un museo en la luna?  
The Moon Museum, espacio expositivo en el límite**
11. Pablo Llamazares, Jorge Ramos, Fernando Zaparain  
**Oteiza y Oiza: el espacio expositivo como percepción temporal**
12. Fernando Moral-Andrés  
**La definición del icono urbano y global. Estrategias público-privadas para la regeneración del museo “Palazzo della Civiltà Italiana”**
13. Francisco Muñoz  
**Sobre arquitectura (en el pabellón de Barcelona).  
La exposición como forma de investigación**
14. Jaime Ramos, Ana Santolaria  
**El museo de la inocencia. La construcción de un relato**
15. Laura Sánchez  
**3 exposiciones, 2 comisarios y 1 museo: Kevin Roche John Dinkeloo and Associates a través del Museum of Modern Art, NYC**
16. Nuria Ortigosa  
**La ciudad y sus argumentos:  
exposiciones de arquitectura en Barcelona 1939-2017**

RA Revista de Arquitectura, es una publicación anual editada por la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Ra, constituye un foro apto para la expresión de los resultados del estudio y el debate académico en la relación con las diversas dimensiones del interés por la arquitectura y la ciudad, entendiéndolas como realidades culturales de indiscutible transcendencia e impacto y como objeto de atención cuidadosa, estudio e investigación.

RA Architecture Magazine, is a Annual publication edited by the School of Architecture of the University of Navarra. Ra, is a suitable forum for the expression of the results of the study and academic debate in relation to the various dimensions of interest in architecture and the city, understanding them as cultural realities of undeniable transcendence and impact and as an object of careful attention, study and research.

### Edita / Edited by

Servicio de Publicaciones  
de la Universidad de Navarra

### ISSN

1138-5596

### ISSN-e

2254-6332

### DL

15-1998

### Año de inicio / Start year

1998

### Tamaño / Size

19 x 26 cm.

### Periodicidad / Periodicity

Anual / Annual

### Tirada / Print Run

300 ejemplares / 300 copies



Universidad  
de Navarra

---

**Escuela de Arquitectura**  
Universidad de Navarra

**RA**

---

**Departamento de Teoría, Proyectos y Urbanismo**

E.T.S. de Arquitectura

Universidad de Navarra

31080 Pamplona, (España)

Tel. +34 948 425600 ( Ext. 802730)

revistaarq@unav.es

spetsa@unav.es

[www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/revista-de-arquitectura](http://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/revista-de-arquitectura)

