



# 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.

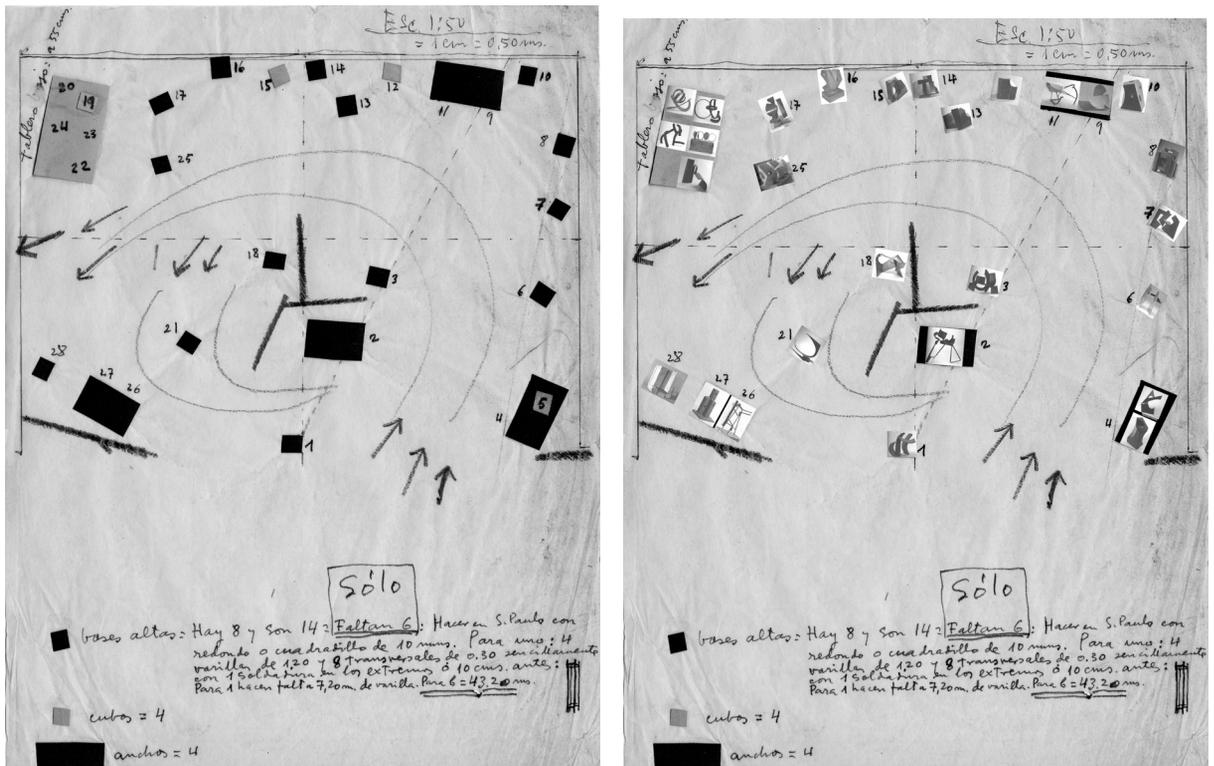
**EL MONTAJE  
EXPOSITIVO DE  
OTEIZA EN LA  
BIENAL DE SÃO  
PAULO DE 1957**

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 Bienal de São Paulo, 1957, Jorge Oteiza (AFMJO Reg. 3183). Publicado en *AA.VV. IV Bienal 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).

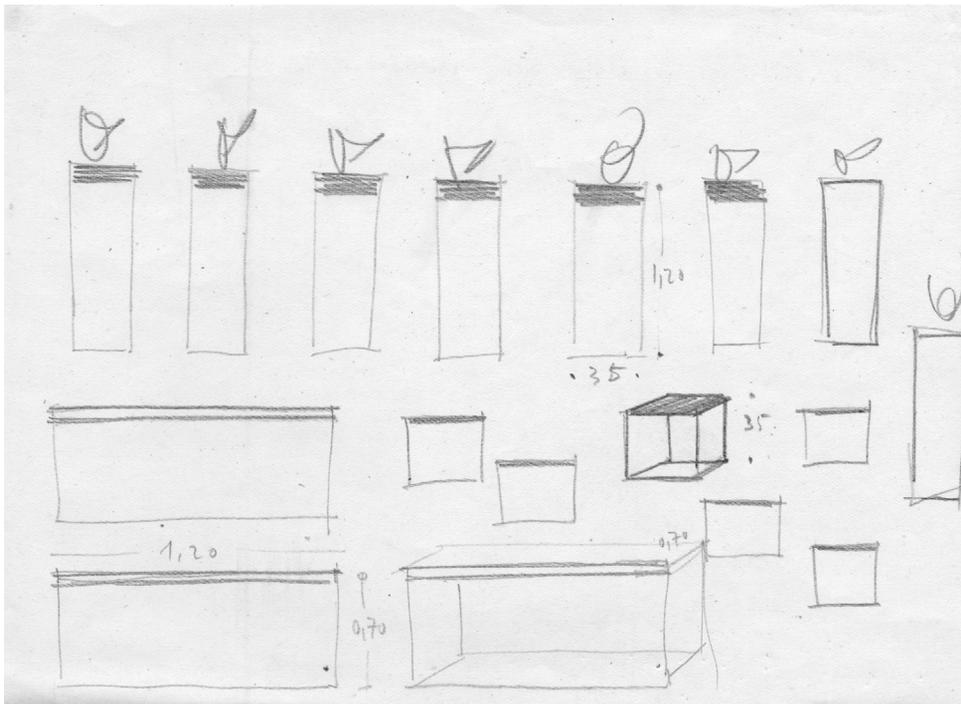
En esta propuesta de disposición destacan dos aspectos. En primer lugar, la mayor parte de las piezas se colocan cercanas a un muro, de forma que no puedan rodearse y quede restringida su percepción a un punto de vista preferente. Por otro lado, las peanas no son ortogonales respecto a las paredes que 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>.

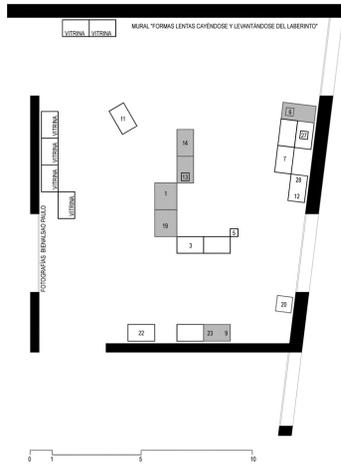
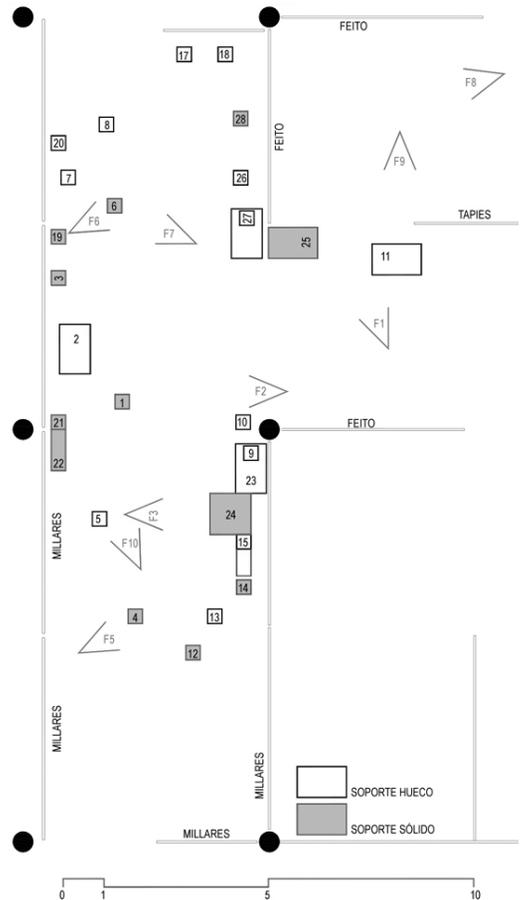
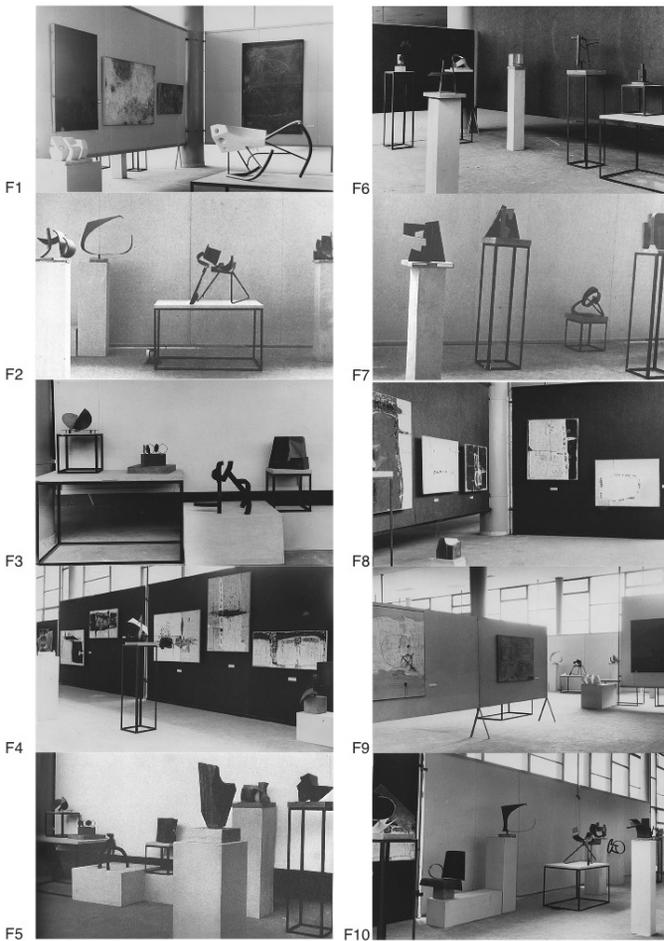


Fig. 04

a. Imágenes del pabellón español de la IV Bienal de São Paulo, 1957 (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 - 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', cinemática, 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.

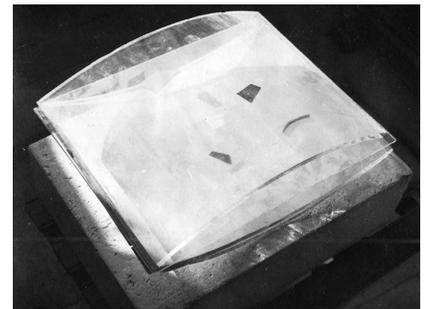
Por un lado, un contenedor espacial receptivo, un depósito estable hecho a medida de la experimentación plástica de la producción oteiziana, donde todo sea espacio, puro vacío. El ‘espacio túnel’ dominante se presenta recogido, protegido por sendas naves laterales, y misterioso<sup>16</sup>, lleno de 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.

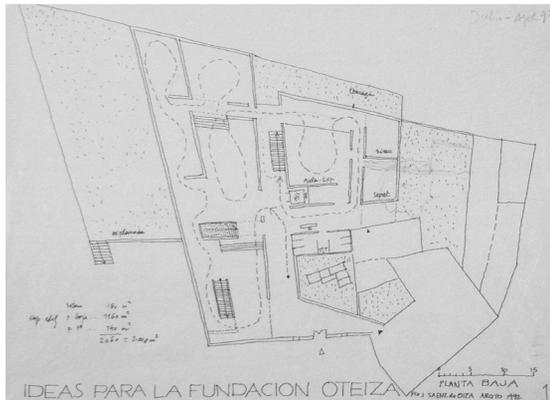
Siguiendo la interpretación de Renato Bocchi, el espacio condensado en esta nave central se pondría en paralelo con la investigación sobre la idea de la ‘pared-luz’, desarrollada a partir de diversos ensayos de Oteiza aplicando luz en unas maquetas de láminas de vidrio, rectas o curvas, en las que inserta 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., *Oiza, 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 Oiza", 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 Oiza*, 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 Oiza", 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 *musTz 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. 71.
- 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.