

siempre agregan a ella sobre esto, vemos que nerra, en haber concebido El hombre camina mente fuera y, por que las rompa. El otras artes, sea que guardar un hueco mundo interior don una geometría, una en el orden natural Focillon ha dado veces, no profundiza la conclusión de que terminada morada a dela por fuera y por la masa escultórica espacio interno.

## LA LECTURA DE JORGE OTEIZA DE «SABER VER LA ARQUITECTURA» A TRAVÉS DE SUS REFLEXIONES DIBUJADAS: INFLUENCIA EN SUS TRABAJOS ARQUITECTÓNICOS

### JORGE OTEIZA'S INTERPRETATION OF "ARCHITECTURE AS SPACE" THROUGH HIS THOUGHTS AND DRAWINGS, AND ITS INFLUENCE IN HIS ARCHITECTURAL PROJECTS

Emma López-Babut

doi: 10.4995/ega.2016.6051

En el año 1953 Jorge Oteiza lee el libro *Saber ver la Arquitectura* de Bruno Zevi, dibujando y anotando reflexiones en su ejemplar, conservado en su biblioteca personal. Esta lectura le influye directamente en sus trabajos que estaba realizando en la arquitectura, bien en el interior, como en la Cámara de Comercio de Córdoba, o bien en la fachada exterior, como en la Basílica de Aránzazu. A partir de su análisis, se establece que esta lectura es uno de los puntos clave en la evolución de la relación del escultor con la arquitectura, que le lleva a la comprensión del espacio como material común, permitiéndole avanzar en ambas disciplinas.

**PALABRAS CLAVE:** OTEIZA. ZEVI. ESPACIO ORGÁNICO. ARQUITECTURA. DIBUJO. ESCULTURA

In 1953, Jorge Oteiza read Bruno Zevi's book *Architecture as Space*. How to look at Architecture, making notes and drawings in his copy, which is preserved in his personal library. This reading had an influence on the architectural projects he was developing at that time, both in interiors such as the Córdoba Chamber of Commerce, or exteriors such as the façade of the Basilica of Aránzazu. From its analysis, this reading can be considered as a key point in the evolution of the sculptor's relationship with architecture, as it led him to consider space as a common material, allowing him to progress in both disciplines.

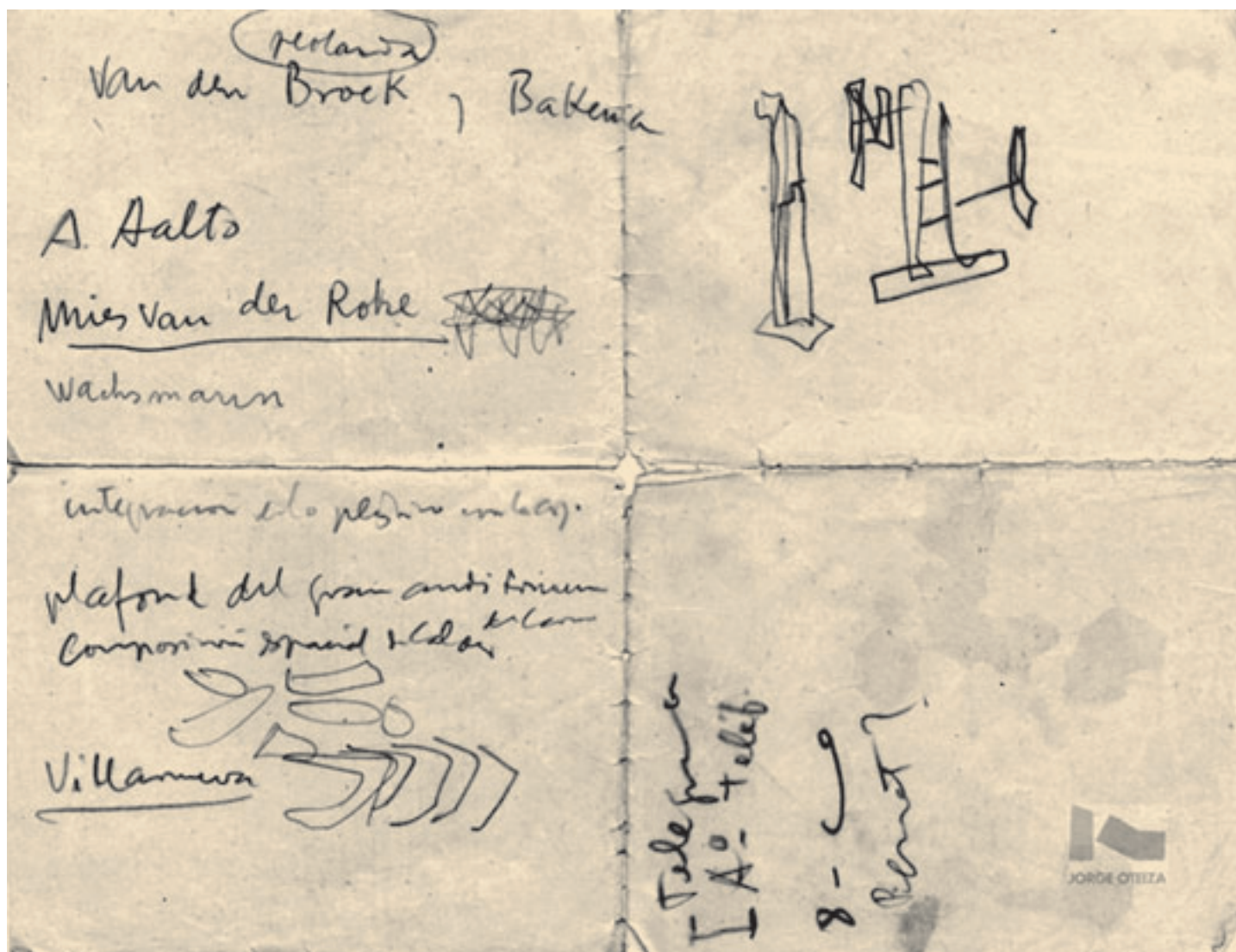
**KEYWORDS:** OTEIZA. ZEVI. ORGANIC SPACE. ARCHITECTURE. DRAWING. SCULPTURE





1. Oteiza. Dibujo y anotaciones: "Holanda. Van der Broek [sic] y Bakema. A.Aalto. Mies van der Rohe. Wachsmann. Integración de lo plástico con la arq. Plafond del gran auditorio de Caracas, composición espacial Calder. Villanueva", AFMJO ID: 18654

1. Oteiza. Drawing and notes: "Holland. Van der Broek [sic] and Bakema. A.Aalto. Mies van der Rohe. Wachsmann. Integrating art with architecture. Plafond of the great auditorium of Caracas. Spatial composition Calder. Villanueva", AFMJO ID: 18654

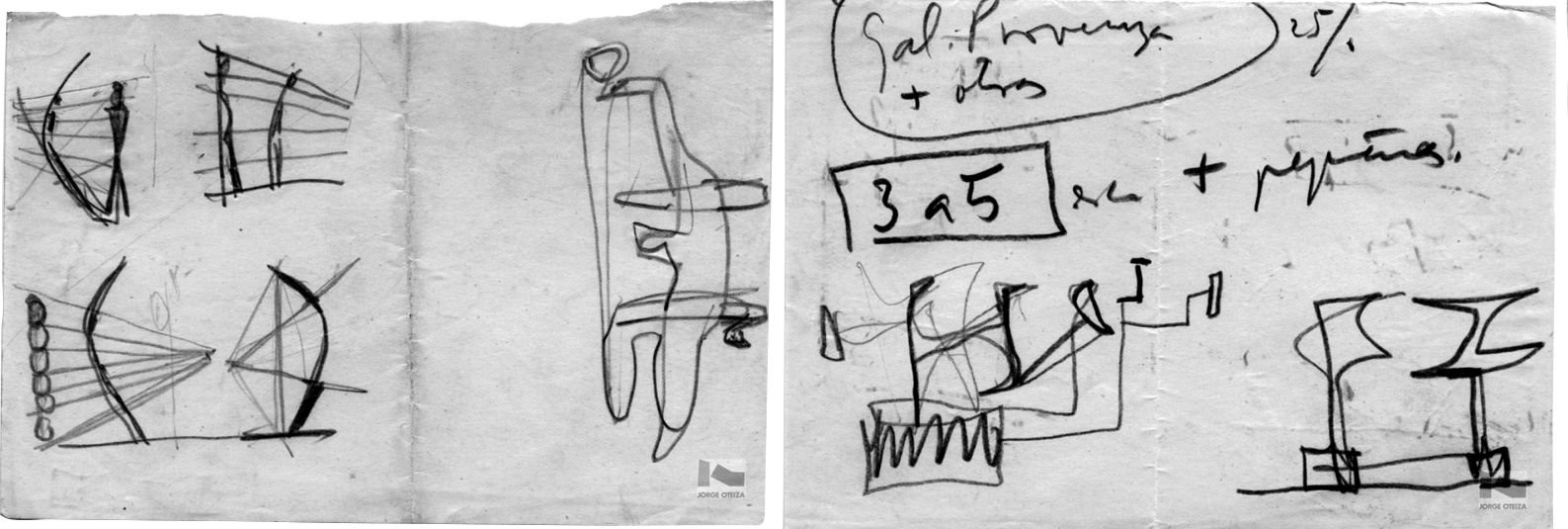


1

Durante los años cincuenta en España proliferan las colaboraciones entre arquitectos y artistas, destacando entre ellos el escultor Jorge Oteiza pues, al mismo tiempo que desarrollaba su escultura, estaba inmerso en el ambiente arquitectónico, y no solo como mero observador o colaborador, sino como activo creador. Así le sitúa su participación en obras como la Basílica de Aránzazu (1955), la Ca-

pilla del Camino de Santiago (1954), la Cámara de Comercio de Córdoba (1954) o la instalación expositiva del Pabellón español en la Exposición Universal de Bruselas (1958). Paulatinamente propondrá la síntesis total de la escultura y la arquitectura, en propuestas arquitectónicas como el Monumento a José Batlle (Montevideo, 1958-59), realizado con el arquitecto Roberto Puig.

The 1950s in Spain were marked by a proliferation of collaborations between architects and artists, including the sculptor Jorge Oteiza. At the same time as working on his sculptures, he was also immersed in the field of architecture, not just as a mere observer or collaborator, but as an active creator. He participated in projects such as the Basilica of Aránzazu (1955), the Chapel of the Way of St. James (1954), the Chamber of Commerce of Córdoba (1954) or the displays in the Spanish pavilion at the Universal Exhibition in Brussels (1958). He would gradually propose the total synthesis of sculpture



2

and architecture in projects such as the monument to José Batlle (Montevideo, 1958-59), created together with the architect Roberto Puig. Bruno Zevi presented his organic theory in 1948 in the book *Architecture as Space. How to look at Architecture*, which was translated into Spanish as *Saber ver la Arquitectura* in 1951. This is an essential text, as it questions the International Style, proposing a Spatialist architecture that was mainly represented by Aalto and Wright. Through it, a young generation of Spanish architects discovered space as an essential element, having a decisive effect on the development of organic architecture in the country **1**. One of the first examples to be built that drew on these ideas was the Chamber of Commerce of Córdoba (1954), designed by Rafael de la Hoz and José M<sup>o</sup> García de Paredes, and in which Oteiza played an active role. Oteiza signed and dated his copy of *Architecture as Space* on the 7<sup>th</sup> of October 1953 in Madrid **2**. He had just given a conference to architects and artists as a part of the First International Conference on Abstract Art in the city of Santander. He was also in the process of creating the statues for the Basilica of Aránzazu, working on the site in close contact with Sáenz de Oiza, while his collaboration in the Chamber of Commerce was fully underway. Oteiza's reading of the book is not passive, as he creates a dialogue with the author which

En los primeros años de la década, Bruno Zevi expone su teoría orgánica en *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, publicado en 1948 y traducido al castellano en 1951. Es un texto fundamental por su cuestionamiento del Estilo Internacional, proponiendo una arquitectura espacialista representada principalmente por Aalto y Wright. A través de él, una joven generación de arquitectos españoles descubría el espacio como el elemento esencial, influyendo determinantemente en el desarrollo de la arquitectura orgánica en el país **1**. Uno de los primeros ejemplos construidos que recogía estas ideas fue la Cámara de Comercio de Córdoba (1954), obra de Rafael de la Hoz y José M<sup>a</sup> García de Paredes, y en la que Oteiza participó activamente.

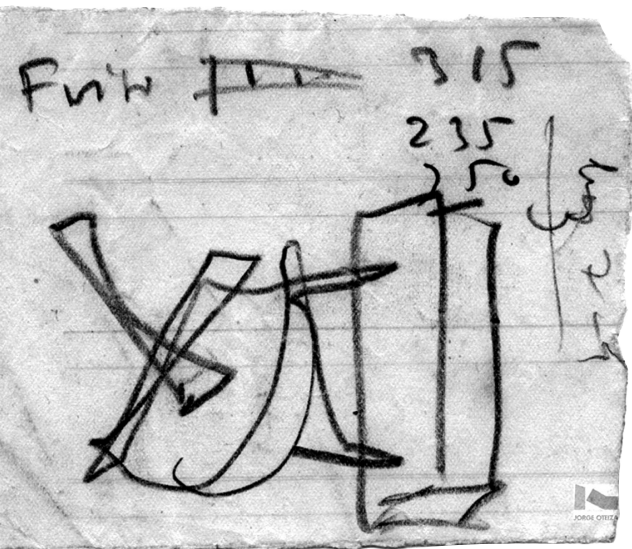
Oteiza firma y fecha su ejemplar de *Saber ver la Arquitectura* el 7 de octubre de 1953 en Madrid **2**. Acababa de impartir una conferencia ante arquitectos y artistas en el I Congreso Internacional de Arte Abstracto

en Santander. Además se encontraba realizando la estatuaría de la Basilica de Aránzazu, a pie de obra y con gran contacto con Sáenz de Oiza, y la colaboración en la Cámara de Comercio estaba en plena realización.

La lectura de Oteiza no es pasiva pues establece un diálogo con el autor que se puede seguir a través de sus anotaciones, subrayados, reflexiones y dibujos, los cuales son un simple medio para progresar y no un fin en sí mismos (San Martín y Moraza, 2006). A partir de su análisis, se establece que esta lectura es punto clave en la evolución de la relación del escultor con la arquitectura, que le lleva a la comprensión del espacio como material común permitiéndole avanzar en ambas disciplinas.

### El espacio como protagonista

Zevi defiende que el espacio es la cualidad fundamental de la arquitectura, su verdadera esencia. En las anotaciones y subrayados de su libro, Oteiza coincide plenamente en esta



2. Oteiza. Dibujos y anotaciones, AFMJO ID: 18653

3. Oteiza, dibujo (Zevi, 1951: XIV). AFMJO

2. Oteiza. Drawings and notes, AFMJO ID: 18653

3. Oteiza, drawing (Zevi, 1951: XIV). AFMJO

Se trata de un tema arquitectónico candente y que se discutió en el Congreso de Santander, celebrado en agosto de 1953 y organizado por Fernández del Amo, en el que Oteiza participó con una conferencia titulada “Escultura dinámica” (1953a). En las páginas de su libro, entre otros documentos, se hallan varios folios con anotaciones, destacando una lista de arquitectos y obras junto con algún pequeño dibujo del aula magna de la Ciudad Universitaria en Caracas (1953) (Fig. 1) así como bocetos de piezas (Fig. 2).

En varias páginas de su libro Oteiza boceta un esquema que recuerda a una copa de vino invertida (Fig. 3). Es un símbolo que emplea para representar el espacio interno de la arquitectura y que, según avance su lectura irá perfilando. ¿Por qué emplea este símbolo? Surge de la discusión que mantuvo en el Congreso de Santander con el arquitecto Víctor D’Ors, porque comparaba la arquitectura con una copa, identificando el clasicismo con el continente, porque es inamovible, y el contenido, la decoración adecuada

can be followed through his notes, underlining, thoughts and drawings, which are simply a way of progressing through the text and not an end in themselves (San Martín & Moraza, 2006). By analysing them we can see that this reading was a key turning point in the development of the sculptor’s relationship with architecture, leading to him understanding space as a common material and allowing him to move forward in both disciplines.

### Space as a protagonist

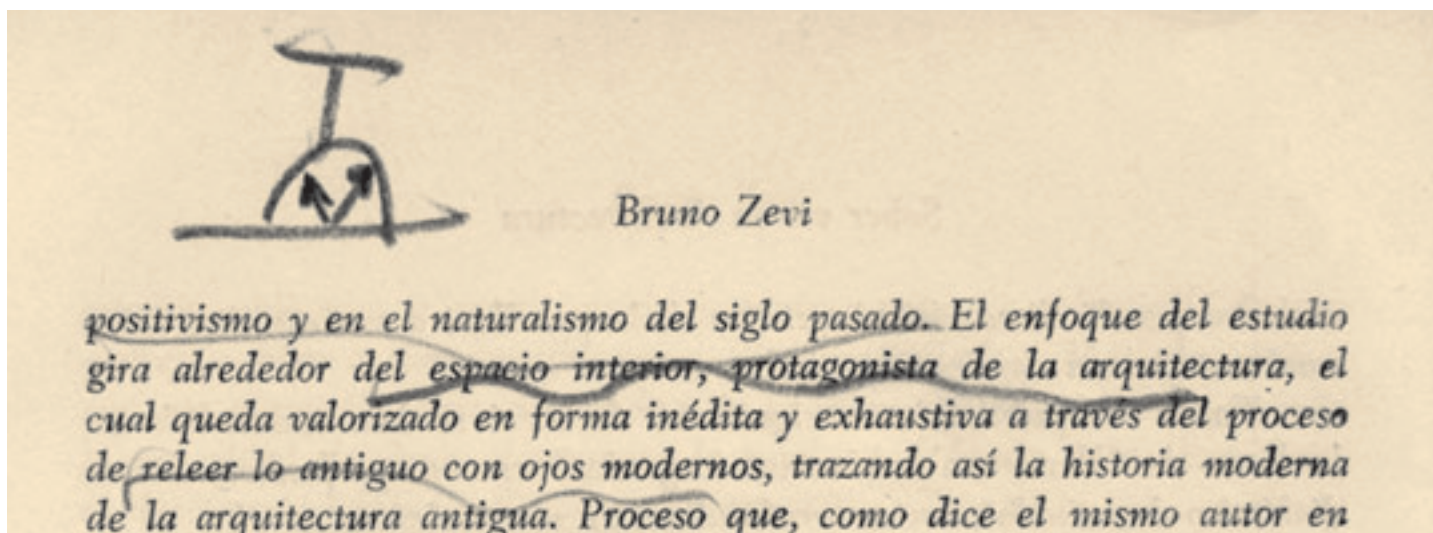
Zevi defends the idea that space is the fundamental quality of architecture, and its true essence. In his notes and underlining throughout the book, Oteiza fully agrees with this statement, highlighting the following:

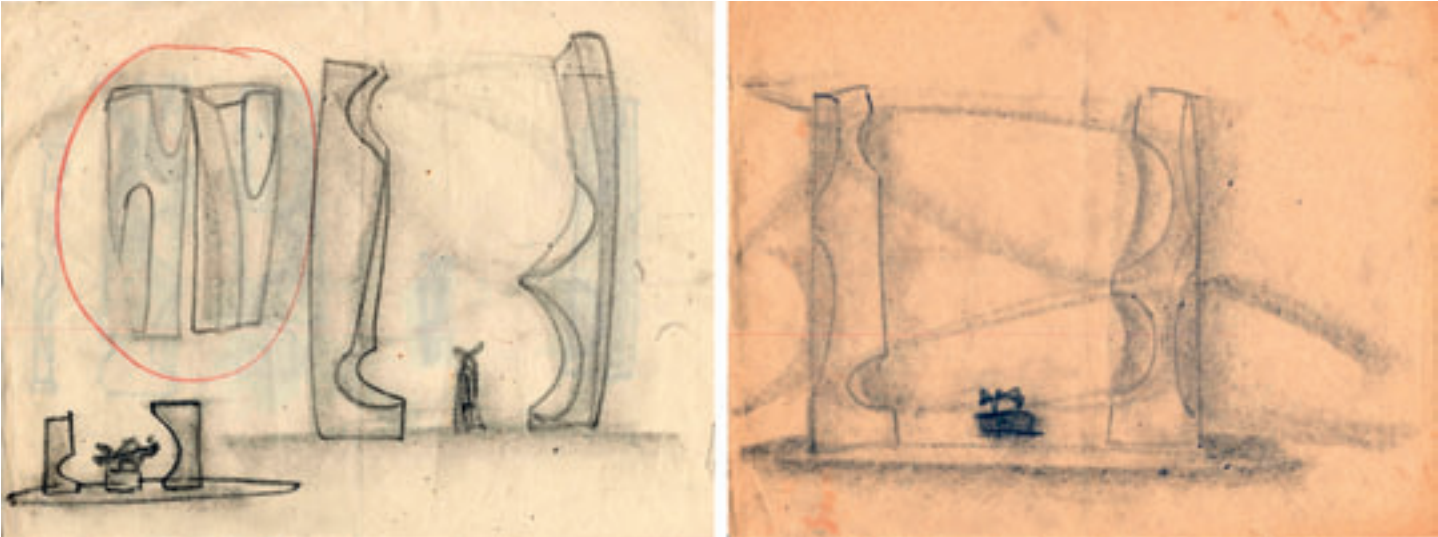
...spatial interpretation is a necessary attribute of every possible interpretation that aims at a deep, concrete and comprehensive view of architecture. It offers us the exact point in architecture where every possible interpretation of art may be applied and by so doing conditions the validity of each interpretation (Zevi, 1951:126).

This was a burning issue in the field of architecture, and it was discussed at the Santander Congress, held in August 1953 and organised by Fernández del Amo, in which Oteiza took part with a conference titled “Dynamic Sculpture” (1953a). Amongst other documents inside his copy of the book, there are a number of sheets of paper with notes, including a list of architects and projects, together with some small

afirmación, señalando, por ejemplo, la siguiente reflexión:

...la interpretación espacial constituye el atributo necesario de toda posible interpretación, si quiere tener un sentido concreto, profundo, exhaustivo en materia de arquitectura. Ofrece, por tanto, el objeto, el punto de aplicación arquitectónico, a toda posible interpretación del arte, al mismo tiempo que condiciona su validez (Zevi, 1951:126).





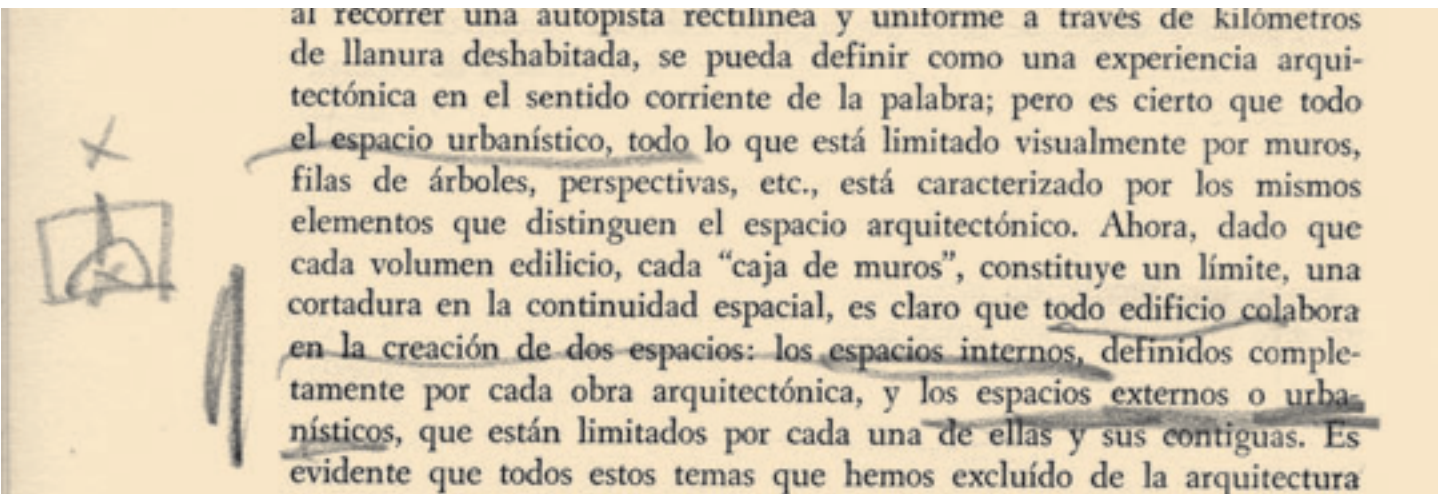
4

4. Oteiza, dibujos para Monumento al prisionero político desconocido, 1952. AFMJO  
 5. Mostrador y escultura de Oteiza en la Cámara de Comercio de Córdoba, 1954. Expansión espacial. AFMJO  
 6. Oteiza, dibujo (Zevi, 1951: 20). AFMJO

4. Oteiza, drawings for the monument to the unknown political prisoner, 1952. AFMJO  
 5. Counter and sculpture by Oteiza in the Chamber of Commerce of Córdoba, 1954. Spatial expansion. AFMJO  
 6. Oteiza, drawing (Zevi, 1951: 20). AFMJO



5



6

para cada momento histórico. Radicalmente en contra, defiende que la arquitectura puede ser una copa pero que la ha puesto al revés, pues es el contenido, la vida física y espiritual de la persona, lo que da forma al continente, a la arquitectura:

La vida es el contenido funcional. Está la copa dada la vuelta y la vida encerrada en su interior. No es éste el problema estilístico para el artista arquitecto. El tamaño espiritual de la vida, la dimensión del H [hombre] actual pondrá la F [forma] de la arquitectura, la casa actual. La F [forma] de la casa es esencial porque es el resultado de la casa como verdad (Oteiza, 1953b).

Coincide con Zevi en considerar que el espacio es el verdadero protagonista de la arquitectura, como contenedor de la vida de las personas, siendo cuestión secundaria el estilo que responde a cada momento histórico, en contra de lo que defendía D'Ors.

### Arquitectura como escultura excavada: la caja de muros

Zevi señala que la pintura actúa en dos dimensiones, la escultura en tres, dejando al hombre en su exterior, mientras que la arquitectura “es como una gran escultura excavada, en cuyo interior el hombre penetra y camina” (Zevi, 1951:13), frase subrayada por Oteiza 3. Su propuesta para el Monumento al Prisionero político desconocido (1952) había sido concebida a una escala para que pudiera generar un vacío habitable por el espectador, un vacío que se define mediante la disposición de tres elementos formales mínimos (Fig. 4). Sin embargo, es en su colaboración en la Cámara de Córdoba donde se enfrenta a trabajar en una escala real, un espacio arquitectónico interno en construcción en el

que sus dos esculturas y su mostrador definen el espacio y son definidas a escala 1:1 (Fig. 5). Se puede considerar que, hasta ese momento, para Oteiza es el trabajo arquitectónico más completo, pues es absolutamente espacial. Por ello, le interesa el concepto de “caja de muro” que determina ese espacio interno:

Ahora, dado que cada volumen edilicio, cada “caja de muros”, constituye un límite, una cortadura en la continuidad espacial, es claro que todo edificio colabora en la creación de dos espacios: los espacios internos, definidos completamente por cada obra arquitectónica, y los espacios externos o urbanísticos, que están limitados por cada una de ellas y sus contiguas (Zevi, 1951: 20).

Al margen, Oteiza dibuja su icono del espacio interior (Fig. 6), la copa de D'Ors pero invertida, y esta vez embebida en un cuadrado, en representación de la caja de muros, marcando con una cruz los espacios que define: el interior y exterior. Desarrolla esta idea en otro boceto (Fig. 7), dibujado en el capítulo en el que Zevi ya ha establecido que la historia de la arquitectura es la historia de las diferentes concepciones espaciales, y revisa cómo se realiza de forma incompleta y parcial la representación arquitectónica (plantas, fachadas, fotografías y cine). Como ejemplo, toma la planta de la Basílica de San Pedro de Miguel Ángel en la que solo se dibujan los muros que “separan el espacio externo o urbanístico del espacio interior” (1951: 28). A pie de página, Oteiza dibuja su esquema conceptual, la “copa invertida”, pero incorporando esta idea. Diferencia la caja de muros que organiza tanto el espacio interno de la arquitectura, el interior de la copa invertida que es semejante al interior de una cueva, como el espacio urbanístico,

sketches of the main hall of the University City of Caracas, Venezuela (1953) (Fig. 1) and some diagrams of sections (Fig. 2).

On several pages of his copy of the book, Oteiza has sketched an image that resembles an upside-down wine glass (Fig. 3). It is a symbol he used to represent the internal space of architecture, which he gradually defined as he progressed through the book. Why did he use this symbol? Everything points towards the argument he had at the Santander Congress with the architect Víctor D'Ors, because he compared architecture to a glass, identifying classicism with the container, because it is immobile, and with the contents, the right decoration for every given historical moment. Radically opposed to this, he defended that architecture may indeed be a glass, although upside down, as it is the content, the physical and spiritual life of the person, who gives form to the container, to the architecture:

Life is the functional content. The glass is turned upside-down, and life is enclosed in its interior.

This is not the stylistic problem for the architectural artist. The spiritual size of life, the actual dimension of M (mankind) will give the S (shape) of the architecture, the actual house. The S (shape) of the house is essential, because it is the result of the house as a truth (Oteiza, 1953b).

He coincides with Zevi in considering that space is the true protagonist of architecture, as a container for people's lives, with the style that corresponds to each historical moment being a secondary question, on the contrary to the idea defended by D'Ors.

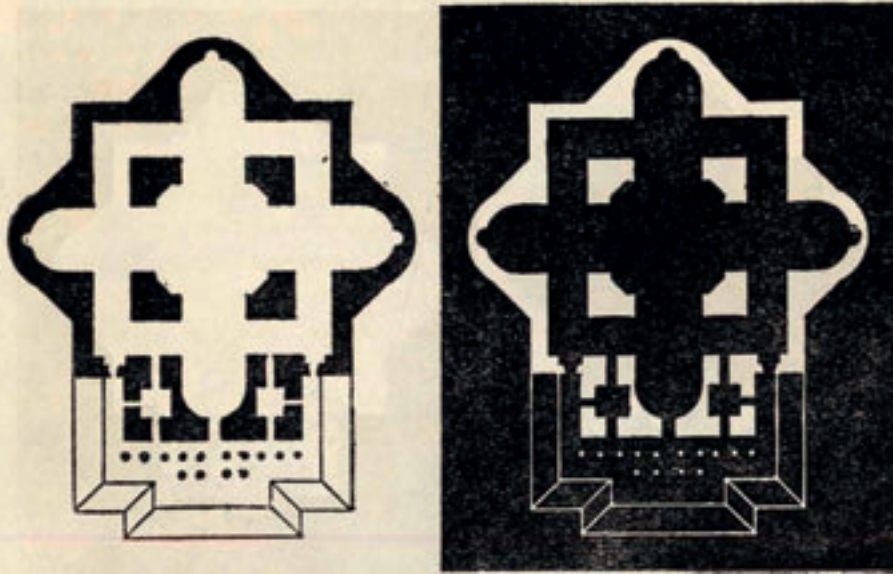
### Architecture as an excavated sculpture: the box of walls 3

Zevi stated that painting operates in two dimensions, sculpture in three—leaving people outside of it—while architecture “is like a great excavated sculpture, in whose interior man penetrates and walks” (Zevi, 1951:13), a sentence underlined by Oteiza 4. His design for the Monument to the Unknown Political Prisoner (1952) had been conceived on a scale that could create an empty space that viewers could enter, a space that was defined by the layout of three minimal formal elements (Fig. 4). However, it was in his work on the Chamber of Commerce in Córdoba where he had to deal with working on a real scale, an internal architectural space under construction where his two sculptures and front desk define the space and



### Saber ver la Arquitectura

pero no representa en realidad el "vacío" donde la visión se extiende y donde se expresa el valor de la creación de Miguel Ángel. Si el negro tiene una atracción óptica mayor que el blanco, entonces estas dos representaciones en planta parecen, a simple vista, lo contrario de una

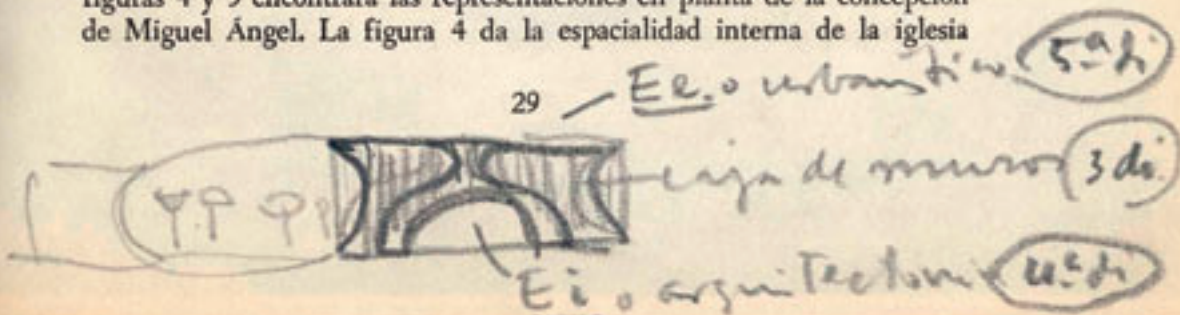


Figs. 2 y 3. La planta de la fig. 1 simplificada y su negativo fotográfico.

adecuada representación espacial, como si fuesen sus negativos fotográficos.

En efecto, no se trata de negativos ni de positivos, sino de un error. Si observamos la fig. 3, el negativo de la fig. 2, comprobamos que estamos donde antes; se destacan todavía los muros, los límites, el marco del cuadro, pero no el cuadro mismo. Y esto, ¿por qué? Por la sencilla razón de que se atribuye una equivalencia en la representación al espacio interno y al espacio externo, cuando en realidad entre estos dos espacios existe una contradicción perentoria y absoluta, de tal manera que ver uno de ellos, significa excluir el otro.

Ya el lector ha comprendido adónde se quiere llegar, y en las figuras 4 y 5 encontrará las representaciones en planta de la concepción de Miguel Ángel. La figura 4 da la espacialidad interna de la iglesia



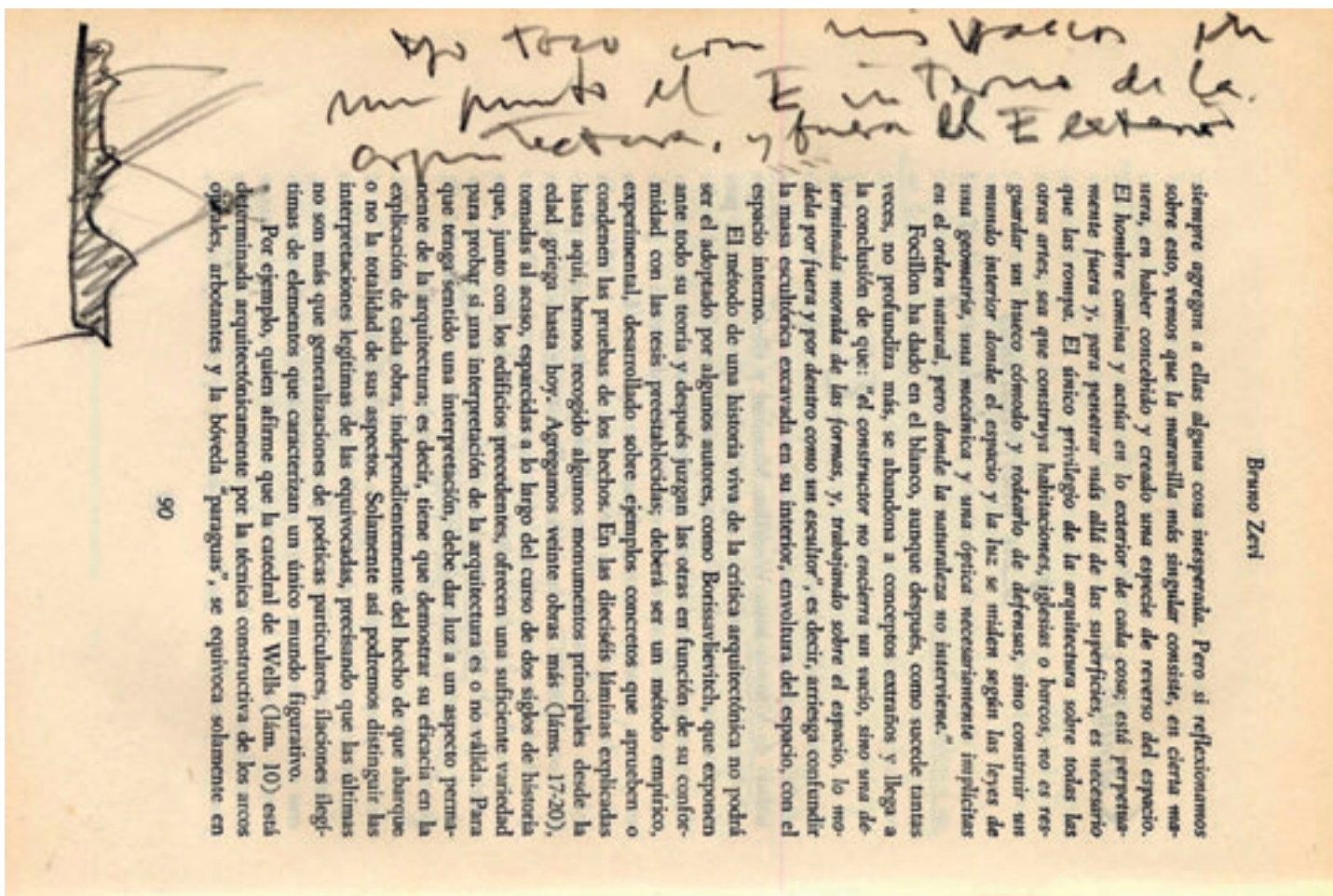


7. Oteiza, anotaciones y dibujo (Zevi, 1951: 29). AFMJO

8. Oteiza, anotaciones y dibujo (Zevi, 1951: 90). AFMJO

7. Oteiza, notes and drawing (Zevi, 1951: 29). AFMJO

8. Oteiza, notes and drawing (Zevi, 1951: 90). AFMJO



8

que representa con formas hiperbólicas, en relación con las empleadas en Monumento al Prisionero político desconocido (Fig. 4).

### Espacio interior orgánico: La Cámara de Comercio de Córdoba

Este edificio, contenido con una única fachada, aloja una inesperada espacialidad definida por la propia arquitectura pero también, y casi en la misma proporción, por las esculturas y el

mostrador de Oteiza. Por ello, cuando Zevi repasa la historia de la arquitectura desde el punto de vista del espacio y no del estilo, señala la definición de orgánico en el gótico inglés, una cualidad: "absolutamente moderna, a la cual damos el nombre de orgánica: aquella cualidad de expansión, de posibilidad de crecimiento, de articulación de los edificios" (Zevi, 1951: 65). No se refiere a la ampliación del edificio, sino a la expansión espacial del espacio interior. Y esta cualidad, apunta Oteiza al margen "= Córdoba

are defined at 1:1 scale (Fig. 5). We could consider that until that time, it was the most complete architectural project on which Oteiza had worked, as it is absolutely spatial. For this reason, he was interested in the concept of the "box of walls" that defined this internal space:

Since every architectural volume, every structure of walls, constitutes a boundary, a pause in the continuity of space, it is clear that every building functions in the creation of two kinds of space: its internal space, completely defined by the building itself, and its external or urban space, defined by that building and the others around it (Zevi, 1951: 20).

In the margin, Oteiza drew his icon for interior space (Fig. 6), the glass of D'Ors upside down, this time inside a square, representing the "box of





walls”, marking with a cross the spaces it defined: the interior and exterior. He developed this idea in another sketch (Fig. 7), in the chapter where Zevi states that the history of architecture is the history of different spatial concepts, and explores how architectural representations (plans, façades, photos and films) are made in a partial, incomplete way. As an example, he considers the ground plan of the Basilica of St. Peter by Michelangelo, in which only the walls are drawn that “separate the external or urban space from the interior space” (1951: 28). At the foot of the page, Oteiza draws his conceptual layout, the “upside-down glass”, but incorporating this idea. He differentiates the “box of walls” that organises both the internal space of the architecture –the interior of the upside-down glass, which is similar to the inside of a cave– and the urban space, which he represents using hyperboloids, related to those used in the Monument to the Unknown Political Prisoner (Fig. 4).

### Interior organic space: the Chamber of Commerce of Córdoba

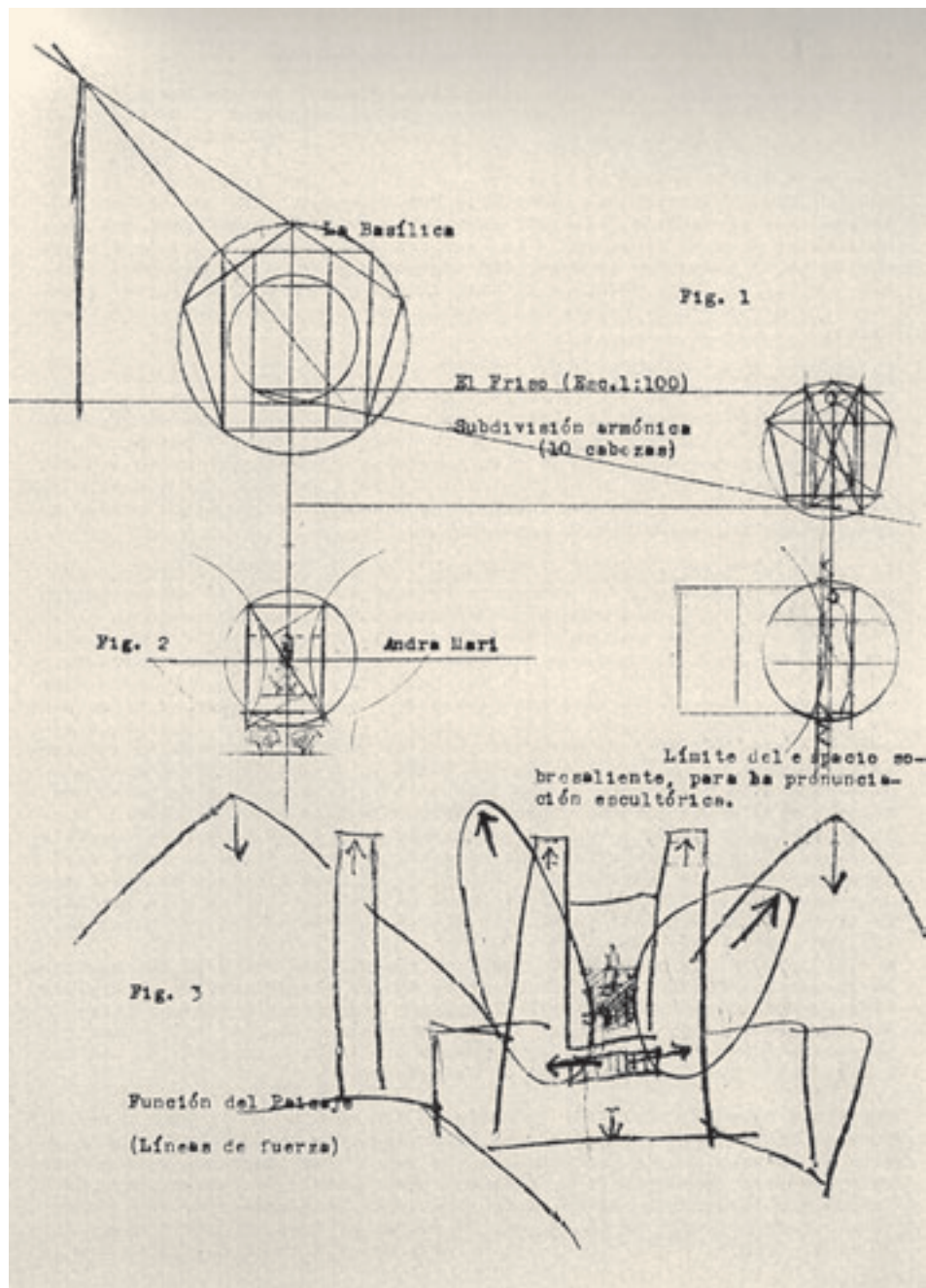
This building, with a single façade, contains an unexpected sense of space that is defined by the architecture itself, but also, and almost in the same proportion, by the sculptures and front desk designed by Oteiza. For this reason, when Zevi reviewed the history of architecture from a spatial perspective, instead of a stylistic one, he underlined the definition of “organic” in English Gothic, a quality that was, “absolutely modern, which we might call organic: that quality for expansion, for the possibility of growth, of the joining buildings” (Zevi, 1951: 65). Here he is not referring to extending the building, but instead to the spatial expansion of its internal space. This quality –Oteiza notes “=Córdoba” in the margin– can be found in his work in the Chamber of Commerce (Fig. 5), one of the first examples in Spain of the type of architecture defended by Zevi.

### An organic relationship with the landscape: the Basilica of Aránzazu

In the fifth chapter, when Zevi defends the work of the architect from and with space, Oteiza writes: “With my spaces, I touch a point in the



9



10



ba”, se encuentra en su trabajo de la Cámara de Comercio (Fig. 5), uno de los primeros ejemplos en España de la arquitectura defendida por Zevi.

## Relación orgánica con el paisaje: la Basílica de Aránzazu

En el quinto capítulo, cuando Zevi defiende el trabajo del arquitecto desde y con el espacio, Oteiza escribe: “Yo toco con mis vacíos en un punto el E [espacio] interno de la arquitectura y fuera el E [espacio] exterior”. Dibuja un pequeño boceto que representa el perfil de los Apóstoles de Aránzazu (Fig. 8) en los que estaba trabajando y que conformaban la fachada principal, en la cara de exterior de la “caja de muros” de la basílica. Mientras lee a Zevi, entiende que sus esculturas interactúan a través de sus vacíos con el espacio exterior que el propio edificio define (Fig. 9). Esto supone una ruptura con el sistema de proporciones áureas en las que se había basado en su propuesta inicial (Fig. 10). Por ello incorpora el concepto “orgánico” en la explicación sobre los trabajos en Aránzazu que presenta en diciembre de ese año:

Cada imagen desemboca con la inmediata y se cumple en la totalidad del Friso, este se completa con el Muro, justificándose con la arquitectura y el Paisaje, orgánicamente... El proceso de trabajo resulta así bastante complicado y difícil y solamente al final se define todo orgánicamente. (Oteiza, 1953c: 166-169).

Oteiza emplea el concepto orgánico desde el sentido que le otorga Zevi, desde la persona completa, en su faceta física y espiritual, que “nos haga vivir los espacios con adhesión integral y orgánica. Y esta será la hora de la arquitectura.” (Zevi, 1951: 39).

9. Oteiza, Apóstoles en la fachada de la Basílica de Aránzazu. Foto de la autora, 2005

10. Oteiza, planteamiento inicial para la fachada de la Basílica de Aránzazu, 1951. (Echeverría y Mennekes, 2011: 216)

## Conclusiones

La lectura de Zevi es una muestra más del alto grado de inmersión de Oteiza en la arquitectura española de los cincuenta (López Bahut, 2013). Sin discrepancias en sus anotaciones, asume completamente la tesis expuesta en *Saber ver la Arquitectura*, tal como demuestran sus dibujos y apuntes. El espacio es el material fundamental en la arquitectura, y aplicable también al arte (Zevi, 1951:126), con el que trabaja el “artista arquitecto” (Oteiza, 1953b) para acoger la vida de las personas, tanto física como espiritual. Acepta el concepto de la caja de muros de Zevi, redibujándolo (Fig. 7) para oponerse a la corriente arquitectónica ligada al clasicismo y su revestimiento estilístico, defendida por Víctor D’Ors en el Congreso de Santander.

Hasta 1953, Oteiza no había reflexionado sobre esta cuestión, intentando activar vacíos mediante la sumatoria de elementos independientes, de gran escala pero no habitables (Fig. 4). Su lectura de Zevi coincide con intensas colaboraciones con arquitectos que van más allá de la colocación de sus piezas en un espacio arquitectónico dado. Si la arquitectura es un espacio tridimensional habitado como la escultura, pero dejando fuera a la persona (Zevi, 1951:13) el trabajo que estaba realizando en la Cámara de Comercio era tridimensional, habitado y a escala humana. Y también por ello replantea la relación orgánica con el paisaje de la fachada de la Basílica de Aránzazu.

Desde este punto de inflexión, desarrolla varios proyectos sobre las *cajas de muros* de la arquitectura,

9. Oteiza, Apostles on the façade of the Basílica of Aránzazu. Photo by the author, 2005

10. Oteiza, initial plans for the façade of the Basílica of Aránzazu, 1951 (Echeverría & Mennekes, 2011: 216)

internal space of the architecture and outside of the external space.” He adds a small sketch that shows the profile of the Apostles of Aránzazu (Fig. 8) that he was working on at that time and which consisted of the main façade, on the outside of the “box of walls” of the basilica. While he was reading Zevi, he understood that his sculptures interacted through their empty spaces with the external space defined by the building itself (Fig. 9). This represented a break from the system of the Golden Ratio on which he had based his initial proposal (Fig. 10). For this reason, he included the concept of “organic” in his explanation of the work in Aránzazu that he presented in December of that year:

Each image runs into the one immediately alongside it, and is completed in the frieze as a whole, and this is completed with the wall, justifying itself with the architecture and the landscape, organically... the working process is therefore quite complicated and difficult, and it is only at the end when everything is organically defined. (Oteiza, 1953c: 166-169).

Oteiza uses the concept of “organic” in the same way as Zevi, seen from the perspective of a complete person, in their physical and spiritual facets, which “makes us live spaces with an integral, organic connection. That is the moment of architecture” 5 (Zevi, 1951: 39).

## Conclusions

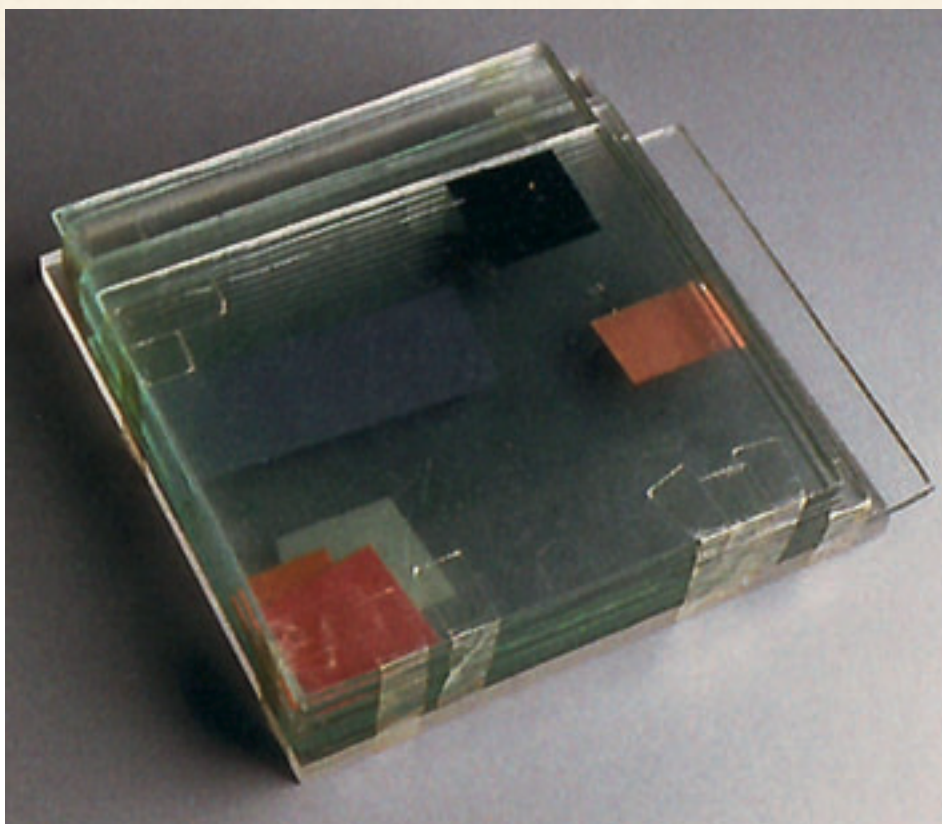
The reading of Zevi’s book is a further indication of how highly immersed Oteiza was in Spanish architecture in the 1950s (López Bahut, 2013). Without including any discrepancies in his notes, he fully accepts the thesis contained in *Architecture as Space*, as revealed by his notes and drawings. Space is the fundamental material of architecture, and this can also be applied to art (Zevi, 1951:126), as something with which the “artist architect” works (Oteiza, 1953b) in order to include people’s physical and spiritual lives. He accepts the concept of Zevi’s “box of walls”, re-drawing it (Fig. 7) to oppose the architectural movement connected with classicism and its stylistic trappings, defended by Víctor D’Ors at the Santander Congress.

Until 1953, Oteiza had not given any thought to this matter, attempting to activate spaces by adding together independent elements, which were on a large scale but were uninhabitable (Fig. 4). His reading of Zevi coincided with



intensive collaborations with architects that went beyond installing their pieces in a given architectural space. While architecture is an inhabited three-dimensional space in the same way as sculpture, but leaving the person outside (Zevi, 1951:13), the work he was carrying out in the Chamber of Commerce was three-dimensional, inhabited and on a human scale. For this same reason, he reconsidered the organic relationship with the landscape of the façade of the Basilica of Aránzazu.

After this turning point, he created a number of projects exploring the *boxes of walls* of architecture, gradually evolving through abstraction and lightness towards a spatial project, finally dematerialising this wall, as can be seen in his experiment using glass models or light walls (Fig. 11) (López Bahut, 2014). This experiment opened the way for his more spatial sculptures that were created between 1957 and 1960. By considering space as a sculptural and architectural essence, he was able to defend the complete integration of both disciplines, even proposing the disappearance of sculpture in architecture itself, as in the Monument to Batlle (Fig. 12). And in this evolutionary process, Oteiza's reading of *Architecture as Space* marked a crucial point. ■



11

## Notes

1 / Apart from his writings, the spread of these ideas in Spain was helped by the conference Zevi gave in Barcelona in 1950. Here we should also consider the conference given by Alvar Aalto in Barcelona in 1951.

2 / First edition in Spanish, copy held in the archive of the Oteiza Museum Foundation in Alzuza, Navarra, ID: 4693.

3 / In the Spanish version of the book, titled *Saber ver la Arquitectura* (Zevi, 1951) the term "*caja de muros*" is used, while in the English version (Zevi, 1993) terms such as *structure of walls* or *box formed by the walls* are used. For this reason, the author has decided to use the direct translation of the term as "box of walls" due to considering it more appropriate for this article, and for Oteiza's wall concept.

4 / The underlining featured in this article mirrors the underlining in Oteiza's copy of the book.

5 / This quote has been translated directly by the author from the Spanish edition of the book (Zevi, 1951), as there are differences with the revised English version (Zevi, 1993) in which the term "organic" is not used.

## References

- Archive of the Jorge Oteiza Museum Foundation, Alzuza (Navarra). [AFMJJO]
- BADOS, A. 2008. *Oteiza. Laboratorio experimental*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- ECHEVERRIA, J.; MENNEKES, F. 2011. *Intrusos en la Casa. Arte Moderno, espacio sagrado. Arantzazu, Assy, Audincourt, Rothko Chapel, Vence, 1950-1971*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.

evolucionando, mediante la abstracción y ligereza, a un trabajo espacial, llegando a desmaterializar ese muro como en su experimento de las maquetas de vidrio o Pared-luz (Fig. 11) (López Bahut, 2014). Este experimento abre la puerta sus esculturas más espaciales realizadas entre 1957 y 1960. Considerar el espacio como esencia, escultórica y arquitectónica, le permitirá defender la integración total de ambas disciplinas, llegando a proponer la desaparición de la escultura en la propia arquitectura, como en el Monumento a Batlle (Fig. 12). Y en esa evolución la lectura de Oteiza de *Saber ver la arquitectura* fue un punto clave. ■

## Notas

1 / Además de sus escritos, favoreció la difusión estas ideas en España la conferencia que Zevi impartió en Barcelona en 1950. Del mismo modo, habría que considerar la conferencia de Alvar Aalto en 1951 en Barcelona.

2 / Primera edición en castellano, ejemplar conservado en el Archivo Fundación Museo Oteiza, Alzuza (Navarra), ID: 4693.

3 / Los subrayados que aparecen en este artículo son aquellos que Oteiza realiza en su ejemplar.

## Referencias

- Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza (Navarra). [AFMJJO]
- BADOS, A. 2008. *Oteiza. Laboratorio experimental*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- ECHEVERRIA, J.; MENNEKES, F. 2011. *Intrusos en la Casa. Arte Moderno, espacio sagrado. Arantzazu, Assy, Audincourt, Rothko Chapel, Vence, 1950-1971*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- LÓPEZ-BAHUT, E. 2013. Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano



11

- (1948-1960). Tesis inédita defendida en marzo de 2013 en la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidade da Coruña.
- LÓPEZ-BAHUT, E. 2014. El muro como trabajo espacial: los relieves de Jorge Oteiza en la arquitectura (1951-1958). *VCL arquitectura*, nº1, pp.31-58.
  - OTEIZA, J. 1953a. Escultura dinámica. En: GUASCH, A.M. 2008. *Un nuevo paso en la genealogía de lo abstracto: lo dinámico y lo vital. La Escultura Dinámica de Jorge Oteiza*, Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.
  - OTEIZA, J. 1953b. Fin de la arquitectura. Manuscrito y dibujos. AFMJO ID: 15739.
  - OTEIZA, J. 1953c. La escultura en el Exterior, diciembre. En: GONZALEZ DURANA, J. 2006. *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu*. Vitoria: Artium, pp.166-169.
  - SAN MARTIN, F. J.; MORAZA, J. L. 2006. *Oteiza. Laboratorio de papeles*, Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.
  - ZEVI, B. 1951. *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Buenos Aires: Editorial Poseidón.

**11. Oteiza, Maqueta de vidrio, 1956 (Bados, 2008: 342)**

**12. Monumento a José Batlle y Ordoñez en Montevideo, 1958-59. Jorge Oteiza y Roberto Puig. AFMJO ID: 19257**

**11. Oteiza, glass model, 1956 (Bados, 2008: 342)**

**12. Monument to José Batlle y Ordoñez in Montevideo, 1958-59. Jorge Oteiza and Roberto Puig. AFMJO ID: 19257**

- LÓPEZ-BAHUT, E. 2013. Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-1960). Unpublished thesis read in March 2013 at the School of Architecture of the University of A Coruña.
- LÓPEZ-BAHUT, E. 2014. El muro como trabajo espacial: los relieves de Jorge Oteiza en la arquitectura (1951-1958). *VCL arquitectura*, nº1, pp.31-58.
- OTEIZA, J. 1953a. Escultura dinámica. In: GUASCH, A.M. 2008. *Un nuevo paso en la genealogía de lo abstracto: lo dinámico y lo vital. La Escultura Dinámica de Jorge Oteiza*, Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- OTEIZA, J. 1953b. Fin de la arquitectura. Manuscrito y dibujos. AFMJO ID: 15739.
- OTEIZA, J. 1953c. La escultura en el Exterior, diciembre. In: GONZALEZ DURANA, J. 2006. *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu*. Vitoria: Artium, pp.166-169.
- SAN MARTIN, F. J.; MORAZA, J. L. 2006. *Oteiza. Laboratorio de papeles*, Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- ZEVI, B. 1951. *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Buenos Aires: Editorial Poseidón.
- ZEVI, B. 1993. *Architecture as space. How to look at Architecture*. New York: Da Capo.