

## **La reflexión de Jorge Oteiza sobre el espacio urbano en los años cincuenta. Una posible relectura contemporánea.**

**López-Bahut, Emma**

Universidade da Coruña, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Proyectos Arquitectónicos y Urbanismo, Área Proyectos, A Coruña, España, emma.lopez.bahut@udc.es

### **Resumen**

El avance de la arquitectura española en la década de los años cincuenta se debió, entre otros factores, a las colaboraciones e intercambios entre arquitectos y artistas, de los cuales el escultor Jorge Oteiza es una figura de referencia. En esa década, al mismo tiempo que desarrollaba su proceso experimental en la escultura, participó en el mundo arquitectónico interviniendo tanto en numerosos proyectos -con diferente grado de implicación- como en la construcción de un discurso teórico centrado en el modo de integración del arte y la arquitectura partiendo del espacio como materia común.

Durante el año 1958 Oteiza reflexiona sobre la ciudad que, al igual que su escultura conclusiva (cajas vacías, cajas metafísicas), es entendida como espacio desocupado de formas, pero con la suficiente potencia para cumplir una función de servicio a las personas, material y espiritual. Una ciudad que, frente a la ocupada por formas, artilugios, publicidad acoge vacíos transformados en espacios receptivos, que tienen cualidades más allá de la materia arquitectónica que la rodea y donde se desarrolla la vida política y espiritual de sus habitantes. Aparecen en su propuesta para el Monumento a José Batlle en Montevideo y en intervenciones posteriores: "Frente al tipo de plaza cerrada y ocupada que se repite... [la plaza] se abriría desocupada y receptiva. Estéticamente en su comportamiento correspondería al de una inmensa estatua vacía, facilitando al máximo la libertad de circulación del ciudadano, una posibilidad de reposo espiritual e incluso de reflexión" (Oteiza, Monumento al Foguerer en Alicante, 1972).

Actualmente asistimos a un debate tenso sobre el espacio público y la participación social en su configuración y utilización. Nuevas formas de uso están siendo demandadas y ejecutadas por parte de la ciudadanía y, al mismo tiempo, se impone una ocupación formal unida a la privatización de ese espacio y a un control por parte de otros poderes. Hoy en día, la plaza, como fundamento de la ciudad, se encuentra en el epicentro de este debate. Un redescubrimiento del espacio por parte de la ciudadanía que acoge sus acciones más visibles mediáticamente, como el 15-M o el movimiento Occupy, o su recuperación y puesta en marcha, como el Campo de la Cebada en Madrid.

Por ello, en el contexto actual tiene absoluta vigencia retomar las reflexiones de Oteiza sobre la ciudad, el espacio entendido como protagonista de la ciudad, como obra de arte, como continente físico y espiritual, cargado de sentido político (ciudadano). El objetivo de este texto es plantear y establecer las conexiones entre la propuesta arquitectónica-urbana que Oteiza defiende a finales de los cincuenta y las situaciones que, en el contexto actual, se están generando por parte de una ciudadanía que interviene directamente, al margen de lo establecido en el espacio urbano.

**Palabras clave:** Jorge Oteiza, ciudad, espacio, ciudadanía, política

Tras el periodo autárquico de los años cuarenta, la modernización de la arquitectura española se produjo gracias, entre otros factores, a las colaboraciones entre arquitectos y artistas, surgiendo como una figura de referencia el escultor Jorge Oteiza. A lo largo de la década de los años cincuenta trabajó en la elaboración de proyectos arquitectónicos, con diferentes niveles de implicación, junto a arquitectos como Francisco Javier Sáenz de Oiza, Miguel Fisac, José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún o Rafael de La-Hoz, entre otros. Al mismo tiempo, desarrolló su experimentación en la escultura que, tras ganar el Premio Internacional de Escultura en la IV Bienal de Arte de São Paulo (1957), decide abandonar en el año 1960.

En los cincuenta, en los trabajos de Jorge Oteiza fue una constante el trasvase de conceptos, ideas y metodologías entre la escultura y la arquitectura. Tras afianzar en sus estatuas el espacio como material principal, tal como demostraba en las piezas expuestas en la IV Bienal São Paulo, las fronteras entre ambas disciplinas se difuminan, trabajando a todas las escalas: desde la escultura hasta el espacio arquitectónico y urbano.

### El Espacio receptivo

En el catálogo que acompañó a la exposición de sus esculturas en la IV Bienal de Arte de São Paulo (1957) Oteiza afirmaba: *“Me planteo la naturaleza estética de la Estatua como organismo puramente espacial, exactamente, la desocupación activa de la Estatua por fusión de unidades formales livianas”*<sup>1</sup>. Establecía que en sus estatuas el espacio se convierte en el protagonista empleando la estrategia de la “desocupación”. Esto no significa ni que sus piezas se dejen vacías mediante la extracción de material, ni que se vacíe el lugar que ocupan mediante la eliminación de alguno de los elementos que lo conforman. Frente a las formas que ocupan un espacio, Oteiza propone la **desocupación espacial** en la que la materia pasa a tener un papel secundario en favor del verdadero protagonista de la estatua, el espacio (Fig. 1).

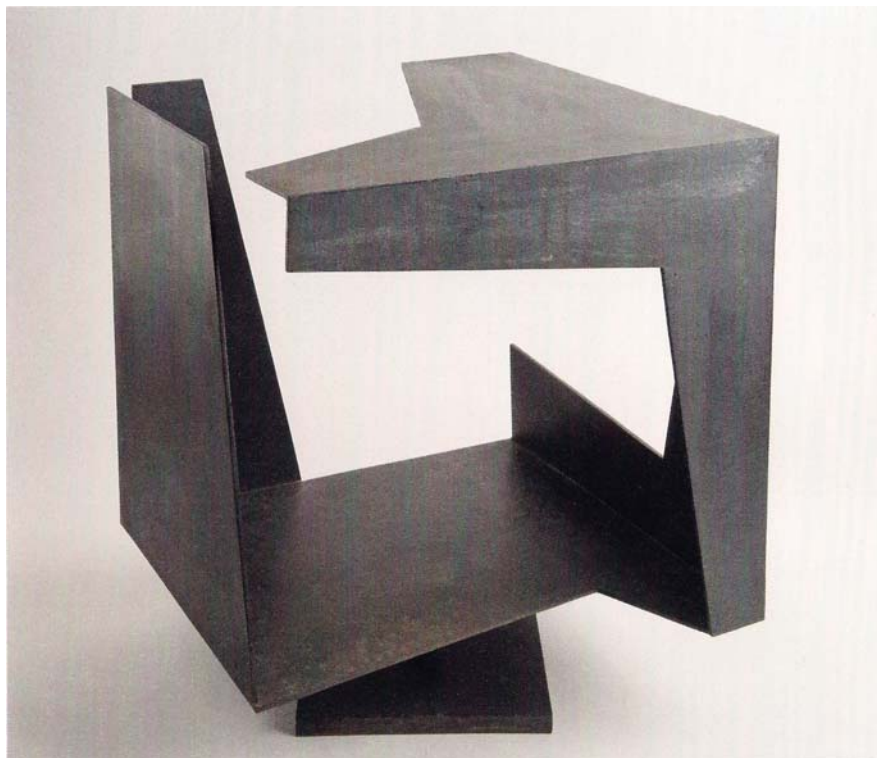


Fig. 1. Oteiza, J. (1958) Caja vacía. Conclusión experimental nº1. En: *Oteiza 1935-1975. La casa del Ser*. [Catálogo]. Burgos: Caja Burgos, 2010, p. 181.

Frente a formas que ocupan un espacio, en el que el hombre, como actor secundario, observa desde el exterior, Oteiza propone lo contrario: unas formas ya absolutamente secundarias que definen un espacio, una estatua que está vacía y no vaciada. Esto significa desocupar el espacio de los elementos formales e incluir a la persona dentro de él, cuestión clave en el arranque de esta nueva etapa (finales de 1957 y el año 1958). Desde este punto de vista, Oteiza desarrollará varias líneas de investigación trabajando la desocupación desde diversas perspectivas.

Gracias a su trabajo en el Memorial al Padre Donostia en Aguiña (Lesaka, Navarra) que junto con el arquitecto Luis Vallet desarrolla entre 1957 y 1959, Oteiza descubre en el lugar del proyecto (Fig. 2) los crómlechs neolíticos vascos: pequeños círculos de pequeñas piedras de un diámetro que no sobrepasan los cinco metros. Entiende que, como sus estatuas, son capaces de definir un espacio desocupado con la mínima materia formal. Así lo explicaba el escultor: *“Delante, un día, de uno de estos pequeños crómlechs [sic] en el alto de Aguiña, preocupado por entenderlo, pensé en mi desocupación del espacio y repentinamente comprendí todo lo que aquel círculo vacío significaba. No sería fácil medir mi emoción al usar una estatua que durante tantos siglos no*

*había vuelto a ser utilizada. Coincidió con el propósito espiritual del escultor prehistórico de estos crómlechs [sic]. Era exactamente mi escultura metafísica de mi conclusión experimental reciente. Las piedras no estaba colocadas desde la realidad sino en contra ella, desde una conciencia metafísica en el espacio*<sup>2</sup>.

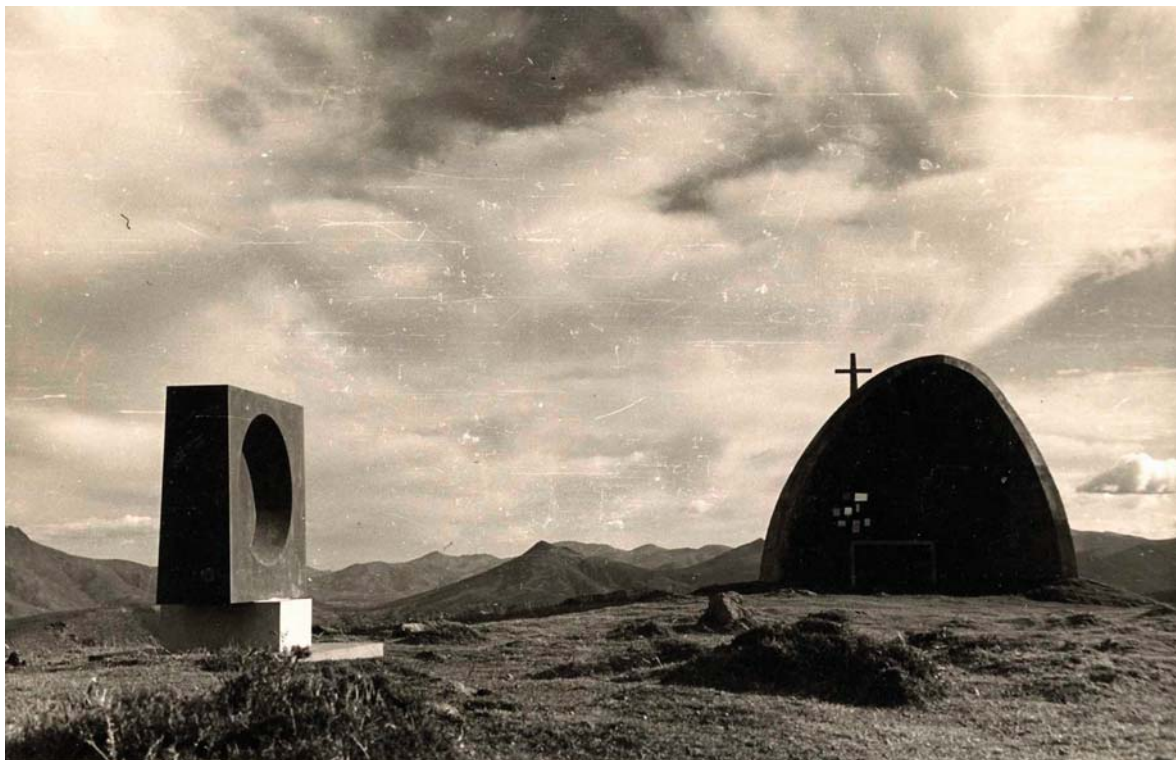


Fig. 2. Memorial al Padre Donostia, Aguiña. Fundación Museo Jorge Oteiza

El trabajo en Aguiña supuso para Oteiza la relectura del crómlech, una interpretación propia y personal que, ligada a su desarrollo escultórico, le permite tomar conciencia de la habitabilidad del espacio, que es definido con la mínima forma: las pequeñas piedras en el crómlech y las Unidades Malevich<sup>3</sup> en sus esculturas. El espectador se incorpora a la obra, habita ese espacio física y espiritualmente. Esto le lleva a emplear el término **espacio receptivo**, concepto que desarrollará a todas las escalas, desde sus esculturas a la ciudad.

Hasta el redescubrimiento del crómlech neolítico vasco, sus obras son pensadas para generar una activación del vacío, con un espectador que como observador participa de ellas pero siempre de una manera exterior, ajena. En el espacio receptivo el espectador se convierte en el centro de la perspectiva, lo habita. Oteiza consigue el vacío en la estatua, pero da un paso más. La persona es el centro de ese vacío, la que lo vive, la que le da sentido. El espectador ya no está situado fuera, se encuentra dentro de la estatua. Esta es un vacío que se activa por la persona, se convierte en un espacio receptivo para el espectador, ahora ya habitante. No es un espacio fenomenológico, sino existencial, como refugio.

El concepto de habitante, en ese espacio-estatua que definirá como espacio receptivo, será trasladado a escala arquitectónica-urbana cuando Oteiza comienza a reflexionar sobre la ciudad a lo largo de 1958. Considera el crómlech como una escultura-espacio cuyo fin es acoger al espectador, alma-cuerpo, que se transforma en habitante. Badiola<sup>4</sup> ha afirmado que el trabajo y descubrimiento del crómlech permitió a Oteiza entender otras situaciones, entre ellas, las arquitectónicas, que basan su significado desde la ausencia y vaciedad, desde su negatividad: el Partenón, la catedral gótica, las Meninas, el Igitur de Mallarmé, los jardines de Kyoto, etc. (Fig. 3). El crómlech como referencia es constante cuando Oteiza abarca otros ámbitos de reflexión, como por ejemplo, la ciudad:

*"Este sitio de Aguiña era antes una ciudad (¿por qué no hacemos nuestros monumentos ciudad?), hace cuatro mil o diez mil años y estos pequeños crómlechs... están simplemente contruidos por un circulo de piedras, pero colocadas no desde la realidad, sino desde una conciencia metafísica del espacio que en cada cultura el artista ha de conquistar y que representa la auténtica hazaña espiritual de su creación. Estos crómlechs valen por su desocupación interior, por su habitabilidad espiritual, son fortaleza metafísica, un boquete abierto a la realidad para la comunicación con Dios*<sup>5</sup>.

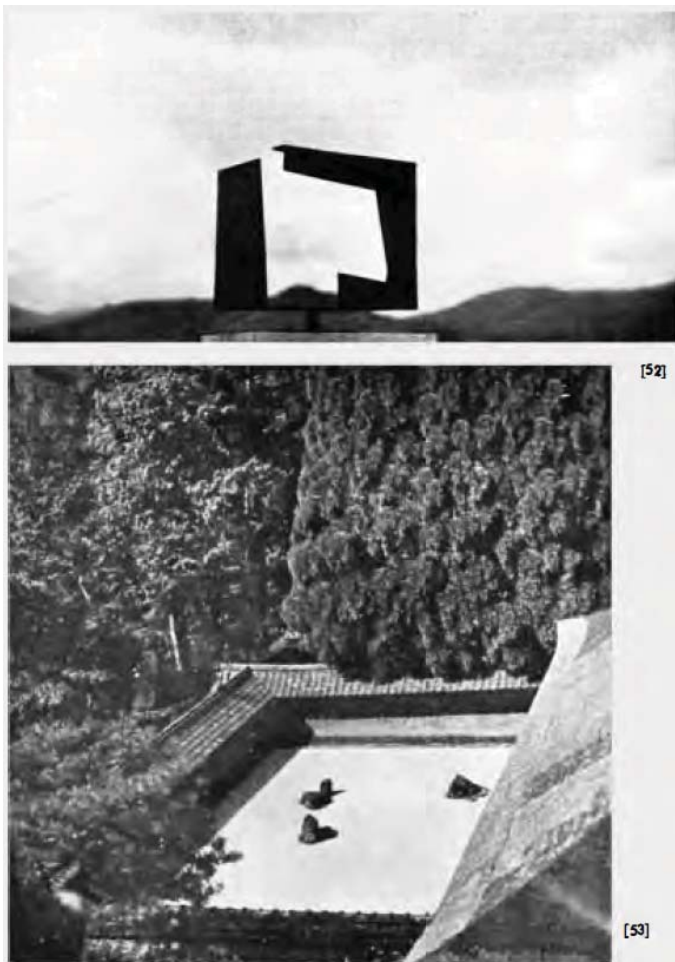


Fig. 3. Arriba: Oteiza, Mueble metafísico nº 1, 1958; abajo; Jardín de piedras en Kyōto, Japón. Ilustraciones procedentes de: OTEIZA, J. *Quousque Tandem...!*. San Sebastián: Auñamendi, 1963, [52] y [53].

### Espacio receptivo en la ciudad

*“La ciudad sirve de apoyo al H [hombre], es la forma de su vida de relación. El arte se apoya en la ciudad, en la tierra, lo mismo que el hombre y escapa de la vida y de la muerte, sirviéndole de imagen y apoyo espiritual, identificándose con él, con su más íntimo afán existencial.*

*La arquitectura y la ciudad participan de la misma naturaleza espacial de la obra de arte. Tienen también en común –ciudad y obra de arte– el estar íntimamente relacionadas con un tipo de necesidades humanas y que tratan de resolver. En los órdenes espacial y humano, ¿en qué aspectos coinciden, qué problemas tienen en común y qué diferencias?”<sup>6</sup>*

Oteiza, *La ciudad como obra de arte*, 1958

A lo largo del año 1958, Oteiza desarrolla sus ideas sobre la ciudad tanto a nivel teórico en su conferencia titulada “La ciudad como obra de arte”<sup>7</sup>, impartida en el Ateneo Mercantil de Valencia, como a nivel propositivo en el proyecto arquitectónico para el **Monumento a José Batlle y Ordoñez** en Montevideo (Uruguay), junto con el arquitecto Roberto Puig. En este proyecto se materializan sus reflexiones sobre la integración del arte y la arquitectura y su teoría de la ciudad, abordando cuestiones como la desocupación espacial, el espacio receptivo y la monumentalidad. Oteiza y Puig trabajan en este concurso a lo largo del año 1958, desarrollando el proyecto a todas las escalas, desde el arte a lo urbano.

El emplazamiento del monumento es una pequeña colina frente al Río de la Plata dentro de un eje de varios espacios verdes, un cabo que se percibe desde la zona más antigua de la ciudad. Su propuesta soluciona el acceso a lo alto de la colina, en donde se instala el edificio (Fig. 4): un prisma blanco que flota sobre pilares dejando un espacio abierto de acceso que se marca con una plataforma. Acoge en dos alturas una centro de estudios, con una biblioteca y una auditorio, totalmente cerrado al exterior que se ilumina con un sistema de lucernarios continuo en la cubierta. Desde la zona baja del edificio surge una gran muro-viga que vuela hasta llegar a la zona que marca una plataforma cuadrada negra ligeramente elevada que ocupa la zona más baja. Acompañando la documentación gráfica de la propuesta, Oteiza y Puig elaboran una memoria<sup>8</sup> en la que explican su concepto de monumento, el trabajo desde el espacio, tanto en la escultura como en la arquitectura (desocupación), y dan cuenta de cómo plantean la integración de ambas disciplinas.



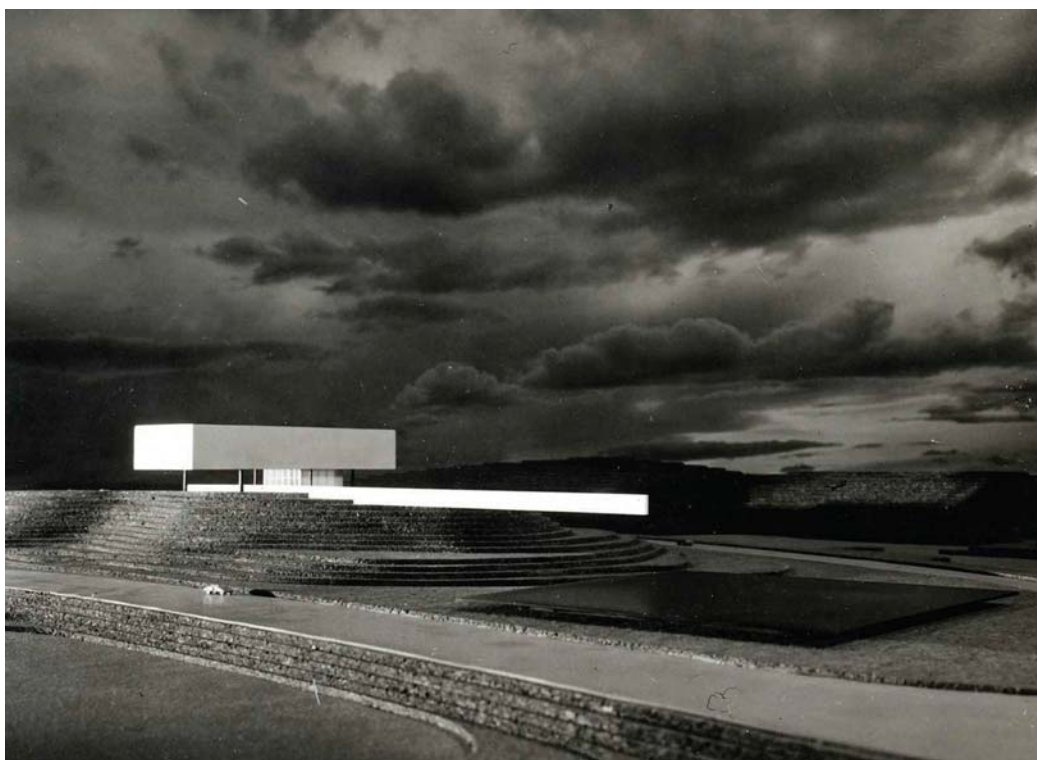


Fig.4. Monumento a Batlle [maqueta], Montevideo, 1958. Fundación Museo Jorge Oteiza

Oteiza y Puig emplean la desocupación espacial como estrategia para la trasmisión del concepto de sagrado incorporando a la personas, la ciudadanía, como centro de esta nueva monumentalidad. Con su intervención generan varios espacios receptivos que intentan representar en esta maqueta y en el fotomontaje (Fig. 5), mostrando a la vez lo visible y lo invisible, la forma y el espacio activo del conjunto, aquel que se ha obtenido al desocuparlo espacialmente. Los tres elementos materiales del proyecto, el cuadrado negro, el muro y el edificio, tienen su correspondiente espacio-activo. Así, el cuadrado negro activa un cubo espacial; el muro que parte del edificio y se prolonga hasta el cuadrado negro activa un plano espacial; y el edificio activa su espacio envolvente. En el Monumento a Batlle, Oteiza aplica el concepto de **espacio receptivo** a la ciudad.

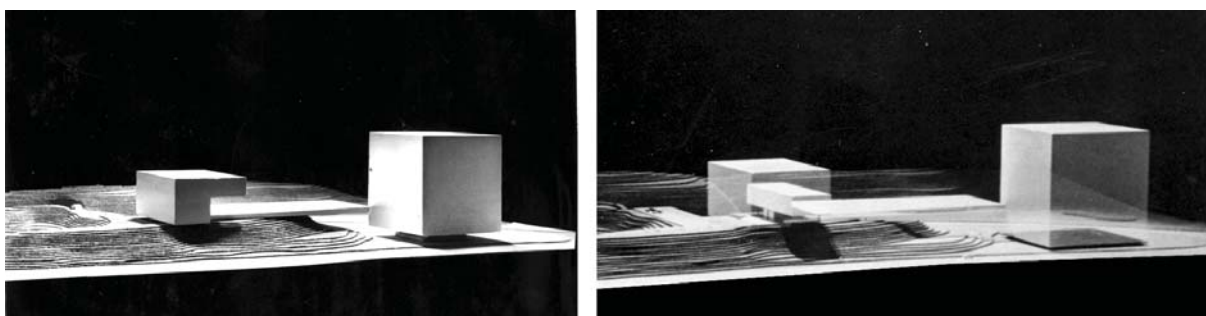


Fig. 5. Monumento a Batlle, [maqueta y fotomontaje], Montevideo, 1958. Fundación Museo Jorge Oteiza

Frente al espectador pasivo y ajeno ante una pieza artística, Oteiza y Puig proponen una participación activa de la obra de arte cuyo único fin es recibir a la persona, acogerla espiritualmente. En el monumento a Batlle esta idea se traslada a una escala urbana, a la **comunidad** frente a la creación monumental, que definen: *“Entendemos, pues, la CREACIÓN MONUMENTAL como limitación abierta de un gran espacio vacío, receptor dentro del complejo dinámico y turbador de la ciudad que trata de aislar en la comunidad la razón vital de su circunstancia, traduciéndola en razón existencial desde cuya intimidad se rehace la nueva conciencia espiritual y política del hombre”<sup>9</sup>.*

Tras el final de la II Guerra Mundial existe una preocupación por proponer una ciudad más humana, empleando, entre otras estrategias, la acción unida de la arquitectura y el arte y un nuevo modo de simbolismo y monumentalidad. Desde la memoria del Monumento a Batlle, Oteiza y Puig intentan dar una respuesta personal a estas cuestiones. En esta memoria y en su texto “La escultura contemporánea se ha detenido. Carta abierta a André Bloc”<sup>10</sup> Oteiza señala a Giedion como representante de la búsqueda de una nueva monumentalidad, tanto desde el arte como desde la arquitectura. Oteiza conserva uno de sus libros fundamentales, que recoge textos anteriores, *Arquitectura y Comunidad*<sup>11</sup>. Oteiza coincide con Giedion en que existe una degradación de la capacidad simbólica y una devaluación de la monumentalidad, una “seudomonumentalidad” desligada de la sociedad a la que tiene que representar, empleando recursos como el agrandamiento o la imitación. Los dos apuestan por el trabajo conjunto del arquitecto-urbanista y del artista. También coincide en que es necesario determinar los dos niveles de existencia de la persona, física y espiritual, a los que hay que dar una respuesta

desde la ciudad. Tanto Oteiza como Giedion apuestan por la generación de espacios vacíos en la ciudad destinados a la comunidad. La principal diferencia entre la monumentalidad planteada por Giedion y la de Oteiza reside en la categoría a la que dotar ese valor. Para Giedion sigue residiendo en los edificios que conforman un espacio abierto y público en la ciudad, los centros comunales. Para Oteiza lo monumental reside en el espacio urbano, como valor en sí mismo, más que en las construcciones que lo definen. En la memoria del proyecto de Montevideo dejan clara esta preocupación: *“Podemos afirmar que hoy el hombre frente a la estatua, la comunidad frente al nuevo concepto de lo monumental, ha de recuperar esta participación de su intimidad religiosa en la conciencia estética del espacio”*<sup>12</sup>.

Cuando en 1960 Oteiza viaja a Montevideo para entregar la segunda fase del concurso, imparte la conferencia “Tratamiento del Tiempo en el Arte Contemporáneo Español”<sup>13</sup> en la que vuelve a explicar lo que diferencia su concepto de lo monumental en la ciudad de las ideas de Giedion: *“Afirmándome en la conciencia de esta naturaleza absoluta de un arte receptivo construí mi línea experimental con una escultura formalmente igual a cero y en cuanto a integración de escultura con arquitectura en la creación de esta intimidad espiritual del crómlech para el espacio sin obra de arte. Al mismo tiempo contestaba concretamente a la pregunta de Giedion sobre la naturaleza de la nueva monumentalidad en el arte contemporáneo en contra de la línea tradicional de la expresión y a favor de la construcción urbana de esta intimidad como abarcamiento espiritual en la ciudad”*<sup>14</sup>.

En su conferencia “La ciudad como obra de arte”, Oteiza, aplicando la misma actitud que adopta en sus estatuas –esculturas que son capaces de contener un espacio que cualifica como receptivo para la persona, dentro del espacio de la arquitectura– defiende que los proyectos arquitectónicos en la ciudad también son capaces de crear, dentro de ese espacio urbano, lugares de acogimiento para las personas. Los denomina “aisladores metafísicos”, definiéndolos como *“espacios libres dispuestos como construcciones espirituales puras, para proveer la energía existencial, estética a la ciudad”*<sup>15</sup>. Son desocupaciones espaciales de la ciudad, realizadas desde la arquitectura y el artista:

*“En la ciudad = aislador metafísico (máquinas de evasión vital, de congestión especular. Desocupaciones activa vacío en lugares de excesiva pe [¿?], de soledad íntima) zona gris. Espacios solos construidos desde el arquitecto con la integración del artista”*<sup>16</sup>.

Oteiza identifica los aisladores metafísicos como zonas grises, pues el color gris es definido por el escultor como identificativo del espacio. Las personas tienen dos aspectos a cubrir: el material y el espiritual. Y el arte tiene como fin último su curación espiritual. La ciudad debe ser entendida como lo fue en su propio origen, como el crómlech prehistórico, *“El regreso del crómlech a la nueva ciudad”*<sup>17</sup>, construcción espiritual de protección, un espacio receptivo, es decir, una obra de arte. Por eso Oteiza afirma: *“...cuando la máquina para vivir se convierte, en la casa o la ciudad, en construcción espiritual”*<sup>18</sup> planteando una nueva dirección alejada de la tecnología y basada en otros valores. Si Le Corbusier define la casa como una máquina de habitar y trasporta sus ideas hasta la creación de la ciudad, Oteiza no niega este funcionalismo pero comprende que no es suficiente. Si el arte es el remedio espiritual del hombre, la ciudad, como obra de arte, también ha de serlo. De este modo, la ciudad alojará espacios desocupados y vacíos para la ciudadanía, definidos por el artista y por el arquitecto.

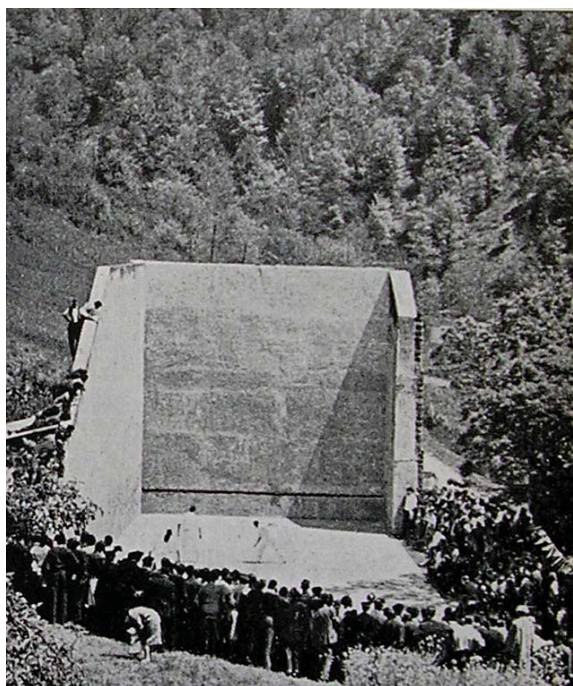


Fig. 6. Frontón para el Juego de pelota (Eraso, Navarra). Ilustración procedente de: OTEIZA, J. *Quousque Tandem...!*. San Sebastián: Auñamendi, 1963, [59].

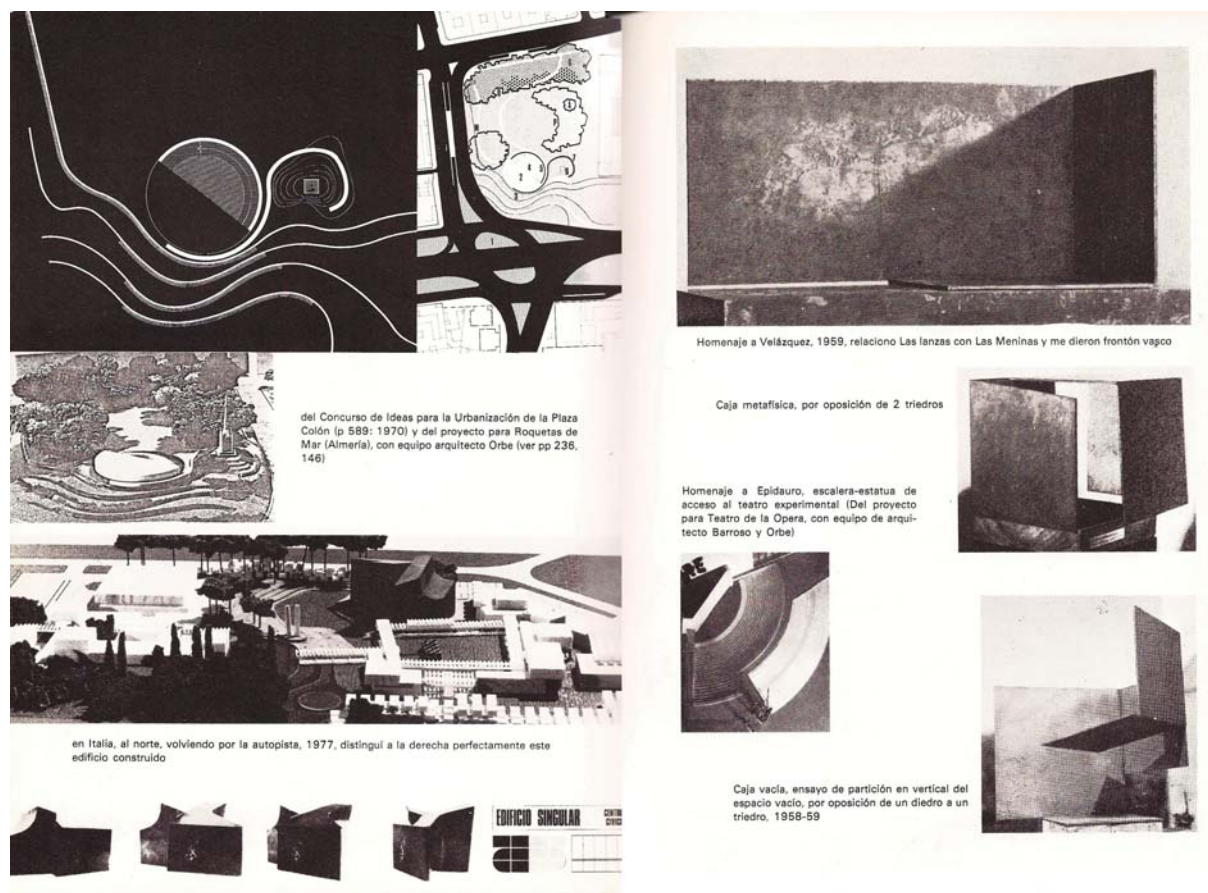
En su libro *Quousque Tandem...!* Oteiza ilustra ejemplos de estas zonas grises en la ciudad (Fig. 3 y 6): “Frontón para el Juego de pelota (Eraso, Navarra). Al quedar vacío (reeducada nuestra sensibilidad) debiera funcionar para nuestra Intimidad religiosa tradicional como un aislador metafísico. Este tipo de construcciones-crómlechs en el interior de las grandes ciudades congestionadas de expresión, son zonas gris (estéticamente), de aparcamiento de la sensibilidad formada. Como los «Jardines de piedras» en Kyoto. Solución opuesta al espectáculo móvil de Moholy-Nagy”<sup>19</sup>

### Intervenciones en el Espacio urbano

Oteiza abandona la escultura en 1960 y, en su texto de despedida, explica que “Al afirmar que abandono la escultura quiero decir que he llegado a la conclusión experimental de que ya no se puede agregar escultura, como expresión, al hombre ni a la ciudad. Quiero decir que **me paso a la ciudad** –resumiendo todo conocimiento estético en Urbanismo y diseño espiritual- para defenderla de la ocupación tradicional de la expresión”<sup>20</sup>. Los resultados espaciales obtenidos con su escultura son universales, es decir, son transportables a cualquier escala y pueden por ello aplicarse también a la ciudad. Este será el punto final de su investigación, que coincide con el fin de su trabajo escultórico.

Existe un antes y un después de abandonar la escultura, un punto de inflexión que marca el antes con un “arte individual”, el del artista enfrentado a su propio proceso experimental, y el después, con una “creación comunitaria”, en la que el artista sin arte da el paso de intervenir en la vida, como servicio espiritual hacia la persona. Si el trabajo en la basílica de Aránzazu (1951-1954) representaba el anhelo de una comunidad ideal<sup>21</sup>, pero desde la individualidad creadora del artista, una vez abandonada la escultura, Oteiza se dispone a trabajar para construir esa **comunidad**. Así pues, el arte integrado con la arquitectura o, mejor aún, con el urbanismo, puede considerarse un vehículo para la trasmisión de ideas, para la educación de un pueblo.

A partir de su abandono de la producción escultórica, Oteiza colabora con arquitectos y urbanistas en proyectos que actúan y trabajan sobre el espacio público de la ciudad (Fig. 7). Su interés no se centra en la producción formal del proyecto, sino en la construcción política de los espacios urbanos en los que interviene, entendiendo política como “proyección pública, aprovechamiento popular de una conquista individual, puesta en la vida del bien material o espiritual que el esfuerzo particular alcanza o es capaz de producir”<sup>22</sup>. Busca aplicar lo descubierto en su escultura a la vida de la ciudad.





En su conferencia “La ciudad como obra de arte” Oteiza reflexionaba sobre la “**belleza política**” de la ciudad, entendiendo que: “*Ciudad = lugar de las relaciones humanas... requiere una verdadera política de las relaciones humanas, esto es una **organización política de libertad para el bien común**...*”<sup>23</sup>. Lo político, lo perteneciente a la polis, las relaciones de sus habitantes que sus espacios, diseñados por el arquitecto y el artista, son capaces de facilitar. Se generan espacios desocupados o espacios grises, que no vaciados, que promueven la vida de la comunidad. El urbanismo entendido como diseño del comportamiento de los habitantes de la ciudad, de la ciudadanía<sup>24</sup>, y también como instrumento de educación.

### Espacio público y ciudadanía.

*“¿Puede el hombre retirarse al campo? ¿Adónde irá, puesto que la tierra es un campo inmenso y sin acotar? Muy sencillo: señalará una porción de ese campo por medio de muros que crearan un espacio cercado y finito en un espacio amorfo e ilimitado... y es que, en realidad, la definición más precisa de la urbe y de la polis es muy parecida a la definición cómica de un cañón. Se toma un agujero, se enrolla estrechamente un alambre de acero alrededor del mismo, y ya tenemos el cañón. También la urbe o la polis comienzan por ser un espacio vacío, en limitar sus confines...La plaza...en el que el hombre se libera de la comunidad de la planta y del animal... y crea un recinto que es puramente humano, un espacio civil”*<sup>25</sup>  
Ortega y Gasset, citado en *Collage City*, 1978

Tal como expresa Ortega y Gasset, la **plaza** es el germen de la ciudad, un espacio destinado para la comunidad, para desarrollar la vida ciudadana. Hoy en día estamos asistiendo a un redescubrimiento y recuperación de ese espacio por parte de la ciudadanía, décadas después de que Lefebvre reclamara el derecho a la ciudad<sup>26</sup>, englobando las aspiraciones de sus habitantes y la capacidad de poder transformarla en el escenario para la vida de la comunidad. Existe una demanda de nuevas formas de uso del espacio público que, en parte, están siendo llevadas a cabo de forma puntual o con espíritu de permanencia (Fig. 8).



Fig. 8. Pancarta en la concentración contra el desalojo de Aurelia Rey en A Coruña (16/02/2013). Fotografía de la autora.

Ya en 1958 Oteiza hablaba de la ocupación formal de la ciudad que actualmente está alcanzando niveles máximos gracias a un neoliberalismo que promueve la mercantilización de uso del espacio público. Esto implica un cambio de papel del protagonista de la ciudad, que pasa de ser habitante a consumidor. Y en este sentido, por parte del movimiento 15M en la puerta del Sol (Madrid) se reclamó el poder retomar el sentido político del espacio “*Las plazas de nuestras ciudades son quizás el reflejo más sangrante de este fenómeno que denunciamos: se han vaciado para su explotación económica; ya no son sitios de encuentro, debate, intercambio y convivencia: se han convertido en lugares de compra o de tránsito. Es por eso que hemos elegido una de ellas para nuestra primera acción*”<sup>27</sup>. Esto es lo que Oteiza reclamaba para la ciudad, la generación de espacios desocupados, lugares vacíos pero tratados plásticamente, que eran capaces de acoger las relaciones humanas, la vida de los habitantes, y, de este modo, establecer “*una **organización política de libertad para el bien común***”<sup>28</sup>, la que definía como belleza política de la ciudad.

Oteiza, gracias a la desocupación espacial y al concepto de espacio receptivo, era capaz de transformar el vacío de la ciudad en un espacio dotado de belleza política. La idea que subyace es la transformación del espacio público en un bien común en el momento que la ciudadanía lo hace suyo y actúa directamente desde y sobre él, recuperándolo como escenario público de la vida de la comunidad<sup>29</sup>. En los últimos años la plaza ha sido el epicentro de estas manifestaciones, acogiendo acciones más visibles mediáticamente, como el 15-M (Fig. 9) o el movimiento Occupy, o menos visibles mediáticamente pero con una recuperación y puesta en marcha de espacios-plazas que ha permitido una mayor durabilidad en el tiempo, como por ejemplo el Campo de la Cebada en Madrid. Existe un redescubrimiento del espacio público, tal como señala López de Lucio: “*El movimiento 15M*



ha redescubierto a los jóvenes inéditas posibilidades de utilización de la ciudad y sus lugares públicos. Ha espacializado con intuición certera sus primeras formas organizativas, ha dado luz a nuevas formas de emplear la ciudad para reforzar y reconstruir lazos generacionales e intergeneracionales, para producir situaciones nunca antes experimentadas de elevada carga emocional y significativa<sup>30</sup>.



Fig. 9. La acampada del 15M en Sol, Premio Europeo del espacio Público Urbano 2012. Levantamiento del estado de la plaza (24 de mayo de 2011). Autoras: Sara Alvarillos (@trecedejunio) y Silvia Martín (@silvitou) [mensaje de twitter]. Recuperado de <http://www.publicspace.org/es/obras/g001-acampada-en-la-puerta-del-sol/prize:2012>

De este modo se establecen conexiones entre las reflexiones de Oteiza sobre la ciudad, fruto de su investigación plástica desarrollada en los años cincuenta, entendida desde su principal valor: el espacio. Como sus propias estatuas o como el crómlech de Aguiña, contienen un espacio destinado para el uso espiritual de la persona, un espacio receptivo. Y es capaz de trasladar esta idea a la ciudad, generando espacios desocupados en espacios destinados para la ciudadanía, física y espiritualmente, cargados de sentido político. Es el espacio donde Oteiza se instala a partir de 1960, una vez abandonada su escultura. Hoy podemos hacer nuestras las palabras con las que finalizaba contundentemente su conferencia “La ciudad como obra de arte”:

“Sin belleza política, sin esta libertad, las ciudades de hoy no se pueden planear, no se pueden restaurar ni mejorar. Ni se pueden vivir”<sup>31</sup>.

## Notas

- <sup>1</sup> OTEIZA, J. *Propósito experimental 1956-1957*. Madrid: [s.n.], 1957, sin paginar.
- <sup>2</sup> OTEIZA, J. Para un entendimiento del espacio religioso. El crómlech-estatua vasco y su revelación para el arte contemporáneo. En: *El Bidasoa*, Irún, 1959, nº 724, sin paginar.
- <sup>3</sup> La Unidad Malevich es un elemento plástico definido por Oteiza, descubierto en su experimento con las maquetas de vidrio, a partir del cual desarrolla su escultura expuesta en la IV Bienal de São Paulo. Es un trapecio en el que dos de sus lados forman un ángulo recto, combinando un elemento dinámico (la diagonal) con otro estático (el ángulo recto). Es una unidad formal mínima a la que Oteiza somete diferentes acciones como curvar, extraer, fusionar, etc. Para su explicación gráfica, cf. LOPEZ-BAHUT, E. El relieve de Jorge Oteiza en la planta baja de su vivienda en Irún: escultura, arquitectura y espacio público. En: *Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea*, 2014, p.40, fig.13. Disponible en: <http://www.boletinacademico.com/index.php/BAC/article/view/99>.
- <sup>4</sup> BADIOLA, T. Oteiza propósito experimental. En: *Oteiza. Propósito Experimental* [Catálogo]. Barcelona: Fundación La Caixa, 1988, p. 57.
- <sup>5</sup> OTEIZA, J. Ciegos en plenilunio: Entendimiento de la geometría para la comprensión religiosa del arte. En: *La Voz De España*, 25-06-1959, p.14.
- <sup>6</sup> OTEIZA, J. Evasión [escrito, 4 hojas]. Sin fecha, ca. 1958. En: Alzuza (Navarra): Archivo de Jorge Oteiza, Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 10075, hoja 2. Disponible en: <http://www.museoteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=10075&bd=fondod#prettyPhoto>
- <sup>7</sup> Cf. LÓPEZ-BAHUT, E. Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-1960) [Tesis doctoral]. Departamento de Proyectos Arquitectónicos y Urbanismo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidade da Coruña, 2013, pp. 273-292. Disponible en: <http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/10136>

- <sup>8</sup> OTEIZA, J. y PUIG, R. Memoria del proyecto de monumento a Batlle (escrito, 2 hojas). 1958. En: Alzuza (Navarra): Archivo de Jorge Oteiza, Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 18054, pp. 7-8. Disponible en: <http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=18054&bd=fondod>
- <sup>9</sup> OTEIZA y PUIG, ref. 8, p. 7.
- <sup>10</sup> OTEIZA, J., La escultura contemporánea se ha detenido (escrito, 4 hojas). 1958. En: Alzuza (Navarra): Archivo de Jorge Oteiza, Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 3182. Disponible en: <http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=3182&bd=fondod#prettyPhoto>
- <sup>11</sup> GIEDION, S. *Arquitectura y comunidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1957. Oteiza conserva un ejemplar en su biblioteca.
- <sup>12</sup> OTEIZA y PUIG, ref. 8, p. 7.
- <sup>13</sup> Jorge Oteiza imparte su conferencia "Tratamiento del Tiempo en el Arte Contemporáneo Español" en la clausura de la Exposición de pintura española en vanguardia, Montevideo, 19 de junio de 1960.
- <sup>14</sup> OTEIZA, J. Tratamiento del Tiempo en el Arte Contemporáneo Español (escrito, 7 hojas). 1960. En: Alzuza (Navarra): Archivo de Jorge Oteiza, Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 18818. Disponible en: <http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=18818&bd=fondod#prettyPhoto/gallery3/0/>
- <sup>15</sup> OTEIZA, J. [La ciudad como obra de arte] (escrito, 18 hojas). Sin fecha, ca. 1958. En: Alzuza (Navarra): Archivo de Jorge Oteiza, Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 18818, p.8. Disponible en: <http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=18818&bd=fondod#prettyPhoto/gallery3/7/>
- <sup>16</sup> OTEIZA, ref. 15, p.12.
- <sup>17</sup> OTEIZA, J. Desviaciones actuales de la arquitectura y el arte: sus causas y su corrección (escrito, 3 hojas). Sin fecha, ca. 1958. En: Alzuza (Navarra): Archivo de Jorge Oteiza, Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 10077, p. 3. Disponible en: <http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=10077&bd=fondod>
- <sup>18</sup> OTEIZA, ref. 15, p.13.
- <sup>19</sup> OTEIZA, J. *Quousque Tandem...!*. San Sebastián: Auñamendi, 1963, [59].
- <sup>20</sup> OTEIZA, J. El arte contemporáneo se ha terminado (El final del arte contemporáneo). En: *Jorge Oteiza. Néstor Basterrechea*. [Catálogo]. Madrid: Galería Nebli, 1960, pp. 5-6.
- <sup>21</sup> MANTEROLA, P. *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006, p. 15.
- <sup>22</sup> OTEIZA, ref. 20, ap. 157
- <sup>23</sup> OTEIZA, J. [La ciudad de hoy] (escrito, 1 hoja). Sin fecha, ca 1958. En: Alzuza (Navarra): Archivo de Jorge Oteiza, Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 8230. Disponible en: <http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=8230&bd=fondod#prettyPhoto/gallery3/0/>
- <sup>24</sup> "Urbanidad (comportamiento desde el individuo) y Urbanismo (comportamiento desde la comunidad) es lo mismo, proyecto estético, diseño de la libertad, del comportamiento". Cf. OTEIZA, J. *Ejercicios Espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. San Sebastián: Hordago, 1983, p. 196.
- <sup>25</sup> ROWE, C. y KOETTER, F. *Collage city*. Cambridge: MIT Press, 1978, p. 118.
- <sup>26</sup> LEFEBVRE, H. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península, 1969.
- <sup>27</sup> GRUPO CIUDAD, Grupo de Trabajo Medioambiente, 15M de Sol. re-TOMA TU ESPACIO [manifiesto]. En *#AcampadaSol* [web]. 24 de junio de 2011 [consulta 21/04/2014]. Disponible en: <http://madrid.tomalaplaza.net/2011/06/24/llamamiento-a-la-accion-25-de-junio-2011-1935hs-propuesta-de-medioambiente/>
- <sup>28</sup> OTEIZA, ref.23.
- <sup>29</sup> "Existe una importante distinción al respecto entre espacios y bienes públicos, por un lado, y los comunes por otro. Los espacios y bienes públicos urbanos han sido siempre objeto del poder estatal y la administración pública, y tales espacios y bienes no constituyen necesariamente un bien común... Aunque esos espacios y bienes públicos contribuyen poderosamente a las cualidades del bien común su apropiación requiere una acción política por parte de los ciudadanos y el pueblo". Cf. HARVEY, D. *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal, 2013, p.115.
- <sup>30</sup> LÓPEZ DE LUCIO, R. El 15M y la ciudad: Reivindicar la política desde los espacios urbanos. En *Paisaje transversal* [blog]. 29 de julio de 2011 [consulta 15/03/2012]. Disponible en: <http://www.paisajetransversal.org/2011/07/el-15m-y-la-ciudad-reivindicar-la.html>
- <sup>31</sup> OTEIZA, J. [La ciudad como obra de arte] (escrito, 18 hojas). Sin fecha, ca 1958. En: Alzuza (Navarra): Archivo de Jorge Oteiza, Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 8182, p. 13. Disponible en: <http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=8182&bd=fondod#prettyPhoto>

## Bibliografía

- BADIOLA, T. Oteiza propósito experimental. En: *Oteiza. Propósito Experimental* [Catálogo]. Barcelona: Fundación La Caixa, 1988, pp. 29-63.
- GIEDION, S. *Arquitectura y comunidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.
- GRUPO CIUDAD, Grupo de Trabajo Medioambiente, 15M de Sol. re-TOMA TU ESPACIO [manifiesto]. *#AcampadaSol* [web]. 24 de junio de 2011 [consulta 21/04/2014]. Disponible en: <http://madrid.tomalaplaza.net/2011/06/24/llamamiento-a-la-accion-25-de-junio-2011-1935hs-propuesta-de-medioambiente/>
- HARVEY, D. *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal, 2013.
- LEFEBVRE, H. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Ediciones Península, 1969.
- LÓPEZ-BAHUT, E. Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-1960) [Tesis doctoral]. Departamento de Proyectos Arquitectónicos y Urbanismo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidade da Coruña, 2013. Disponible en: <http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/10136>
- LÓPEZ-BAHUT, E. El relieve de Jorge Oteiza en la planta baja de su vivienda en Irún: escultura, arquitectura y espacio público. En: *Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea*, 2014, pp. 33-42. Disponible en: <http://www.boletinacademico.com/index.php/BAC/article/view/99>.
- LÓPEZ DE LUCIO, R. El 15M y la ciudad: Reivindicar la política desde los espacios urbanos. En *Paisaje transversal* [blog]. 29 de julio de 2011 [consulta 15/03/2012]. Disponible en: <http://www.paisajetransversal.org/2011/07/el-15m-y-la-ciudad-reivindicar-la.html>
- MANTEROLA, P. *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006.
- OTEIZA, J. *Propósito experimental 1956-1957*. Madrid: [s.n.], 1957, sin paginar.
- OTEIZA, J. y PUIG, R. Memoria del proyecto de monumento a Batlle (escrito, 2 hojas). 1958. En: Alzuza (Navarra): Archivo de Jorge Oteiza, Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 18054, pp. 7-8. Disponible en: <http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=18054&bd=fondod>
- OTEIZA, J., La escultura contemporánea se ha detenido (escrito, 4 hojas). 1958. En: Alzuza (Navarra): Archivo de Jorge Oteiza, Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 3182. Disponible en: <http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=3182&bd=fondod#prettyPhoto>
- OTEIZA, J. Desviaciones actuales de la arquitectura y el arte: sus causas y su corrección (escrito, 3 hojas). Sin fecha, ca. 1958. En: Alzuza (Navarra): Archivo de Jorge Oteiza, Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 10077. Disponible en: <http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=10077&bd=fondod>
- OTEIZA, J. Evasión [escrito, 4 hojas]. Sin fecha, ca. 1958. En: Alzuza (Navarra): Archivo de Jorge Oteiza, Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 10075. Disponible en: <http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=10075&bd=fondod#prettyPhoto>
- OTEIZA, J. [La ciudad como obra de arte] (escrito, 18 hojas). Sin fecha, ca. 1958. En: Alzuza (Navarra): Archivo de Jorge Oteiza, Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 18818. Disponible en: <http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=18818&bd=fondod#prettyPhoto/gallery3/7/>
- OTEIZA, J. [La ciudad de hoy] (escrito, 1 hoja). Sin fecha, ca. 1958. En: Alzuza (Navarra): Archivo de Jorge Oteiza, Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 8230. Disponible en: <http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=8230&bd=fondod#prettyPhoto/gallery3/0/>
- OTEIZA, J. Para un entendimiento del espacio religioso. El crómlech-estatua vasco y su revelación para el arte contemporáneo. En: *El Bidasoa*, Irún, 1959, nº 724, sin paginar.
- OTEIZA, J. Ciegos en plenilunio: Entendimiento de la geometría para la comprensión religiosa del arte. En: *La Voz De España*, 25 de junio de 1959, p.14.
- OTEIZA, J. El arte contemporáneo se ha terminado (El final del arte contemporáneo). En: *Jorge Oteiza. Néstor Basterrechea*. [Catálogo]. Madrid: Galería Nebli, 1960, pp. 5-6.
- OTEIZA, J. Tratamiento del Tiempo en el Arte Contemporáneo Español (escrito, 7 hojas). 1960. En: Alzuza (Navarra): Archivo de Jorge Oteiza, Fundación Museo Jorge Oteiza, ID: 18818. Disponible en: <http://www.museooteiza.org/catalogos/documentacion/detalles.php?id=18818&bd=fondod#prettyPhoto/gallery3/0/>
- OTEIZA, J. *Quousque tandem...!: ensayo de interpretación estética del alma vasca*. San Sebastián: Auñamendi. 1963.
- OTEIZA, J. *Ejercicios Espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida*. San Sebastián: Hordago, 1983,
- ROWE, C. y KOETTER, F. *Collage city*. Cambridge: MIT Press, 1978.

## Biografía

Doctora Arquitecta (Universidade da Coruña, 2013) con la tesis: "Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua-masa al espacio urbano (1948-60)". Suficiencia Investigadora (2007) y Máster en Diseño Arquitectónico por la Universidad de Navarra (2004). Arquitecta por la ETSA de Madrid (2002). Ha colaborado profesionalmente con diferentes estudios en Madrid y en Pamplona. Desde 2009, profesora ayudante de proyectos en la ETSA da Coruña. Obtuvo las becas de investigación de la Fundación-Museo Jorge Oteiza (2005-2007) y del Ministerio de Exteriores (2008). Línea de Investigación centrada en las colaboraciones entre la arquitectura y el arte en la década de los cincuenta. Ha realizado artículos, ponencias y comunicaciones en diferentes congresos y seminarios, publicando: *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60* (Pamplona, 2007) y colaborado con Francisco Calvo Serraller en la edición crítica del libro de Oteiza *Ejercicios Espirituales en un túnel* (Pamplona, 2011).