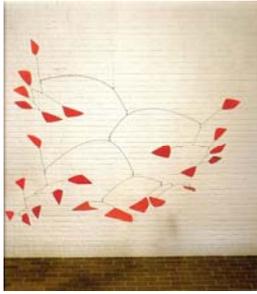


7 Memorias: cómo se expuso la propuesta.

La Memoria del concurso responde a una estructura semejante a la de un manifiesto, este es el elemento fundador y soporte de todo el proyecto. En ella, más allá de los aspectos descriptivos, encontramos una exposición de las tesis que son construidas con la propuesta. No se trata de unos textos centrados en los problemas del concurso, tienen un carácter universal al presentar una serie de postulados estéticos generales y que reflexionan sobre el arte y sus planteamientos a todos los niveles.

“ERROR FUNDAMENTAL EN LA ORIENTACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO”, este es el inicio. Evidentemente trasciende el ámbito del concurso, supera la descripción del memorial o la programación del mismo. Se realiza un recorrido por el panorama del momento. Ante éste se posicionan en contra de la **“dinámica formalista de los colores, sonido, de la luz y del movimiento”**. En definitiva de todo lo que consideran como estridente y basado en una línea de marcado signo mecanicista. Si pudiera aparecer duda alguna sobre lo que no comparten, llegan a señalar nombres como Moholy-Nagy o Calder. Fácilmente podemos imaginarnos los Móviles de este último que resumirían perfectamente lo que Oteiza y Puig rechazan. Interesante no es la negación u oposición frente a esa corriente, sino su justificación. A partir de este momento ellos fijan sus postulados que son los que



Cuatro sistemas rojos, A. Calder (1960)

construyen el Monumento. No comporten la actitud mecanicista por escandalosa y por no propiciar la espiritualidad del individuo. Lo llamativo no es propicio para el recogimiento de las personas ⁽¹⁾. Pero no sólo se oponen a la percepción del mismo o a los posibles valores que transmiten, también consideran que ese tipo de producción entronca con un simple arte popular, no es ARTE. Conviene hacer una breve síntesis de esta entrada en la Memoria: negación de la tendencia principal del momento por dos aspectos bien diferenciados, por un lado la creación de la misma y por otro el impacto sobre la sociedad. Es una crítica que ataca al procedimiento y a la percepción, dos pilares fundamentales de la obra artística ⁽²⁾. Con estos elementos vemos cómo más allá de la simple actividad concursal hay otra de carácter teórico que sustenta sus elementos. Pensados desde la oposición, desde la confrontación, desde la ruptura con la inercia de su tiempo. Esta radicalidad de planteamientos acentúa su espíritu manifestario ⁽³⁾.

Es obvio que lo desarrollado posteriormente en el escrito es lo que ellos consideran como alternativa fundamental para el arte contemporáneo. Su primer punto es el referido al papel del espectador, del público. Lo asimilan dentro de la obra, entienden que debe participar de la misma y dejar de ser un espectador. Bien es cierto que consideran la participación desde un punto de vista muy concreto, su conciencia ⁽⁴⁾. No será un ente productivo de la obra, se le prepara un campo para desarrollarse como persona. Recordemos esas esculturas cada vez más complejas en la forma, más remachadas sus partes, más llamativas pero que en cualquier caso son reflexivas. Se centran en sí mismas. Esta es su apuesta de enfrentamiento, no se crea para *ver* sino para *ser*. Ciertamente emplean términos contundentes y directos, por eso es necesario reiterar ese carácter firme que posee todo el documento.

⁽¹⁾ Ver Memorias del proyecto.

⁽²⁾ OTEIZA, Jorge. "Interpretación de la estatuaria megalítica americana". Op. Cit.

⁽³⁾ MONEO, J. Rafael. "Jorge Oteiza, arquitecto. Oteiza, 1933-1968". Nueva Forma. Madrid, 1968.

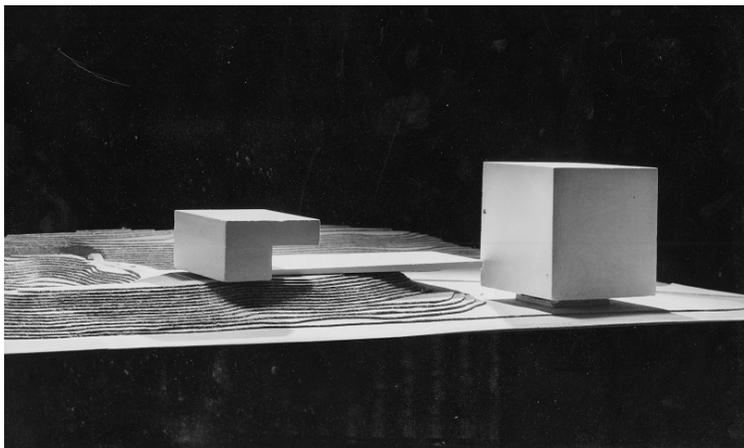
⁽⁴⁾ Ver Memorias del proyecto.

⁽⁵⁾ Ver Memorias del proyecto.

⁽⁶⁾ OTEIZA, Jorge. "Interpretación de la estatuaria megalítica americana". Op. Cit. Págs. 28-29.

La siguiente fase es su manera de producir. Parece una consecuencia lógica y coherente que después de criticar el exceso de formalismo imperante en esos años, de rechazar lo llamativo, propugnen una intervención caracterizada por el silencio y por la **"desocupación del espacio"**. Plantean unas tesis desde el diálogo productivo entre **"DESOCUPACIÓN ESPACIAL-OCUPACIÓN FORMAL"**. Es afirmado el esquema de confrontación entre dos actitudes y que para el equipo español implica una diferenciación, no sólo en los elementos generados, también en el público que los recibe. ¿Por qué esta apuesta?, la respuesta es metafísica: por el espíritu del hombre. Quieren propiciar un aislamiento del tumulto de la sociedad y hacer que el individuo se encuentre con su conciencia ⁽⁵⁾. Podríamos considerar, según lo anterior, una reminiscencia religiosa detrás de esa intencionalidad. Bien es cierto que desde un punto de vista de la trascendencia ⁽⁶⁾. Este hecho es característico de lo que ellos consideran como monumentalidad. Es

importante esta consideración porque hablamos de un proyecto de Monumento que busca cortar con lo establecido. Estamos en el campo de lo metafísico, que es lo que ellos propugnan con la construcción de esta intervención, y parece lógico que su grandeza no pertenezca al campo de la proporción, la posición, la orientación,... O cualquier elemento del mundo sensible ⁽⁷⁾: **“La idea de la monumentalidad es la provocación de la actividad estética y religiosa del hombre enfrentado con su propia intimidad”**. Su base es *activar*, es desarrollar, es entender el proyecto como facilitador de la reflexión del hombre. Él es el destinatario vivencial y no visual. Proyectan la creación de un espacio que facilite esos hechos y que no esté más acentuado que las personas que lo usen.



Maqueta de los campos espaciales.

Ese desprendimiento de la forma, esa pérdida de lo expresivo, para Oteiza y Puig, tiene un claro referente: el cromlech. Esta construcción de piedras circundantes, delimita un ámbito que es su referente. Define un espacio diferenciado en las sociedades prehistóricas y que los autores vinculan con su ideario, más allá de cualquier interpretación arqueológica. Este elemento se vincula desde su estética con el espacio que proyectan. Quieren crear esa porción dentro de la totalidad. Buscan segregar una parte de la ciudad. No están pensando en un hito desde la masificación y la magnificación del lugar ⁽⁸⁾. Buscan acotar un vacío de la trama urbana.

⁽⁷⁾ OTEIZA, Jorge. "Interpretación de la estatuaria megalítica americana". Op. Cit. Pág. 25.

⁽⁸⁾ OTEIZA, Jorge. "El final del arte contemporáneo". Lima. Abril, 1960.

⁽⁹⁾ Ver Memorias del proyecto.

Su propuesta define los tres elementos ya tratados; el prisma, la losa y el muro. Entienden que el conjunto representa la unidad real entre escultura y arquitectura y que en ningún caso ese hecho se da cuando la piezas escultóricas se adhieren a lo edificios o se posicionan como complementos dentro de conjuntos de construcciones. Su proyecto busca la unidad desde la composición de los elementos entre sí y con el medio consiguen ese propósito desarrollando ese espacio vacío y trascendente ⁽⁹⁾: **“Entra inmediatamente en juego un segundo grupo ideal que se resume en una geometría de la composición o concepto de**

estructura que se toma de las ideas propias del tiempo en que uno vive y con la intención que la misma obra desde su emplazamiento (...) nos sugiere.” ⁽¹⁰⁾ Emplean un trazado ortogonal entre las piezas, teniendo estas el mismo carácter. Ligan unas con otras desde sus límites físicos sean aristas o vértices. Se establece una secuencia volumétrica sencilla y directa: línea – plano - volumen. La geometría arma todo el conjunto. Sobre el montículo se establece una colonización del conjunto realizando un escalonamiento según marcan las curvas de nivel. En función de las mismas se proyecta la actuación en la zona inferior en superficie aprovechando la planicie que se dan en el lugar. En la parte media se traza el muro que enlaza aéreamente con la parte alta y la baja. Se eleva el volumen desde el terreno como marca vertical y se extiende transversalmente a la colina. Parece presentarse una malla espacial geodésica con las piezas ubicadas en los nudos más característicos de la misma.

Puig y Oteiza definen los puntos genéricos que caracterizarán esas construcciones. El prisma = contenedor funcional; el cuadrado = **”entre la arquitectura y el mar”** y el muro = integrador. Es destacable cómo dos piezas tienen muy definidos sus contenidos y otra no alcanza esa claridad. Avanzando en la lectura sí hallamos un párrafo en el que nos explican qué representa ese cuadrado (base) del **”prisma recto y vacío de la estatua por desocupación”**. Según esto podemos atisbar la idea de que es este elemento donde se construye el *vacío espiritual*. Dos partes de la intervención caracterizadas por unas intenciones muy concretas y una tercera sostenida por esa idea fundamental de **”un gran silencio espacial, una construcción espiritual receptiva”**. El conjunto es único y su intencionalidad también pero su análisis hace que apreciemos cada elemento con su propia estructura. Si establecemos una agrupación por contenidos, podríamos marcar a dos piezas desde el programa fijado en las bases (prisma y muro) y una tercera estructurada exclusivamente desde el proyecto (cuadrado).

Aparece una segunda Memoria de proyecto, respondiendo ésta a los apuntes que realizan los miembros del jurado entre la primera y la segunda fase del concurso. Seleccionan el Proyecto 42 señalando los siguientes aspectos como mejorables: **”SIMPLICIDAD DE VOLÚMENES OBTENIDA CON SACRIFICIO DE CONDICIONES FUNCIONALES. LA PLATAFORMA PROYECTADA CARECE DE VINCULACIÓN CON EL CENTRO DE MAYOR GRAVITACIÓN DEL MONUMENTO. CONVIENE ESTUDIAR UNA MEJOR ACCESIBILIDAD AL NIVEL DEL AUDITORIO”**.

⁽¹⁰⁾ OTEIZA, Jorge. “Quousque Tandem...!”. Op. Cit. Pág. 180.

Según esto parece una lectura desde el correcto acople de las distintas partes pero que no ha valorado fondo de espiritualidad que es la clave del

proyecto. Podríamos entender que se han centrado en el edificio y no en lo que pretende desarrollar o albergar.

Los autores vuelven a reiterar sus intenciones, su apuesta por el silencio y por el hombre. Repiten sus fundamentos y señalan que el conjunto y las partes se arman en base a las mismas, que son las directrices fundamentales del conjunto. Entienden que la orografía del montículo y la distribución de las piezas sobre él son, en cierto grado, de acceso no inmediato pero esto es básico para las relaciones entre las construcciones y para la participación de los visitantes, abandonando su condición de tales y pasando a ser participantes. Es una intervención por **“campos”** diferenciados pero que dan como resultado un único monumento.

No se enrocan en sus planteamientos físicos de proyecto. Atienden las premisas de mejora funcional y así diseñan un nuevo acceso rodado. Siguiendo esa intención preparan un sótano para instalaciones y nuevas perforaciones en el forjado entre planta primera y segunda, todo en el ámbito del prisma con el fin de repartir la luz cenital por todo el volumen. No les supone mayor problema, al contrario, lo entienden como mejoras necesarias y en ningún caso pretenden no atenderlas. Seguidamente vuelven a afirmar sus postulados reales, sus ideas iniciales que son las que les llevan a construir ese proyecto: **“queda reducido a soledad espacial”, “sustituir en el hombre su pasividad de espectador por un movimiento personal para participar activamente desde la intimidad de su conciencia.”** ⁽¹¹⁾

⁽¹¹⁾ Ver Memorias del proyecto.

La segunda memoria puede ser leída como una extensión de la primera. Reitera sus planteamientos iniciales, es un elemento de reafirmación de sus proyectos.