

01061

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA RUTA DE LA AMISTAD
EN LA OLIMPIADA CULTURAL MÉXICO '68.**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE
PRESENTA

RAYMUNDO ÁNGEL FERNÁNDEZ CONTRERAS

DIRECTOR:
CONSULTORES:

DOCTOR ENRIQUE XAVIER DE ANDA ALANÍS
DOCTORA ALICIA AZUELA DE LA CUEVA
DOCTORA TERESA DEL CONDE PONTONES
DOCTORA MARGARITA MARTÍNEZ LAMBARRY
DOCTORA LOURDES CRUZ GONZÁLEZ FRANCO

CIUDAD UNIVERSITARIA
MÉXICO
Noviembre de 2005.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

0350015

A María Andrea.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	
1. LA OLIMPIADA CULTURAL	1
2. LA RUTA DE LA AMISTAD: CONSIDERACIONES GENERALES	
2. 1. Primeros planteamientos para celebrar la Olimpiada con un evento de escultura pública.	7
2. 2. Características del proyecto que aportó la Reunión Internacional de Escultores.	12
3. LA REUNIÓN INTERNACIONAL DE ESCULTORES	
3. 1. Antecedentes del proyecto Ruta de la Amistad	
3. 1. 1. Los simposia organizados por la FISE	36
3. 1. 2. El primer proyecto carretero de Goeritz: su versión de la Ruta de las Artes	45
3. 1. 3. El perfil expresionista y dadaísta de Goeritz	51
3. 2. Organización de la Reunión Internacional de Escultores	64
3. 3. Los artistas invitados	80
3. 4. Los preparativos para la construcción de las esculturas	128
3. 5. El emplazamiento de las esculturas	149
3. 6. Actividades de los escultores durante su estancia en México	184
3. 7. La construcción de las esculturas	197
3. 8. Opiniones sobre la Ruta de la Amistad a lo largo del tiempo	215
4. PUESTA EN VALOR	236
CONCLUSIONES	301
HEMEROGRAFÍA Y BIBLIOGRAFÍA EN CATÁLOGO	319
APÉNDICE	325
DATOS BIOGRÁFICOS DE LOS ESCULTORES	326
DOCUMENTOS DEL ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN DF	369
ÍNDICE DE LÁMINAS	553
PLANOS DE LAS 19 ESTACIONES DE LA RUTA DE LA AMISTAD Y DE LAS 3 OBRAS DE LOS INVITADOS DE HONOR	556

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional/

NOMBRE: Guillermo Fernández
FECHA: 18 Nov 2011
FIRMA: [Firma]

INTRODUCCIÓN.

De acuerdo con el pensamiento de los antiguos griegos la palabra Historia deriva de *Hystos* que literalmente significa “tejido”. Si esta semántica del término la aplicamos al contenido de dicha disciplina, ese tejido estaría referido al de una realidad. Por su parte la palabra Arte, de *Ars* en griego que quiere decir “hacer” o producir algo -asociada al nominativo *Tekné* que significa “técnica”- hace suponer que aquello producido sea algo bien hecho, es decir, con una técnica depurada. Por asociación de términos, la Historia del Arte alude, precisamente, al tejido de una realidad creada por el Hombre, hecha con habilidad y excelencia. Para completar la idea anterior debemos agregar que, como condición, esa realidad esté acompañada de una idea trascendental asociada a ella. El presente libro intentará aportar una interpretación personal de lo que fue ese tejido de la Ruta de la Amistad, destacando las condiciones de existencia que determinaron su producción como obra de arte.

Como fenómeno fundamentalmente estético, la Ruta de la Amistad pertenece al ámbito de la Historia del Arte de nuestro país. Su objeto de estudio versa sobre una de las obras conjuntas más importantes de escultura urbana abstracta realizadas en México durante el siglo XX. Ella fue, desde su origen, el mayor símbolo de la Olimpiada Cultural y, por añadidura, uno de los más importantes de la Olimpiada de México, celebraciones ambas que sirvieron entonces a nuestro país para mostrar ante el mundo una de sus mejores facetas ubicándolo a la altura de los más avanzados y modernos. Además, como obra única en su género, su carácter de unicidad le confiere una singular relevancia dentro del Arte Contemporáneo.

La Ruta de la Amistad es, en si misma, presencia de México en la Historia universal moderna y, desde luego, ejemplo del trabajo organizado de los mexicanos donde quedó fehacientemente demostrada la vocación de nuestro país hacia la cultura y el arte. Rescatarla es, a no dudarlo, rescatar de nuestra historia un valioso testimonio de lo que fue uno de sus más significativos triunfos. De ahí que el principal objetivo de esta investigación busque interpretar los aspectos más representativos de esta propuesta colectiva de escultura urbana destacando la significancia que tiene para la Historia del Arte Mexicano Contemporáneo, lo mismo que analizar la totalidad de su proceso de creación, desde sus antecedentes hasta su terminación en septiembre de 1968. Importará, desde luego, comparar sus requerimientos organizativos y técnicos con los resultados que ella aportó a fin de dar a conocer su valor histórico y artístico para que mejor se le aprecie y salvaguarde.

Dentro de este proceso, a lo largo del trabajo me propuse, además:

1. Reconstituir el medio que produjo sus aportaciones, develando su intencionalidad y sus procedimientos implícitos, a fin de darles un sentido interpretativo en la Historia del Arte;
2. Formular acerca de ella una valoración individual que permita acercarnos lo suficiente para explicar sus contenidos tanto históricos como estéticos;
3. Emitir un juicio personal de la obra en base a los alcances de sus principales finalidades: sentido social, belleza, correspondencia entre forma, material y técnicas constructivas, expresión de ideas y sentimientos así como relación con el contexto urbano y con el medio físico circundante; y, finalmente,
4. Dirigir hacia el objeto una mirada crítica hecha al pie de cada obra, que recorra su espacio vital y valore su sentido estético a través de la articulación de sus volúmenes y formas, de su escala y de su luz, de su color y sus detalles.

La importancia del tema en el terreno académico es también fundamental pues la realización de nuestra Olimpiada dio lugar a interesantes actividades interdisciplinarias, orientadas no sólo hacia los diferentes campos del diseño aplicado sino también hacia el arte y la cultura. Su cabal conocimiento debe constituir tema de análisis en la formación de carreras ligadas al diseño y al estudio de la Historia del Arte, entre ellas Arquitectura, Historia de México, Diseño Industrial y Diseño Gráfico. Desde luego que por su carácter de especialización, sus aportaciones resultan aún más importantes para apoyar, como material de consulta, e estudios a nivel de Especialidad y de Posgrado en disciplinas como la Historia de México y la Historia del Arte.

Para alcanzar el conocimiento objetivo del problema a investigar, orienté mi trabajo en dos direcciones:

-Hacia el pasado, con una lectura diacrónica que reconstruya las influencias y la genealogía de la obra mediante una investigación documental que parta de la información proveniente de la bibliografía y hemerografía hasta ahora existente sobre el tema así como de las fotografías y datos tomados de las fuentes primarias que nos aportaron el Archivo General de la Nación del Distrito Federal (AGN, DF), el archivo Mathias Goeritz del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), la Hemeroteca Nacional y el archivo privado del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez; y,

-Hacia el presente, con una lectura sincrónica que extienda la interpretación a los valores y connotaciones contemporáneas ligadas a la Ruta de la Amistad en un trabajo de campo que incluyó el análisis de las esculturas, la toma de fotografías actuales tanto de la obra de conjunto como de cada uno de los monumentos, la maquila de sus planos arquitectónicos a partir del levantamiento de las mismas, un diagnóstico sobre su estado actual y una propuesta viable para su salvaguarda.

El presente estudio sobre la Ruta de la Amistad consideró como enfoques teórico-metodológicos distintos y complementarios los siguientes:

1. Primero, una interpretación de lo que fue la idea creadora de Pedro Ramírez Vázquez para realizar la Olimpiada Cultural y, por extensión de ésta, la de Mathias Goeritz para realizar la Reunión Internacional de Escultores. Con ello fue posible justipreciar la existencia de los dos magnos eventos, principalmente el cómo y el por qué de las acciones que se derivaron en el pensamiento de ambos visionarios;

2. La aplicación de tres métodos de análisis visual con que partí para el estudio de las esculturas según sus atributos físicos:

- El estético-formalista de Heinrich Wölfflin orientado, en este caso, hacia la interpretación de la Ruta de la Amistad como objeto concreto de escultura urbana abstracta contemporánea. Él me sirvió para observar los atributos plásticos de las obras en base a un análisis de lo formal en sus distintas manifestaciones. Las categorías que manejé bipolarmente en este estudio comparativo fueron lo lineal y lo pictórico; lo superficial y lo profundo; la forma cerrada y la forma abierta; la multiplicidad y la unidad; la claridad absoluta y la claridad relativa;

- El formal-visual de Rudolf Arnheim que, aunque originalmente propuesto para la arquitectura resultó, como el anterior, un método aplicable a las esculturas. Sus variables complementarias incluidas fueron lo vertical y lo horizontal, lo sólido y lo hueco, el cómo es y cómo se ve, lo estático, lo móvil y lo dinámico, el orden y el desorden, lo expresivo y lo simbólico; y,

- El método de Ana María Preckler para clasificar el arte abstracto aplicado a la escultura, dividido en abstracto-figurativo y abstracto-geométrico, éste último con sus variantes geométrico-expresionista y geométrico-constructivista.

Los tres criterios me fueron útiles para valorar los significantes de las esculturas y proponer su identificación con las características particulares del estilo al que pertenecen.

3. Las leyes del método dialéctico con las que interpreté los nexos que unieron a la Ruta de la Amistad con la realidad de México en vísperas de la celebración olímpica. Ellas me ayudaron a palpar los elementos activos que determinaron cada momento del contenido de la totalidad y a evaluar el grado de influencia recíproca que medió entre dicho proceso y cada uno de los fenómenos que actuaron en él, a saber, el ideológico, el político, el económico, el tecnológico y el funcional. Con esto dejó claro que, como toda obra importante, la Ruta de la Amistad surgió necesariamente en un contexto físico, económico y social y que, como toda realización de alta significancia, además de poseer una misión ideológica fue también resultado de la decisión política y de la conciliación de intereses tanto públicos como privados.

Las fuentes de información a las que me he referido fueron:

1. El Archivo General de la Nación del Distrito Federal (AGN, DF), Galería 7, Sección Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, Actividades Artísticas, donde accedí a documentos originales relativos a informes, memorandums, correspondencia en general y testimonios pertenecientes al Comité Olímpico Mexicano y, más concretamente, al Departamento de Promociones Internacionales que fue el que organizó la Reunión Internacional de Escultores. Ahí se hizo un levantamiento de la información general sobre la Ruta de la Amistad y realizamos la captura y la clasificación de todos esos documentos. Me aboqué igualmente a la revisión de planos y de fotografías tanto originales como copias; realizamos la calca de planos, el fotografiado de imágenes en croquis y de fotografías de las maquetas originales, así como la transcripción de documentos tales como artículos publicados por aquellos años en México y en el extranjero sobre el tema, las memorias de cálculo, las cuantificaciones de las obras y los presupuestos para su construcción;

2. La Hemeroteca Nacional donde pude consultar documentos publicados durante los años 1967 y 1968 en los periódicos *Excélsior* y *El Universal* relativos a la Olimpiada de México, así como artículos publicados en *Revista de Revistas* y en la revista *Siempre*;

3. El archivo Mathias Goeritz del CENIDIAP donde accedí al expediente documental dedicado a la Ruta de la Amistad perteneciente al artista, en el que se conservan fotocopias de muchos de sus artículos y ensayos escritos a lo largo de su vida así como entrevistas, artículos periodísticos y ensayos publicados en torno a él y a su obra como artista;

4. El archivo de la Sub-Dirección de Sitios Patrimoniales y Monumentos del Distrito Federal, concretamente el expediente de la Ruta de la Amistad, donde pude transcribir

documentos escritos y duplicar fotografías de las esculturas correspondientes a periodos más recientes;

5. El archivo privado del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, donde tuve ocasión de consultar documentos relacionados con el trabajo de los escultores durante su estancia en México a raíz de la restauración de sus respectivas obras así como tópicos relacionados con la Olimpiada de México 1968;

6. Entrevisté en sus respectivos talleres de trabajo a Helen Escobedo y a Ángela Gurría; a Grzegorz Kowalski durante su visita a México en 2002, a Pedro Ramírez Vázquez en su despacho; a Luis Javier de la Torre, Presidente del Patronato Ruta de la Amistad y a otras personalidades ligadas con el arte y la cultura de nuestro país.

Respecto de la bibliografía existente sobre el tema cabe la siguiente aclaración. Contrariamente a lo que pudiera pensarse y pese a su importancia en la vida cultural y artística de México, poco es lo que hasta ahora se ha escrito sobre la Ruta de la Amistad. Esto no significa que ella no haya despertado el interés de críticos, historiadores, artistas, arquitectos, funcionarios, estudiosos del arte y periodistas que desde distintas perspectivas se han referido a ella a lo largo de sus casi cuarenta años de existencia. Pero, aunque sus declaraciones son importantes por la calidad de sus contenidos, la mayoría sólo representan la opinión de quienes, más que estudiarla aportando juicios de valor apoyados en testimonios fidedignos que mejor contribuyan a conocerla e interpretarla, la han juzgado por considerar que ha perdido vigencia o han salido en su defensa denunciando su cada vez más grave deterioro. Así, buena parte de esos escritos la han tocado de manera más descriptiva que analítica y más superficial que profunda; han hablado de ella de manera más bien crítica y emocionalmente que cognoscitiva y sustentadamente.

Tales fuentes constituyen, en buena parte, artículos de corta extensión publicados en periódicos y revistas que se han limitado a difundir información elemental y poco significativa acerca de lo que ella fue y es. Otros textos se le han aproximado porque sus autores han analizado más bien la obra general de algún artista que en ella intervino -tocándola sólo de manera tangencial- o bien porque se han tratado de entrevistas realizadas a alguno de los escultores que, supervisando la restauración de su obra, les han servido como medio para externar una opinión acerca de lo que para ellos fue el certamen. No hay, hasta el momento, una publicación especialmente dedicada a ella que la haya tomado como objeto de análisis histórico, metódico y sólidamente fundamentado.

A la fecha tampoco existen registrados trabajos de investigación o estudios que aborden a la Ruta de la Amistad como un problema de estética de la Historia del Arte Mexicano Contemporáneo, por lo que resulta paradójico que hasta este momento no se le haya concedido la debida atención que como obra trascendental se merece. De ello se desprende la importancia del presente proyecto pues otra de sus aportaciones es incluir en sus anexos una serie de documentos originales e inéditos tomados del AGN que incorporo aquí como testimonios de primera mano sobre los que me apoyé para buena parte de mis aseveraciones. Cabe aclarar que por tratarse de un acontecimiento de índole internacional, fueron varios los documentos escritos en sus idiomas originales, ya sea el inglés, el francés o el alemán, que me permití traducir libremente al español y que incluyo aquí junto con los textos originales.

El grupo de estudio al que me aboqué incluyó un total de veintidós esculturas monumentales, diecinueve pertenecientes a la Ruta de la Amistad y tres más que la complementaron construidas en sitios aparte. Todas en su conjunto conforman el patrimonio artístico que donaron a México de manera personal –no así sus países- los artistas plásticos que integraron el Encuentro Internacional de Escultores. Para desarrollar el presente proyecto, dividí el contenido de la investigación en cuatro capítulos y dos apartados complementarios.

El primer capítulo está dedicado a la Olimpiada Cultural. En él se ubica el marco general que da pie al proyecto Ruta de la Amistad -pues en ella la Reunión Internacional de Escultores encontró su plena justificación- y se precisan diversas consideraciones que tienen que ver con la manera como dicha Reunión vio la luz, entre ellas, por ejemplo, qué fue lo que motivó la creación de la Olimpiada Cultural, cuáles fueron sus principales objetivos y cuáles las características de su programa general.

El segundo capítulo se titula La Ruta de la Amistad. Consideraciones generales. En él doy una introducción a lo que fue mi objeto de estudio abordando algunas de las problemáticas que retomo luego en los capítulos restantes para lograr una síntesis de sus principales contenidos. Da cuenta de manera general de los antecedentes registrados por el Comité Organizador relativos a propuestas e iniciativas para festejar la Olimpiada y sintetiza los principales resultados que aportó la Ruta de la Amistad. Se divide en dos subcapítulos: en el primero estudio algunos planteamientos para celebrar la Olimpiada con un evento de escultura pública -surgidos algunos de ellos incluso con anterioridad a la idea de realizar la Olimpiada Cultural- y en el segundo, además de precisar algunas consideraciones importantes que determinaron las características del

proyecto Ruta de la Amistad, emito una opinión general sobre los resultados del certamen, sintetizando lo que fueron las características más sobresalientes del Simposium, entre ellas, la integración del Comité de Selección, su relación con los procedimientos del concurso, las características de los sitios para la colocación de las esculturas, el ordenamiento de las Estaciones y los criterios para la invitación de los escultores. Este capítulo es importante porque permite tener una primera conceptualización general de la Ruta de la Amistad en relación a las circunstancias importantes que determinaron la construcción de los escenarios olímpicos a los que sirvió, los apoyos del Comité Organizador, el lenguaje plástico de las obras, la elección de los escultores y las características de su trabajo en el Simposium. Permite también formular una interpretación personal a ciertas contradicciones que encuentro en algunas declaraciones de Goeritz al referirse al origen de la Ruta de la Amistad y al externar una serie de opiniones en torno a ella, importantes porque atañen a problemas relacionados con la autoría intelectual del proyecto y con el sentir del autor respecto de la situación general de la obra conjunta en la década de los ochenta.

El tercer capítulo está dedicado a la Reunión Internacional de Escultores. Comprende, junto con el cuarto, la parte medular del presente trabajo, de ahí su considerable extensión. Está dividido en ocho subcapítulos. El primero está dedicado a los antecedentes del proyecto Ruta de la Amistad habidos tanto en México como en el extranjero y está dividido, a su vez, en tres apartados: 1. Los simposia organizados por la FISE (Federación Internacional de Simposia de Escultores), donde analizo los antecedentes de la Ruta de la Amistad relacionados con ella; 2. El primer proyecto carretero de Goeritz: su versión de la Ruta de las Artes, que permite conocer los contenidos de lo que fue el primer proyecto de Goeritz para realizar una carretera adornada con esculturas a mediados de los años sesenta, así como revisar los objetivos de Goeritz para realizar un simposium de escultores en México dentro de la propia FISE –su llamado Meximposium–; y 3. El perfil expresionista y dadaísta de Goeritz, donde abordo el estudio de los antecedentes en cuanto a la formación artística de Goeritz que tanta influencia ejercieron en él para determinar sus objetivos para el proyecto. El segundo subcapítulo está dedicado a explicar en detalle los procesos que se siguieron para la Organización de la Reunión Internacional de Escultores; el tercero, titulado Los artistas invitados, permite estudiar lo que fue la integración del equipo de artistas, su representatividad, su origen, sus antecedentes y su perfil artístico; el cuarto está dedicado a los preparativos para la construcción de las esculturas y en él abordo el proceso que

giró en torno a dicha problemática a nivel tanto de dibujo, como de cálculo estructural, materiales y procedimientos constructivos. El quinto versa sobre el emplazamiento de las esculturas y aporta una explicación detallada de la manera como evolucionó la ubicación de las esculturas dentro de los diferentes escenarios propuestos; el sexto atiende a las actividades de los escultores durante su estancia en México, estudiando la dinámica que se siguió en la organización del trabajo de los escultores antes y durante su estancia en el país; el séptimo da cuenta del proceso de avance de la construcción de las esculturas en función de los reportes y calendarios de obra establecidos, así como de los problemas habidos entre organizadores, constructores y artistas durante su ejecución; y el octavo, titulado Opiniones sobre la Ruta de la Amistad a lo largo del tiempo, da cuenta de las más importantes opiniones vertidas hasta ahora en torno a la Ruta de la Amistad a lo largo de su existencia de acuerdo con la opinión especializada de artistas, críticos e historiadores del arte.

El capítulo cuarto lleva por título Puesta en Valor. En él establezco un juicio personal de la calidad de las esculturas en función de los objetivos del proyecto, partiendo de la base de lo que fueron los seis puntos fundamentales de la convocatoria de Goeritz. Ahí hago un análisis que, basado en los contenidos teórico-metodológicos enunciados en la presente introducción, me permitió evaluar los contenidos denotativos de las esculturas y la manera como los artistas resolvieron sus características formales. Mi evaluación atendió a consideraciones tales como el lenguaje abstracto de las esculturas, su sencillez formal, su escala monumental, su color y sus atributos relacionados con los materiales y las técnicas de construcción tales como textura y tratamiento de sus superficies.

Quise incluir un apartado dedicado al registro de los datos biográficos de los escultores, abarcando su producción artística hasta 1968, pues importa entender cuáles fueron sus antecedentes, su experiencia, su participación en actividades semejantes y su relación con Goeritz y la FISE. Hay que decir que las fuentes de información de donde partí para allegarme los datos que aquí presento fueron de diverso origen: Internet, síntesis biográficas que los escultores enviaron al Comité Organizador y bibliografía especializada.

Finalmente, el apartado dedicado al apéndice documental incluye un total de 148 apéndices con más de 200 documentos inéditos transcritos del AGN, DF. Es de destacarse la inclusión de textos originales de Henry Moore, Alexander Calder y Félix Candela, además de los escritos por los propios artistas de la Reunión Internacional y los organizadores.

Quiero, para terminar la presente introducción, agradecer de manera muy encarecida el apoyo brindado para el desarrollo de esta investigación a Beatriz Pérez Méndez, Sub-Directora de Sitios Patrimoniales y Monumentos del Gobierno del Distrito Federal; a Luis Javier de la Torre, Presidente del Patronato Ruta de la Amistad; a Carlos Nieto Andreani, por su ayuda en la recopilación de parte de la información del AGN, DF; a Carlos Martínez Molina y a Norma Zaragoza Rosendi por la elaboración de los planos en computadora y, principalmente, al doctor Enrique Xavier de Anda Alanís, investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, por sus valiosas recomendaciones y atinada dirección académica fundamentales en la realización de mi trabajo.

1. LA OLIMPIADA CULTURAL.

El año 1968 registra dos acontecimientos en nuestro país trascendentales para la historia del olimpismo contemporáneo: 1) por primera vez una ciudad hispanoamericana fue elevada a la altura de las grandes capitales del mundo como organizadora de un evento de tal envergadura – hecho que, por tratarse la Ciudad de México de la capital de un país en vías de desarrollo, no dejó de provocar que cierta opinión internacional cuestionara fuertemente la capacidad del gobierno mexicano para sacar adelante dicho compromiso– y, 2) asociado a lo anterior, por primera vez se realizó en el mundo, sin antecedentes de su tipo, la primera Olimpiada Cultural, celebración que, por constituir una iniciativa novedosa en los tiempos modernos dado que ninguna de las 18 sedes olímpicas anteriores se propuso realizar algo semejante, dio a nuestro país el mérito de haber hecho de sus Juegos algo más que un encuentro meramente deportivo. El proceso que llevó a México a concederle a la Olimpiada Cultural exactamente la misma importancia que a sus propios Juegos, encuentra explicación en un hecho fundamental: la llegada del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez a la presidencia del Comité Organizador. La manera como este destacado visionario de la arquitectura mexicana, creador de la Olimpiada Cultural, llegó a ejercer la máxima autoridad en la organización de los Juegos fue, en síntesis, la siguiente.

Las gestiones que el gobierno del presidente Adolfo López Mateos inició a partir del 7 de diciembre de 1962 ante las máximas instancias del olimpismo internacional para que nuestro país concursara a fin de organizar la Olimpiada, dieron como resultado que el 18 de octubre de 1963 la Ciudad de México fuera elegida sede, en octubre de 1968, de los XIX Juegos Olímpicos. Esta inesperada decisión del Comité Olímpico Internacional a favor de México le dio el triunfo a nuestra capital, con 30 de los 58 votos emitidos, sobre las ciudades contrincantes de Detroit, en los Estados Unidos, Lyon, en Francia y Montevideo, en Uruguay.

A los pocos días de concedida tal distinción y conforme lo establecía el procedimiento de la Carta Olímpica, se instaló en nuestro país el Comité Organizador de los Juegos, teniendo al frente de él, como Presidente Ejecutivo, al general José de Jesús Clark. A partir del 28 de junio de 1965 este primer presidente fue sustituido por el licenciado Adolfo López Mateos –que seis meses antes había terminado su gestión como primer mandatario de la República el 1 de diciembre de 1964– por lo que el general Clark pasó a ocupar una de las tres vicepresidencias que a partir de ese momento se instalaron en el Comité Organizador –en este caso la encargada de la

parte deportiva- ocupando las otras dos Ramírez Vázquez como responsable de la parte arquitectónica y Agustín Legorreta, a cargo de la parte financiera.

Por acuerdo del también recién nombrado Patrono de los Juegos, licenciado Gustavo Díaz Ordaz –quien desempeñó tal responsabilidad en razón a su alta investidura como Presidente de México- se encomendó a la Secretaría de Obras Públicas la construcción de todas las instalaciones nuevas necesarias y el acondicionamiento de las ya existentes para llevar a buen término el evento. Muchos fueron los colaboradores del Comité Organizador que desde entonces trabajaron para la Olimpiada, entre ellos, el escultor Mathías Goeritz quien, a invitación de Ramírez Vázquez justo al año siguiente de desempeñar su cargo como responsable de la parte arquitectónica de los Juegos, se convirtió desde junio de 1966 en consejero artístico del Comité Organizador y Jefe del Departamento de Promociones Internacionales que, entre otras tareas, tuvo bajo su responsabilidad organizar la Reunión Internacional de Escultores dentro de la Olimpiada Cultural, de donde surgió el proyecto Ruta de la Amistad.

Después de cuidadosas visitas efectuadas por los organizadores a las instalaciones olímpicas de sedes anteriores y de realizar un inventario sobre la infraestructura deportiva disponible en México para tal fin -así como de atender múltiples recomendaciones llegadas de los comités olímpicos y de las federaciones deportivas internacionales- la Secretaría de Obras Públicas determinó cuáles instalaciones de la ciudad serían readaptadas y cuales debían construirse nuevas para completar los escenarios que albergarían a las veinte disciplinas deportivas olímpicas del programa oficial.

Transcurriendo todo el proceso de preparación para los Juegos de acuerdo con lo programado la inesperada y, a la vez, obligada salida por motivos de salud del licenciado Adolfo López Mateos de la presidencia del Comité Organizador en julio de 1966, dejó al frente de dicha organización, como nuevo presidente, a Ramírez Vázquez. Según él mismo lo relata, investigando sobre los antecedentes de las celebraciones olímpicas para encontrar ideas que le fueran benéficas en la organización de la Olimpiada, supo que en tiempos de los antiguos griegos éstos, durante la celebración de sus olimpiadas, además de las siete contiendas deportivas del programa olímpico con el que rendían tributo a las capacidades físicas de los atletas llevaban a cabo, al paralelo, un número igual de actividades culturales con las que exaltaban las capacidades espirituales de los habitantes de las ciudades participantes. Es sabido que para los antiguos

griegos la celebración olímpica constituyó un acontecimiento de tal prioridad que suspendían cualquier otra actividad o circunstancia que se interpusiera con ella, incluso la guerra.¹

El espíritu olímpico de los antiguos griegos significó para el nuevo Presidente del Comité Organizador un ejemplo a ser emulado por nuestro país en ocasión de la justa deportiva, por lo que le propuso al gobierno de México organizar una serie de festejos culturales paralelos a las competencias deportivas con los cuales traer a nuestro país lo mejor del arte, la ciencia y la tecnología de los casi ciento cincuenta países participantes que llegarían de los cinco continentes. De prosperar esta idea, no habría, de acuerdo con el pensamiento de Ramírez Vázquez y a diferencia de las competencias deportivas, país pequeño presente en los Juegos de México, pues a la Olimpiada Cultural asistirían todas las naciones con lo mejor de su arte y de su cultura, incluidas aquellas que sin tener el sello de “campeonas” en el ámbito deportivo -como el propio Ramírez Vázquez lo afirmó- poseían grandes merecimientos en el campo del arte y la cultura.

Como instancia organizadora, el nuevo Comité entendía que las limitaciones de México en sus capacidades para contender en el terreno deportivo imposibilitaban ubicarlo siquiera en el nivel de los países medianamente competitivos. Sin embargo, aunque débil en la disputa física, México era poseedor de un extraordinario pasado histórico y de una riqueza tanto artística como cultural que lo ponían a la altura de los más importantes. Tal realidad fue la que animó a los organizadores a darle a la Olimpiada una nueva orientación, enfatizando no sólo las capacidades físicas de los representantes de los países participantes sino, además, sus capacidades mentales y espirituales, poniendo a todos en un más equilibrado nivel de competencia. Así, México decididamente se apegaba a lo que desde un inicio hicieron los griegos, dándole a lo cultural una importancia semejante a lo deportivo, en la forma como hasta entonces ninguna otra sede lo había hecho.

Convencido el gobierno federal de que emprender tal iniciativa no le requeriría al Comité Organizador de fuertes inversiones para financiarlo, en enero de 1968 y con el respaldo del Comité Olímpico Internacional, nuestro país daba inicio a la primera Olimpiada Cultural con una actividad a cargo de España: la presentación del bailarín Antonio y de su grupo de ballet flamenco en el Palacio de Bellas Artes. Después siguieron un sinnúmero de participaciones repartidas en un total de veinte actividades artísticas y culturales que abarcaron prácticamente todos los campos del conocimiento y del quehacer humano.

Para precisar el concepto Olimpiada Cultural, le recomiendo al lector acudir a la entrevista que Ramírez Vázquez le concedió al crítico de arte Henry J. Seldis para el periódico *Los Angeles Times*, publicada el domingo 24 de marzo de 1968. [apéndice 1] Asimismo, un segmento de la carta que el Comité Organizador dirigió el 19 de enero de 1968 a Su Alteza Real el Príncipe Bernardo de Holanda, en La Haya, invitando a su país a participar en la Olimpiada Cultural, sintetiza lo que fueron los objetivos a los que aspiró nuestro país con la realización de tal acontecimiento: "México ha preparado este programa con el propósito de reafirmar el carácter espiritual que originalmente tuvieron los Juegos Olímpicos permitiendo así lograr un mejor conocimiento, amistad y paz entre todos los pueblos del mundo. Aparte de ello, dicho programa cultural, celebrado paralelamente a los eventos deportivos, permitirá a todos los países, sin importar cuales sean sus actuales recursos atléticos, una muy brillante participación en ésta y futuras Olimpiadas".² [Para el texto completo, véase el apéndice 2]

La Olimpiada Cultural realzó los Juegos Olímpicos enfatizando la riqueza artística y cultural de los países participantes, dejando como testimonio que en México '68 ambas tuvieron la misma exaltación que lo deportivo. Para lograrlo, nuestro país retomó algunas de las antiguas prácticas de los padres del olimpismo incluyendo dentro del programa oficial de las justas deportivas variadas manifestaciones a las que les concedió una importancia similar que la que brindó a sus Juegos. De las veinte disciplinas de competición que integraron la olimpiada atlética, un sinnúmero de actividades tuvo su contraparte en otras tantas disciplinas artísticas y culturales, integrando en su conjunto un programa oficial que abarcó todas las ramas del arte, la ciencia y la cultura procedentes de todos los lugares del mundo.³ Desde luego nada de esto hubiese sido posible si el Comité Olímpico Internacional, mediante la aplicación de la Carta Olímpica que rige a los Juegos, no hubiera apoyado decididamente el interés de nuestro país obligando a los países asistentes a la justa deportiva a estar presentes en por lo menos una actividad de la Olimpiada Cultural. De este modo, en 1968 todas las naciones invitadas a los Juegos estuvieron representadas en por lo menos una de esa veintena de actividades, siendo ellas las que decidieron, para la casi totalidad de las especialidades, en qué disciplinas hacerlo.

Dentro de la Olimpiada Cultural, la Reunión Internacional de Escultores fue la sexta actividad, abarcando el género de la escultura urbana y trayendo a México a renombrados escultores del mundo que le aportaron, quizás, la más representativa muestra de escultura pública monumental abstracta del siglo XX.

La Olimpiada Cultural incluyó la participación de un gran número de artistas internacionales reconocidos por su alto nivel en sus respectivas especialidades tanto individuales como de grupo, así como a grandes personalidades de la cultura y de la ciencia que estuvieron presentes aquí porque sus países de origen, decididos a traer a México lo mejor y más representativo de su cultura, ciencia y arte -de la misma manera como lo hicieron con sus atletas- quisieron mostrar al mundo y compartir con los visitantes olímpicos lo más reconocido del talento, las habilidades, las capacidades, los conocimientos y las experiencias de su propia realidad.

Por ello es que las manifestaciones culturales, artísticas y tecnológicas que tuvieron ahí lugar significaron grandes logros para la cultura y el arte no sólo de nuestro país sino del mundo entero por su calidad, su riqueza en cuanto a disciplinas incluidas, su número de participaciones pero, sobre todo, porque México nunca antes vivió una experiencia semejante con tal entusiasmo e intensidad. Por su trascendencia histórica, tales manifestaciones constituyeron para nuestro país un paso hacia la definición del ser nacional al identificarnos no sólo como una nación moderna y amante de la paz sino, también, tributaria del arte, la ciencia y la cultura universales.

No obstante que las disciplinas que incluyó la Olimpiada Cultural recogieron experiencias notables en variados campos del saber humano, la Reunión Internacional de Escultores tuvo un especial significado por el carácter de permanencia que identificó a las obras que dentro de ella se construyeron, lo que a la larga la hizo constituirse en la más trascendental de todas las realizaciones que en ella tuvieron lugar.

El motivo temático que dio sentido a la Reunión Internacional de Escultores fue celebrar, a través del arte, el espíritu de una olimpiada decididamente orientada hacia la paz. Esta propuesta por dotar a la ciudad de una obra plástica tan significativa dejando con ella un recuerdo permanente de los Juegos no quedó disociado de otras acciones que con motivo de la Olimpiada impactaron el urbanismo de la capital. Anuncios espectaculares, kioscos para información de auxilio a los visitantes y, principalmente, rutas marcadas mediante colores para identificar los caminos hacia los distintos escenarios olímpicos, constituyeron un antecedente importante en la idea que llevó luego a los organizadores a proponer la creación de la Ruta de la Amistad.

La crónica de un artículo publicado por la revista *Motor Club News*, de Newark, Nueva Jersey, en julio de 1968, describe con precisión lo que fue esta idea de los organizadores de la Olimpiada, de comunicar a los visitantes mediante señalamientos de distintos colores, las rutas

que condujeron a los escenarios de la gesta deportiva, entre ellos, la Alberca Olímpica, el Estadio Olímpico Universitario, la Pista de Hielo Revolución, el teatro de los Insurgentes o la Arena México, por citar algunos que tuvo la ciudad dispersos por su extendida superficie. [apéndice 3] Para conocerlo, el camino seguido por Goeritz y el Comité Organizador que les llevó a la realización de la Reunión Internacional de Escultores y, concretamente, a proponer el proyecto Ruta de la Amistad empezamos por explicar sus antecedentes.

NOTAS DEL CAPÍTULO 1.

¹ Vaya paradoja la que en este sentido vivió nuestro país a raíz de la celebración de su Olimpiada cuando, en efecto, el 12 de octubre de 1968, a escasos 10 días de la terrible matanza de estudiantes que el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz – identificado, aunque sólo en el papel, con los ideales de paz y de fraternidad universales – protagonizó en la explanada de Tlatelolco. En aquella ocasión el mundo pudo constatar lo que fue la respuesta más determinante de aquel gobierno tendiente a dar fin a los terribles conflictos sociales que desde dos meses atrás venían poniendo en jaque a la capital sede de los Juegos. En efecto, como sucedía en los tiempos de los antiguos griegos, semana y media después de la matanza, la Olimpiada de México jamás se interrumpió, aunque ello se haya debido no al acuerdo negociado de las dos partes involucradas en tan desigual e injusta guerra en la que el gobierno hizo caer a los estudiantes, sino como consecuencia del terrible ambiente de represión y de miedo que imperó en aquel momento en el país como secuela del ambiente represivo que se registró también en otros países del mundo a lo largo de aquel trascendental año de 1968.

² Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, Archivo General de la Nación del Distrito Federal (AGN-DF), caja 158, sección 41, expediente 421, Symposium de Escultores, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

³ Las veinte actividades artísticas y culturales que integraron la Olimpiada Cultural fueron, en orden de la 1 a la 20, las siguientes: 1. Recepción de la Juventud de México a la Juventud del mundo; 2. Misión de la Juventud: reseña cinematográfica; 3. Campamento Olímpico de la Juventud; 4. Exposición de obras selectas del Arte Mundial; 5. Festival Internacional de Bellas Artes; 6. Reunión Internacional de Escultores; 7. Encuentro Internacional de Poetas; 8. Encuentro de Pintura Infantil; 9. Festival Mundial del Folklore; 10. Ballet de los Cinco Continentes; 11. Exposición Internacional de Artesanías Populares; 12. Recepción del Fuego Olímpico en Teotihuacan; 13. Exposición de Filatelia Olímpica; 14. Exposición de Historia y Arte de los Juegos Olímpicos; 15. Exposición sobre la Aplicación de la Energía Nuclear al Bienestar de la Humanidad; 16. Exposición sobre el Conocimiento del Espacio; 17. Programa de Genética y Biología Humanas; 18. Exposición de Espacios para el Deporte y la Cultura y Encuentro de Jóvenes Arquitectos; 19. La Publicidad al Servicio de la Paz; 20. Proyección de los Juegos de la XIX Olimpiada en Cine y Televisión. Por su parte, los 20 deportes que estuvieron incluidos en el Programa Oficial de los XIX Juegos Olímpicos fueron: Atletismo; Remo; Básquetbol; Box; Canotaje; Ciclismo; Esgrima; Fútbol; Gimnasia; Levantamiento de Pesas; Hockey; Lucha; Natación y Clavados; Pentatlón Moderno; Ecuestres; Tiro; Voleibol; Waterpolo; Vela; y Frontón.

2. LA RUTA DE LA AMISTAD. CONSIDERACIONES GENERALES.

2.1. Primeros planteamientos para celebrar la Olimpiada con un evento de escultura pública.

Al igual que en los tiempos antiguos las olimpiadas se complementaban con manifestaciones que conjuntaban el deporte y el arte, ha sido costumbre que las ciudades sede de los Juegos modernos incluyan dentro del calendario de sus justas deportivas determinadas actividades artísticas que realcen el espíritu reinante en el ánimo de la ciudad por la celebración. Como vimos, este tipo de manifestaciones en nuestro país fueron la excepción pues con ellas México aspiró a lograr algo que destacara de lo hasta entonces hecho, una verdadera Olimpiada Cultural.

Para conocer, en aquél momento temprano de la organización de la Olimpiada, la manera como las capitales olímpicas celebraron la parte artística y cultural de sus respectivos Juegos, el Comité Organizador dirigió, con suficiente anticipación, cartas a los diferentes comités olímpicos nacionales solicitándoles que les informaran sobre la organización y el trabajo que le concedieron a aquellas manifestaciones artísticas y culturales que ya para entonces nuestro país había considerado estuvieran presentes en su Olimpiada. Los informes recibidos muestran que, en general, las manifestaciones asociadas a la escultura dentro de los festejos culturales habían sido prácticamente nulas, salvo en la ciudad de Tokio donde levantaron pequeñas estatuas con representaciones de temas y motivos olímpicos donadas por diferentes países para adornar el exterior del Estadio Olímpico.

Entre las cartas recibidas hubo un informe que el 15 de diciembre de 1964 recibió el general José de Jesús Clark Flores, entonces Presidente del Comité Ejecutivo del Comité Organizador, de parte de Marcello Garrón, presidente del Comité Nacional Olímpico Italiano, informándole que, en el terreno de la escultura, Italia sólo realizó en ocasión de los Juegos Olímpicos de Roma 1960 dos actividades que estuvieron a cargo de su Comité de Arte: una estatua de bronce un poco mayor que las dimensiones humanas dedicada a honrar la figura del portador del fuego olímpico y una medalla conmemorativa, ambos diseños del escultor Emilio Greco. Luego de recibida esta información, el general Clark remitió en febrero de 1965 copia del escrito a la Sección de Arte del Comité Organizador y al señor José Luis Martínez, Director del Instituto Nacional de Bellas Artes.¹ Queda claro que ya desde este momento —nos remontamos a principios del año 1965— ya México consideraba la posibilidad de realizar alguna actividad dentro

del marco de la Olimpiada que incluyera a la escultura como tema de expresión y que, probablemente por no contar todavía el Comité Organizador con una instancia abocada a la parte cultural de la celebración, había debido remitir dicha comunicación al INBA.

Aparte de los informes que los distintos comités nacionales enviaron a México sobre sus actividades en las celebraciones de sus Juegos, el Comité Organizador recibió a lo largo de toda la etapa de preparación solicitudes de artistas plásticos que, de mutuo propio, quisieron colaborar ejecutando alguna obra de su inspiración con motivo de la Olimpiada. Tal fue el caso del escultor japonés graduado en la *Japanese National Academy of Fine Arts*, Soshyu Nishikawa, de la ciudad de Tokio quien, el 24 de abril de 1965, ofreció realizar una composición creada por él para engalanar los Juegos. El argumento de Soshyu fue que en Tokio el Estadio Olímpico estuvo adornado con varias “estatuas” de muchos países del mundo “y yo sinceramente recomiendo que ustedes hagan lo mismo para los Juegos Olímpicos de México”.²

Otro caso se dio el 25 de agosto de 1965 cuando el escultor Guillermo Ruiz presentó, dos meses antes de morir, al licenciado Adolfo López Mateos, en su calidad de Presidente del Comité Olímpico, la solicitud para realizar una escultura conmemorativa de la Olimpiada.³ Aunque desconocemos sus características, probablemente se trató de un proyecto pensado a escala monumental y de tipo figurativo, hecho en piedra o en bronce a la manera como el escultor vino trabajando durante aquellos años. Recordemos que Guillermo Ruiz fue un artista de renombre, fundador en México, en 1927, de la Escuela de Talla Directa –luego convertida en la escuela La Esmeralda, de la que fue Director durante 14 años- y fundador, junto con Rómulo Roza y Francisco Zúñiga, de la Sociedad de Escultores de México, siendo su obra más célebre el “Morelos” que levantó en la isla de Janitzio, Michoacán, en 1935, con una altura de catorce metros.

Una petición más para conmemorar la Olimpiada que fue también puesta a la consideración de los organizadores, la dirigió al arquitecto Ramírez Vázquez, como Vicepresidente del Comité Organizador, el profesor Enrique C. Aguirre, Secretario Auxiliar de la Presidencia del Comité Organizador. Hay que decir que este Secretario, el 30 de septiembre de 1965, recibió una solicitud del señor Iker Larrauri para convocar a un Concurso Nacional de Escultura con motivo de la celebración de los Juegos Olímpicos. Aunque la convocatoria finalmente no prosperó –en dicha ocasión se planteó un concurso para construir un monumento al deporte- algunos de los términos de esta convocatoria, que llegó a estar incluso firmada por el

Comité Organizador de los Juegos, merecen que los refiramos aquí por constituir otro importante antecedente de los contenidos que dieron después corpus a la convocatoria del concurso Ruta de la Amistad.⁴

De acuerdo con los términos de dicha convocatoria, se proponía realizar un “Concurso Nacional de Escultura en la celebración en México de los Juegos de la XIX Olimpiada” –ese fue el título que se le dio- en el que tuvieran cabida escultores tanto nacionales como extranjeros, dividido en dos secciones: un concurso de escultura libre y otro de escultura monumental. Se aceptaba la participación individual o en equipo y se hablaba del concepto de “escultura libre”, justificándolo con base en la libertad que se le daba al autor en lo que se refería a los aspectos formales de la composición. No había restricciones que condicionaran los proyectos en cuanto a estilo y se dejaba abierta la posibilidad de utilizar cualquier material para su construcción, excepto el yeso. Acerca del contenido, los temas debían circunscribirse a lo que ahí se denominó “la exaltación del espíritu olímpico”. Se pensó en integrar un jurado cuya representación incluyera al Comité Organizador, al Instituto Nacional de Bellas Artes, al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, a la Sociedad de Arquitectos Mexicanos y a un representante de la crítica de Arte y, ya para el final del certamen, se haría una exhibición de las obras concursantes. Para la recepción y posterior exhibición de los trabajos se proponía el Museo Nacional de Arte Moderno o los edificios de la UNAM. Para quienes concursaran en la sección de escultura monumental, los aspirantes debían presentar sus proyectos en forma de maqueta acompañada de bocetos a escala y una breve descripción.

Se premiarían tres trabajos pero sólo el primer lugar tendría el derecho de construirse bajo la supervisión del autor y la responsabilidad de un contratista constructor que, seleccionado por el propio Comité Organizador, se encargaría de la obra. Como interesaba que la escultura quedara permanentemente colocada en un sitio público, se sugeriría que éste fuese la plaza del Estadio Azteca o los terrenos circundantes al Estadio de la Ciudad Universitaria. Para facilitar el trabajo de los artistas participantes, el Comité Organizador solicitaría a la iniciativa privada o a otras instituciones contribuciones para el otorgamiento de becas. Una vez concluida la obra el Comité Organizador pasaría a ser su propietario. [apéndice 4]

El documento que acabamos de referir es interesante porque da luz sobre los siguientes aspectos:

1) Proponía como lugar para la escultura ganadora el Estadio Azteca o el Estadio Olímpico Universitario, dos de los sitios que tuvieron después, en la Reunión Internacional de Escultores, un carácter de distinción para que en ellos levantaran su obra los escultores invitados de honor en el certamen;

2) Dejaba libre la opción del material, el tema y el estilo;

3) Se trataba de una convocatoria que firmaría directamente el Comité Organizador de los Juegos Olímpicos, independientemente de Bellas Artes;

4) Se integraría un jurado con cinco representantes, de los cuales sólo uno sería nombrado por el Comité Organizador. Otros tres estarían representando a las instituciones artísticas más importantes en el país y uno más llevaría la voz de la crítica especializada;

5) Ya se pensaba en la convocatoria que, partiendo de la escultura como especialidad, fuera una obra de carácter monumental la que conmemorara la Olimpiada;

6) Por la fecha del documento, 30 de septiembre de 1965, deducimos que todavía para entonces no había nada formalmente establecido por el Comité Organizador para conmemorar la Olimpiada con otro evento escultórico de semejantes características. Esto significa que la idea de la Olimpiada Cultural y la propia iniciativa de hacer dentro de ella una Reunión Internacional de Escultores debió ser, en efecto, posterior a esa fecha;

7) Debe asociarse el contenido de este documento con la convocatoria para la III Bienal de Escultura que emitió el Instituto Nacional de Bellas Artes en marzo de 1967;

8) Aunque desconocemos los argumentos por los cuales el Comité Ejecutivo del Comité Organizador desechó publicar esta convocatoria, en ningún sitio se menciona que haya sido en razón de los objetivos de la Reunión Internacional de Escultores ni del concurso para la III Bienal de Escultura;

9) Es muy probable que esta iniciativa diera después lugar a la idea del Comité Organizador de incorporar a la escultura monumental dentro de las celebraciones de la Olimpiada Cultural.

Un antecedente más que testimonia el interés de la población por celebrar la Olimpiada en lo artístico y en lo cultural, orientado en este caso hacia la escultura, fue la carta que Carlos Lascuráin y Zulueta, de la ciudad de Xalapa, Veracruz, dirigió a Mathias Goeritz el 28 de octubre de 1966, recomendándole tuviera presente la memoria de algunos nombres relacionados con nuestra Historia nacional –“Quetzalcóatl, Hernán Cortés y los Totonaca” [sic]– como parte de las

representaciones que adornarían un monumento que, según el señor Lascuráin, supuestamente construiría el Comité Organizador en el puerto de Veracruz con motivo de la llegada por mar del Fuego Olímpico.⁵

Otro antecedente que viene a sumarse a los anteriores, en este caso con una iniciativa marcadamente nacionalista para celebrar la Olimpiada, fue el que el 27 de septiembre de 1966 envió la señora María de la Luz Maldonado Mazarraza al Comité Organizador, un ama de casa del Distrito Federal, proponiendo que un atleta indígena fuera quien portara la antorcha simbólica de los Juegos Olímpicos durante la ceremonia de inauguración. Cabe decir que aunque la propuesta es ajena totalmente al rubro de la escultura monumental y no obstante haber sido finalmente desechada por los organizadores, la mencionamos aquí por su relación con la propuesta del 4 de abril de 1966 que enseguida citaremos.⁶

Entre las iniciativas llegadas al Comité Organizador para celebrar la Olimpiada, hubo una fechada el 4 de abril de 1966 en la que el ingeniero Marte R. Gómez le respondía al general José de Jesús Clark Flores, todavía como Presidente Ejecutivo de los Juegos, enviándole su opinión sobre una propuesta que antes el artista Jorge Aguilar Sánchez le había presentado al licenciado Adolfo López Mateos el 10 de enero de 1966 relativa a un proyecto de escultura para realizar en la Ciudad de México consistente en un monumento hecho en bronce con el cual conmemorar la Olimpiada. La propuesta del artista incluía la fotografía en blanco y negro del proyecto, el presupuesto para construirlo y una descripción de su significado. Se entiende que el expresidente Adolfo López Mateos le turnó al señor Clark el contenido de la propuesta y éste, a su vez, se la había enviado a Marte R. Gómez para que emitiera una opinión.

Se trataba de un monumento de bronce con la figura de un caballero águila portando el fuego olímpico, propuesto como el emblema de México con motivo de la celebración de la Olimpiada. Su altura alcanzaría los veinte metros (treinta en total hasta la punta de la flama) con un peso de treinta y cinco toneladas. Su realización tomaría dos años y el autor le calculaba un costo de cuatro millones de pesos. Como lugar para su construcción proponía “la cúspide del Cerro de la Estrella que es en donde encendían el FUEGO NUEVO nuestros aztecas, para que coincidan las ideas antiguas con los modernos anhelos”.

Cabe decir que el escultor Jorge Aguilar Sánchez, nacido en el Distrito Federal el año 1919, egresado de la Academia de San Carlos y de la escuela La Esmeralda, discípulo de Ponzanelli con quien aprendió la técnica del tallado de mármol, había realizado algunos

monumentos escultóricos en Sudamérica y trabajaba en aquel entonces la realización de piezas numismáticas como colaborador de la empresa CENUMEX (Centro Numismático de México) dedicada a la compra-venta de monedas, fabricación de joyería fina, manufactura de troqueles de acero y fabricación de medallas conmemorativas con la efigie de personajes importantes que habían visitado a México como Kennedy, De Gaulle y Sadat. Aunque la opinión de Marte R. Gómez no fue favorable argumentando aspectos tanto técnicos como de contenido formal, la propuesta de este artista seguramente significó para el Comité Organizador otro antecedente importante más en la idea de celebrar escultóricamente el evento.⁷

2.2. Características del proyecto escultórico que aportó la Olimpiada Cultural.

La inminente llegada de los visitantes olímpicos obligó al Comité Organizador de los Juegos a planear la construcción del equipamiento urbano necesario para el adecuado funcionamiento de la capital olímpica y el de muchas instalaciones complementarias a dichos escenarios, entre ellas una villa olímpica donde residieran tanto los deportistas participantes como sus entrenadores y, en otra independiente, los jueces, la prensa especializada, los presidentes de los comités nacionales, los federativos internacionales y los invitados a la Olimpiada Cultural. Fue también necesaria la ampliación del Anillo Periférico Sur para ligar los conjuntos olímpicos que se proyectaban construir en su derredor, así como un edificio destinado a servir de sala de prensa y la adecuación de los espacios que ocuparían las oficinas del Comité Organizador ubicadas entonces en la llamada Plaza de la República, junto al Monumento a la Revolución. De todas estas instalaciones y escenarios destacan, para fines de esta investigación, tres instalaciones –junto con la autopista que entre sí las conectó– pues estuvieron asociadas a la idea de construir la Ruta de la Amistad: la Villa Olímpica libertador Miguel Hidalgo, la Villa Narciso Mendoza, conocida como Villa Coapa y el Canal de Cuemanco, en Xochimilco, escenario para las competiciones de Remo y Canotaje.

Esta importante autopista de acceso a esas instalaciones fue un tramo recién terminado de diecisiete kilómetros y medio de longitud –que para esa época se mantenía aún fuera del ámbito urbano de la ciudad– desprovista casi de construcciones que la flanquearan. Un camino prácticamente libre de obstáculos visuales que no fueran los propios señalamientos viales, los postes de alumbrado y los puentes de peatones; una vía sin anuncios y con sus pasos a desnivel trazados en función de los otros grandes caminos que la atravesaban; una vía de alta velocidad

funcional y moderna, amplia y casi recta, de noche bien iluminada, con diez anchos carriles de circulación en ambos sentidos separados por sendos camellones y, en sus extremos, a ambas orillas, amplias banquetas limitando grandes extensiones de campos silvestres.

Una vialidad asfaltada con hermosas visuales hacia todas direcciones que apuntaban hacia bellos paisajes naturales como los terrenos rocosos del Pedregal de San Ángel -salpicados con lava del volcán Xitle y flanqueados por vegetación nacida entre la negra roca volcánica-, las planicies pantanosas de Xochimilco con esbeltos cipreses dibujando sus canales o los altos bosques del Ajusco, complementado todo por el verde de los cerros del derredor, el fondo gris y blanco de los volcanes Popocatepetl e Iztaccihuatl y el azul del cielo de aquel sector sur de la ciudad. Una autopista que a la mitad de su recorrido, sobre uno de sus costados, alojó una zona arqueológica con una pirámide espectacular: Cuicuilco. Una vía sin peatones y donde los contados automóviles que por ella circulaban lo hacían entre vacas pastando al borde del camino. Fue en derredor de aquel entorno donde, gracias a las iniciativas de Pedro Ramírez Vázquez y de Mathías Goeritz -dos personalidades de la arquitectura y el arte de México por aquellos años- nació el proyecto Ruta de la Amistad.

Ahora bien, no obstante lo extraordinario del magnífico escenario sobre el que se construyó, para un buen número de los artistas que participaron en ella no fueron esas las características del sitio para el que proyectaron sus esculturas. Ellos, al tiempo que realizaron sus diseños, fueron informados de que se trataría de un lugar distinto, en este caso los terrenos aledaños a la Villa Olímpica donde, hacia el inicio de la Reunión Internacional, se pensó instalar un parque a cielo abierto que aglutinara los monumentos y que si bien éste tenía también lava, vegetación, se ubicaba próximo a la autopista y era parcialmente plano -debido a la topografía del suelo y a que se encontraban en él restos de basamentos prehispánicos- estaba lejos de poseer las condiciones espaciales que distinguieron al Anillo Periférico. Para colmo, además, tales características sólo las conocieron a través de las fotografías que les fueron enviadas acompañadas de una descripción tanto del terreno como de la maqueta del proyecto que en ese momento se construía.

En tanto fenómeno de carácter fundamentalmente estético, dentro de la Ruta de la Amistad participaron diecinueve artistas representando a quince de los noventa y siete países presentes en la Olimpiada Cultural y ciento trece que en total asistieron a los Juegos. Entre los convocados hubo, además, tres escultores a los que se les distinguió como invitados de honor del

Comité Organizador, cuya obra engalanó tres escenarios relevantes: el Estadio Azteca, lugar para las competencias de fútbol, el Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria, para las competencias de atletismo y sitio donde tendrían lugar las ceremonias de apertura y clausura y el Palacio de los Deportes, lugar para las competencias de básquetbol y símbolo arquitectónico de la Olimpiada.

Los diecinueve monumentos⁸ que la conforman constituyen hoy, para buena parte de la sociedad mexicana, piezas de arte que aparecen sembradas por ahí, sobre los camellones de la autopista o en alguno de los tréboles que la conectan con otros caminos, ignorando por qué y desde cuando están ahí. Contados son los que los identifican con el evento que le dio a México importante presencia internacional, testimoniando uno de los procesos más emotivos habidos en nuestra historia reciente. Y si pocos asocian esta obra con los Juegos del '68, menos aún lo hacen con lo que fue la Reunión Internacional de Escultores celebrada durante los meses de junio y julio de ese año, la sexta actividad de la Olimpiada Cultural de la que fue, a no dudarlo, su fruto más importante.

En general se ignora que la Ruta de la Amistad se trató de un trabajo planificado de arte público monumental en cuya solución debieron ser tomadas en cuenta consideraciones tales como su integración con el entorno físico y con la creación de un proyecto unitario y armónico de conjunto; con las ideas estéticas de su creador, Mathias Goeritz, acerca de lo que para él debió ser un urbanismo planificado artísticamente; con los intentos que en ese mismo sentido realizaron otros artistas a lo largo de encuentros internacionales anteriores en los que propusieron crear carreteras embellecidas con arte; con un cambio de actitud del gobierno federal que desde finales de los años cincuenta fue poco a poco abriéndose a otros lenguajes de expresión artística distintos de los que tradicionalmente habían sido los oficiales –la pintura social y la escultura de fuerte contenido nacionalista– propiciando ahora un ejercicio de escultura abstracta alejado por completo de los contenidos ideológicos que el estado había promovido a través del arte; y con las posibilidades estéticas de lo que para estos artistas significaron en ese momento el Anillo Periférico y los escenarios olímpicos a los que permaneció asociado; una autopista que, a pesar de todas sus cualidades, en el sentir de Goeritz estaba vacía espiritualmente por su falta de planificación artística.

El conjunto así creado aportó no sólo el talento de sus artistas que fueron, en ese momento, algunos de los más reconocidos creadores de formas monumentales en concreto armado sino, también, el trabajo organizado de los arquitectos y planificadores urbanos que, con

su habilidad, crearon lo que fue una de las propuestas colectivas de escultura pública monumental más ambiciosas del siglo XX. Un ejercicio plástico creado por artistas de distintas nacionalidades, representantes de todas las razas, continentes e ideologías, que exigió de la participación solidaria de un gran equipo de constructores, así como de la iniciativa privada y el gobierno federal para ser realidad, ejemplo de que el intento de los artistas idealistas que participaron en él por cambiar los cánones meramente funcionales del urbanismo moderno eran posibles, incorporándole al diseño la emoción espiritual y de deleite visual que le faltaba.

Para conseguir estos objetivos fue determinante la labor que el Comité Organizador hizo entre las dos cámaras nacionales del cemento y del acero para, mediante su patrocinio, conseguir parte importante de los recursos con los cuales construir las obras, así como un intenso acercamiento con las embajadas para buscar el apoyo económico de los países representados a efecto de que a sus escultores les pagaran los gastos de viaje -algo que se consiguió apenas en contados casos- ofreciendo México a cambio brindarles el hospedaje y su alimentación así como el pago de una gratificación por su trabajo artístico.

Las expectativas de Goeritz hacia la Reunión Internacional de Escultores y, concretamente, hacia el proyecto Ruta de la Amistad, rebasaron con mucho a las del Comité Organizador pues le significaron la oportunidad de ofrecerle a la capital sede de los Juegos, como prototipo de ciudad moderna, la solución a lo que él -junto con otros artistas- consideró un problema mundial de crisis actual relativo a la falta de un desarrollo urbano planificado espiritualmente a través del arte. Propuesta que, una vez hecha realidad, le valió hacer de esta obra uno de los proyectos más importantes de escultura pública para buena parte de los países en donde inquietudes de este tipo fueron recurrentemente planteadas. No sólo una alternativa más sino la única propuesta real y concreta habida hasta entonces como solución a la lucha de los artistas plásticos por cambiar el urbanismo moderno, incorporándole la componente de emoción espiritual y de deleite visual que, desde la perspectiva de éstos, no tenía.

Esta iniciativa por testimoniar la celebración de los Juegos mediante un conjunto permanente de esculturas monumentales se remonta, en su origen, a diversos antecedentes que mucho influyeron a Goeritz en su formación como artista. Uno de ellos, la pervivencia en él de las ideas románticas de la Alemania expresionista de la segunda década del siglo XX; otro, los anhelos revolucionarios del movimiento Neo-dadá resurgidos en México hacia mediados de siglo, inspirados en los que estuvieron vigentes en Bélgica y en Francia durante los años veinte; y

uno más, su contacto con otros escultores también apasionados como él del arte urbano, a quienes conoció a través de los simposios a los que asistió tanto en Europa como los Estados Unidos y cuya realización se remonta a no más de diez años atrás de la Olimpiada de México, en los que tuvo conocimiento de las propuestas que en ellos se discutieron para realizar proyectos ambiciosos en esa especialidad.

Lo aprendido ahí por Goeritz, sumado a las experiencias vividas por él a lo largo de su juventud, fueron determinantes en la conformación de sus ideas estéticas y críticas que poco más tarde le fueron características -de las que la Ruta de la Amistad no fue ajena- llevándolo recurrentemente a adoptar posturas combativas en contra de lo que para él significó el concepto “arte por el arte”, donde englobó a mucha de la producción artística que por los años cincuenta y sesenta se concentró en las galerías de moda en México, sitios preferidos de la sociedad elitista a los que acudía para adquirir las obras artísticas con las cuales servirse para alardear un aparente buen gusto y que, más que culta, en opinión de Goeritz era víctima de la moda comercial.

Esa lucha de Goeritz y la de otros artistas y gente común que se le unió comprometida en los mismos ideales en contra del llamado “arte por el arte”, buscó rescatar lo que consideró el verdadero arte -diferenciándolo de lo que llamó un arte “prostituido y mierda”⁹- mediante un movimiento que se remontó al año 1961 y que tuvo por nombre “Los Hartos”. Parte importante de lo que pretendió este grupo de inconformes fue liberar, con motivo de la Ruta de la Amistad, al arte de esos lugares exclusivos en los que se le mantenía para sacarlo a la calle y hacerlo accesible al habitante común de la metrópoli, en una lucha por humanizar el hábitat común donde se desenvolvía, ya para entonces, parte de la población urbana que residía en la periferia de la ciudad: el suburbio, escenario que se correspondía con el sitio donde se construía la Villa Olímpica a la cual desde un principio pretendió llevar el proyecto escultórico conmemorativo de los Juegos.

Recordemos que de tiempo atrás, para Goeritz el arte moderno había caído en una crisis generalizada de valores y que, como solución, propuso llevar el arte al escenario público para dar con él un servicio que beneficiara a los habitantes de la gran urbe mediante la creación de ambientes espaciales ricos en espiritualidad con los cuales fortalecer a la naturaleza humana perdida, según él, con el Racionalismo. Cabe decir que ya desde 1957, con motivo de su proyecto para las Torres de Satélite y, posteriormente, a lo largo de los años sesenta -incluido su trabajo a raíz de los preparativos para la Olimpiada de Munich en 1972- Goeritz planteó la construcción de

esculturas monumentales y permanentes que sirvieran no sólo para adornar las carreteras del país y las vialidades de los suburbios de otras metrópolis sino para que, mediante su aplicación, se rescatase el lugar del artista en la planeación de los proyectos del urbanismo contemporáneo. De todo esto la Ruta de la Amistad pretendió ser un ejemplo de aplicación dirigido a los artistas, a los urbanistas y a los planificadores del mundo. En el campo de una de las facetas de Goeritz que como artista plástico más pasión le despertó, lo urbano, la fórmula que utilizó para combatirlo fue su llamada Arquitectura Emocional, sitio en donde deberá también, junto con *El Eco* y las Torres de Satélite, quedar incluido este proyecto.

La Villa Olímpica junto con la Ruta de la Amistad fueron el escenario ideal que la sede de los Juegos ofreció a Goeritz para hacer realidad ese viejo anhelo de integración plástica entre arquitectura y escultura, mediante la construcción de un corredor monumental de arte rico en espiritualidad -una espiritualidad íntimamente ligada a la emoción que produciría entre los viajeros y visitantes olímpicos contemplar un grupo de obras monumentales y coloridas formando parte del escenario cotidiano por donde éstos transitarían- dispuestas ahí para, en el sentir de Goeritz, embellecer su entorno y recrear sus monótonos recorridos.

Interpretando el sentir de Goeritz respecto de lo que para él significó esta idea, a partir de la Ruta de la Amistad toda propuesta carretera debió conjugar, desde entonces, la utilidad y la estética -una estética vista como cuestión de ética y de servicio- en proyectos urbanos conjuntos resultado del trabajo organizado de los involucrados en su creación, principalmente artistas y planificadores. La Ruta de la Amistad fue, en este sentido, modelo de cómo cambiar esos ambientes de confusión general que él asoció con aquello que llamó “los alrededores del urbanismo moderno” -los suburbios y las autopistas periféricas de la ciudad- por una espiritualización del espacio enriquecida emocionalmente a través de un arte integrado desde la concepción del conjunto urbano y hecho a escala monumental para competir con éste.

Al igual que otros proyectos imaginados por él, la Ruta de la Amistad nació como una ambiciosa propuesta de escultura representativa de la diversidad internacional por lo que, una vez construida, sus alcances la hicieron ser la más trascendental de las actividades de la Olimpiada Cultural. Esto lo evidencia el hecho de que se haya elegido al concreto como el material para su construcción y se haya pensado para ella una escala monumental. Sin embargo, como ya dijimos, proviniendo de Goeritz, los alcances del proyecto no se limitaron sólo a la Olimpiada sino que buscaron ir más allá proponiendo un novedoso modelo de planificación urbana en el campo de las

artes para ser aplicado en todos los países. Éste fue el objetivo principal de la Reunión Internacional de Escultores y, en la medida en que al final dicha meta no se cumplió -por no haber trascendido sus alcances hacia otros foros en la forma como él aspiró- fue este también, quizás, su principal fracaso.

Asunto importante a explicar en nuestro trabajo será la manera como Goeritz hizo posible lo que hasta ese momento pareció imposible, realizando no sólo su propio sueño sino, como veremos, el de otros artistas -los artistas de la *Voie des Arts*- que junto con él aspiraron a construir una obra conjunta de escultura pública monumental. Lograrlo no fue tarea fácil para él, empezando porque a los organizadores de la Olimpiada no les convencía un simposium hecho en concreto, decisión ésta, la del material, de las más importantes pues de ahí derivaría todo lo demás, como el ver a qué tipo de artistas se invitaría y bajo qué perfiles.

A diferencia de como ocurrió con los otros diecinueve eventos de la Olimpiada Cultural en que los países eligieron en cuáles disciplinas participar según fuera su interés proponiendo ellos mismos a quienes les representarían, la elección de los artistas en la Reunión Internacional fue resultado de una decisión interna y exclusiva del Comité de Selección. De este modo, la invitación que hicieron primero Goeritz y luego el Comité Organizador a los países participantes fue una invitación selectiva, cerrada, discriminatoria y muy cuidada que atendió, en la mayoría de los casos, a la experiencia de los escultores, a la calidad de su trabajo y a su nacionalidad.

Cabe aclarar que la preselección que se hizo de los candidatos y que determinó cuales países estarían presentes en la Reunión Internacional, obedeció más al interés de Goeritz por incluir a determinados artistas así como a ciertas presiones de tipo político surgidas por la propia dinámica del concurso que el propio Comité Organizador impuso al Simposium, que a la idea de hacer un concurso equilibrado y homogéneo entre continentes, países y razas. Sin embargo, es interesante observar que tratándose de un certamen internacional en el que la premisa fue que estuvieran representadas las razas humanas de los cinco continentes sin atender a ideologías, credos o sistemas de gobierno, el Comité de Selección haya cuidado que la procedencia de los artistas abarcara todas las esferas de la realidad mundial evitando que cualquier ausencia importante lastimara políticamente los objetivos de la Ruta de la Amistad.

En este sentido se puede afirmar que los organizadores lograron un cierto equilibrio en las representaciones del certamen, de manera que si un judío estuvo presente estuviera también un artista árabe, lo mismo que si un blanco representó a los Estados Unidos se invitara también a

un artista negro. Aun así, en la composición de la Reunión Internacional hubo marcados desequilibrios, entre ellos, el que México haya tenido no uno sino cinco representantes (dos de ellos mujeres) y Estados Unidos tres, en comparación con un sólo africano, dos asiáticos, un australiano y nueve europeos, continente éste último al que frecuentemente acudió Goeritz para asistir a encuentros y simposia. Acerca de los artistas extranjeros asistentes al Encuentro, cabe decir que cinco de ellos, incluido el representante sudamericano, residían en los Estados Unidos y dos más en México.

Por otra parte, se dijo que la condición que trajo a los artistas plásticos a la Reunión Internacional fue la de ser reconocidos en el diseño de esculturas monumentales. Sin embargo, es un hecho que no todos gozaron de la misma experiencia ni tuvieron los mismos conocimientos técnicos que los destacaran por igual en este campo. Para algunos, su obra en el certamen resultó ser la primera hecha en concreto armado e, incluso, la primera en una escala de semejantes dimensiones. Además, contados fueron los artistas que incluyeron en sus proyectos la correspondiente solución estructural que garantizara la estabilidad de sus diseños una vez construidos. Esto nos permite afirmar que, aparte de la experiencia, existieron otros criterios en el Comité de Selección ajenos a los estrictamente artísticos que influyeron en la integración definitiva del grupo de artistas, entre ellos, el que al Comité de Selección se le haya especialmente recomendado la incorporación de algún escultor, el que a éste le hubiese convenido incluir la participación de un determinado artista, el favoritismo por vínculos de amistad de parte de Goeritz hacia alguno o algunos participantes e incluso consideraciones ligadas al género de los escultores, a su origen, a su raza, a su religión o a su ideología. Como veremos, tales fueron, en una u otra situación, los casos de Itzhak Danziger, Joop Beljon, Todd Williams, Helen Escobedo, Ángela Gurúa, Jorge Dubón, Grzegorz Kowalski y Mohamed Melehi, siete de los diecinueve artistas de la Ruta de la Amistad, es decir, más de la tercera parte de quienes participaron en ella.

El lenguaje abstracto que caracterizó a los monumentos de la Ruta de la Amistad no sólo respondió al deseo de recurrir a un estilo válido y actual para la escultura urbana sino que fue también producto de una exigencia impuesta por el propio Comité Organizador que buscó evitar que los participantes comprometieran los objetivos del certamen con temas políticos o ideológicos ajenos al ideal olímpico. Recordemos que aquellos fueron los años del endurecimiento del comunismo en los países del Bloque del Este, los de los festejos en México

por el triunfo de la revolución cubana, los de la guerra de Vietnam y los de las amenazas de la Guerra Fría. En la medida en que la expresión a través de lo abstracto resultó no sólo una iniciativa sino una condicionante de los organizadores para apoyar el certamen, ello sentó un precedente importante en la Historia del Arte en nuestro país dado que el gobierno federal, tradicionalmente nacionalista y nunca como ahora dispuesto a impulsar esta corriente en el arte, se convirtió en promotor de un estilo que no hacía mucho había sido considerado incluso hasta contrario a los intereses del estado revolucionario.

Para construir las esculturas de la Ruta de la Amistad fue necesario, como ya dijimos, conjuntar en una obra común el trabajo de artistas plásticos representantes de la totalidad universal. Sin embargo, ante tal diversidad de pensamientos y de sensibilidades, es de suponerse que no todos hubieran coincidido con Goeritz en sus mismos objetivos hacia la Ruta de la Amistad. Incluso, cabe la posibilidad de que no significando lo mismo para todos, hubiera incluso alguno cuya intención de estar en México, aparte de la de participar en el evento, haya sido la de venir a divertirse. Nos referimos al escultor australiano Clement Meadmore que, acompañado de su secretaria –a quien hizo pasar por su esposa– vino a México y aun antes de ver terminado su trabajo fue expulsado y enviado de regreso a su país como consecuencia de su mala conducta hacia el certamen por haber puesto en peligro la vida de dos de sus compañeros artistas, Moeschal y Danziger, quienes viajando con él en automóvil estuvieron a punto de morir en un accidente carretero provocado por el propio escultor cuando conducía de regreso procedente de la ciudad de Taxco, Guerrero. Desde luego que aunque este castigo no dejó a su país fuera del certamen –pues ello hubiera dejado sin representación al continente Oceaniano– sí le impidió al artista concluir él mismo su propia obra.

De las muchas etapas que vio el proyecto en su organización, quizás la más determinante correspondió al establecimiento de los términos del concurso. En ella Goeritz buscó, desde el momento mismo de la gestación del proyecto, integrar una obra monumental que aunque pública y de carácter colectivo, tuviera unidad en cuanto a estilo, material de construcción y significado. El proyecto, con seguridad uno de los más ambiciosos y difíciles de su vida, abarcó con sus más de cuarenta y cinco procesos la más amplia gama de tareas y responsabilidades dignas de cualquier obra a gran escala, desde la selección previa de los artistas hasta la limpieza última de las esculturas previo a su entrega al gobierno de la ciudad.

Para coordinar los trabajos de la Reunión Internacional de Escultores, el Comité Organizador, a través del Departamento de Promociones Internacionales –a cuyo cargo estuvo directamente Goeritz– instaló el Comité de Selección, que estableció las bases del certamen, seleccionó a los artistas, elaboró las convocatorias, aprobó los proyectos y participó en todos los procesos como la instancia de más responsabilidad en el desarrollo de los trabajos del Symposium.

De acuerdo con los términos de las dos convocatorias que se emitieron para el certamen –la primera, de acercamiento a los artistas, en la que Goeritz les anunciaba la próxima realización de la Reunión Internacional de Escultores y, la segunda, la invitación oficial que el Comité Organizador envió a cada artista confirmando el compromiso de su participación- se dijo que un jurado evaluaría los proyectos y que éste estaría integrado por un equipo de especialistas arquitectos, artistas, críticos y planificadores urbanos. En efecto, estos especialistas, que en su conjunto integraron el Comité de Selección, fueron los doctores Mathias Goeritz y Karel Wendl - quien fungió como Secretario Internacional del Symposium-, el escultor Christian Soucaret y los arquitectos Enrique Langenscheidt y Michel Leautaud. Todos estuvieron adscritos al Departamento de Promociones Internacionales perteneciente al Comité Organizador y estuvieron permanentemente apoyados de manera muy directa por el arquitecto Oscar Urrutia, Coordinador General de la Dirección de Actividades Artísticas y Culturales -a cuyo cargo estuvo la organización de las celebraciones de la Olimpiada Cultural- y por el arquitecto Ramírez Vázquez, Presidente del Comité Organizador y máxima autoridad en la toma de las decisiones del Symposium.

Durante las etapas más importantes en el desarrollo del mismo, esto es, las relativas a la planificación espacial de las esculturas en el Anillo Periférico y a la organización del Consejo Internacional de Planificación Artística, al Comité de Selección se le sumaron el escultor Herbert Bayer, a quien se le distinguió como representante de los artistas extranjeros en los asuntos de la Reunión Internacional para colaborar con Goeritz en la planificación de la Ruta de la Amistad, y el arquitecto Vladimir Kaspé, quien fungió como asesor en los aspectos artísticos y arquitectónicos del Comité Organizador para la Olimpiada. En todos los aspectos técnicos de la Reunión Internacional, al Comité de Selección le apoyó la Dirección de Control de Instalaciones del Comité Organizador, a cargo del arquitecto Luis Martínez del Campo, encargada de encomendar a un grupo de especialistas la elaboración de los cálculos estructurales

y de los planos constructivos de las esculturas así como de supervisar en campo los trabajos de construcción.

Prácticamente todos los artistas convocados a la Ruta de la Amistad debieron enviar a México anticipadamente maquetas con los contenidos de sus respectivas propuestas plásticas acompañadas de fotografías, planos arquitectónicos y una descripción. Las maquetas fueron en su mayoría enviadas por avión y realizadas en los más diversos materiales: aluminio, madera, cartón, papel y hasta en un boleto del metro parisino doblado dentro de una cajetilla de cerillos. De acuerdo a lo expresado por Ramírez Vázquez, fue una de estas maquetas, la del escultor Willi Gutmann -hecha en acero inoxidable- la que, luego de mostrársela al licenciado Díaz Ordaz -de quien en su condición de Patrono de los Juegos dependía en última instancia la aprobación definitiva para la construcción de la Ruta de la Amistad- quedó cautivado por la belleza de la pieza y no dudó más en autorizar que se realizara la obra conjunta. Tiempo después, esas mismas maquetas fueron reelaboradas por el propio Comité de Selección y mostradas en una exposición especial realizada a principios de junio de 1968 en el Palacio de Bellas Artes.

Previo al envío confirmatorio de sus propuestas definitivas para el concurso, los artistas debieron enviar al Comité de Selección, para su aprobación, sus anteproyectos en maquetas y planos. Para sus diseños, ellos pudieron conocer las características físicas y espaciales del escenario donde se construirían las esculturas sólo por fotografías que les fueron enviadas a través del correo acompañadas de una breve descripción. Cabe aclarar que la mayoría formuló dichos anteproyectos pensando en un sitio que resultó ser, a final de cuentas, totalmente distinto del escenario sobre el que se construyeron las obras. Si esos artistas, de haber visitado antes nuestro país, hubieran conocido por ellos mismos las condiciones de la autopista ¿Hubiera esto repercutido en las solución formal de sus proyectos? Probablemente la respuesta fuese afirmativa. Ajenos a este tipo de especulaciones debemos mencionar, sin embargo, que algunos otros sí tuvieron previo contacto con el entorno antes de la elaboración de sus propuestas ya fuera porque radicaban en México o porque decidieron viajar aquí específicamente para ese fin. Tales fueron Seguin, Fonseca, Takahashi, Bayer, Gutmann, Escobedo y Gurría.

Los criterios de evaluación con los que desde un inicio trabajó el Comité de Selección sirvieron de mucho para sentar las bases con las que se escogió a los escultores y se sancionaron sus trabajos que les dieron cabida en el certamen. Dichas bases contemplaron la aplicación de seis puntos fundamentales, cuatro a modo de condicionantes para el proyecto, una más a nivel de

recomendación –que terminó por imponerse como una quinta condición- y otra que finalmente se cambió por un procedimiento distinto. De ellos, prácticamente todos –excepto el punto seis- tuvieron después plena vigencia en el desarrollo del Simposium. Importa saber que estos mismos puntos sirvieron luego al Comité Organizador para redactar los términos de la convocatoria oficial de la Reunión Internacional, que les fue entregada a los artistas una vez que el Comité de Selección tuvo confirmada su disponibilidad para asistir y ya seguros de que el tipo de proyecto que realizarían se adecuaba bien a los objetivos del concurso, ya fuera porque así lo garantizaba la trayectoria artística del escultor o porque se conoció por anticipado el tipo de proyecto que éste aportaría.

Los seis puntos a los que nos referimos planteaban que las obras poseyeran una naturaleza abstracta; que sus formas fueran sencillas; que su escala fuera monumental; que utilizaran el concreto como material de construcción; recomendaban a los artistas considerar la aplicación de color sobre sus superficies; y, establecían que cada proyecto individual fuera discutido y aprobado por un equipo de especialistas integrado por los propios escultores invitados.

Debido a la importancia que la observación de estos seis puntos tuvo en los resultados del presente trabajo y dada la extensión que me tomó hacer el análisis de los mismos, le dedico un capítulo aparte titulado Puesta en Valor. En él evalúo las cualidades formales y espaciales que caracterizan a las esculturas de la Ruta de la Amistad, mostrando al lector la manera como ellos impactaron en los contenidos formales de los monumentos y precisando cuáles fueron, a mi parecer, los resultados a los que se llegó con su aplicación. Por lo pronto, sólo adelanto aquí el siguiente comentario:

A) Que no todos los escultores debieron cumplir previamente con el envío de un modelo en maqueta que condicionara su participación en el certamen. Recordemos que muchos de ellos ya gozaban del reconocimiento internacional destacándose no sólo por sus capacidades creativas sino porque a lo largo de sus participaciones en bienales y simposia de escultura se habían dado a conocer como artistas experimentados en la creación de formas monumentales. A todos ellos Goeritz conocía bien y por ello decidió abrirles las puertas del certamen sin que el Comité de Selección reparara siquiera en el proyecto que habrían de realizar; y

B) Que no todo el conjunto de requerimientos integrado por los seis puntos antes señalados tuvo aplicación en la etapa de arranque del certamen sino que el Comité de Selección acudió a ellos conforme transcurrieron los diferentes momentos del concurso.

Respecto del punto A, habrá que agregar dos cosas: 1) Que la sola recomendación de Goeritz para invitar a estos escultores fue motivo suficiente para que, basado en la confianza que el Comité Organizador le tuvo por su gran prestigio como artista, éste diera por asegurada la alta calidad del trabajo de los escultores y, consiguientemente, la de los resultados de la Reunión Internacional; y, 2) Que hubo también aspirantes a participar que antes del certamen fueron totalmente desconocidos tanto para Goeritz como para el Comité de Selección, llegados por recomendación de gente cercana a Goeritz, por alguna institución que mandó su nombre al Comité Organizador o bien por iniciativa propia. A ellos el Comité de Selección sí les pidió que enviaran su currículum -enfaticando en él su desempeño como artistas plásticos dedicados a la escultura monumental- y que lo acompañaran con el envío de algún modelo hecho anteriormente en esa especialidad de manera que pudieran considerar la viabilidad de invitarles a presentar, posteriormente, una propuesta específica para el Simposium.

Con la entrega de la invitación oficial dirigida en lo personal a cada escultor, el Comité Organizador también solicitó, de manera paralela y a través de las embajadas o representaciones diplomáticas correspondientes, el beneplácito del gobierno del país que éste representaría. Con ello México como país anfitrión avalaba oficialmente la decisión del Comité de Selección de haber considerado al artista digno de participar en el Simposium. Sin embargo, caben aquí dos consideraciones: A) Que a la Reunión de Escultores se invitó primero a las personas y luego a sus países de procedencia, contrariamente a como se hizo para el resto de las actividades de la Olimpiada Cultural y a las de los propios Juegos en que primero se invitó a los países independientemente de quiénes fueran los que les representarían; y B) Que, como ya se señaló antes, este interés del Comité Organizador por buscar el beneplácito de los países presentes en la Reunión Internacional buscó, principalmente, el apoyo financiero de sus respectivos gobiernos para que fueran ellos quienes pagaran los gastos de transportación del escultor.

Respecto de este último punto es importante también aclarar que algunos países no reconocieron la participación de sus artistas en el Simposium, negándose a pagar sus gastos de viaje argumentando que la decisión de convocar al escultor había sido tomada unilateralmente por el Comité Organizador. En este caso baste mencionar, por ejemplo, el caso del uruguayo

Fonseca que, radicando de años atrás en Nueva York, era un artista a quien su gobierno consideraba poco vinculado con los asuntos de su país y el del marroquí Melehi que, aunque viajó con el reconocimiento de su gobierno, éste no le cubrió un sólo centavo de sus gastos.

Durante los dos años que duró la preparación del certamen varios fueron los artistas plásticos de distintas nacionalidades que aspiraron a participar en él, aparte de los artistas que al final fueron invitados, entre ellos un guatemalteco, un británico, dos norteamericanos, un japonés, un italiano y varios mexicanos. Sólo veintidós fueron los privilegiados: diecinueve participando dentro de la Ruta de la Amistad y tres más como invitados de honor. El gran ausente fue el británico Henry Moore, a quien el Comité Organizador esperó hasta prácticamente el final del certamen. Desafortunadamente un accidente sufrido por su esposa -al menos así lo justificó el artista- le impidió regresar de nueva cuenta a México para participar en el Simposium como el más importante de los invitados.¹⁰

El acomodo de las esculturas de la Ruta de la Amistad, de acuerdo con un total de diecinueve Estaciones, lo determinó la naturaleza del entorno físico que sirvió de marco a cada obra. Así, por ejemplo, se buscó que las dos mujeres participantes en el certamen, Ángela Gurriá y Helen Escobedo, abrieran el recorrido en uno y otro extremos del trayecto, de manera que México fuera, por su posición en el recorrido, tanto la entrada como la salida del circuito, según fuera la dirección por donde se circulase. Y si la Villa Olímpica fue el sitio de mayor importancia dentro del conjunto, se buscó que uno de los proyectos más significativos -el del escultor Moeschal, uno de los más prestigiados y reconocidos dentro del grupo de artistas- se construyera ahí, precisamente, en un lugar preeminente ubicado al centro de la plaza principal. Algo similar sucedió con la obra de Bayer, artista que gozó también de un gran prestigio y autoridad entre los convocados, privilegiado por el Comité Organizador para que escogiera él personalmente el sitio donde colocar su obra, eligiendo en este caso el que le ofreció a su escultura tener como remate, a sus espaldas, el imponente escenario del Estadio Azteca.

Todas las esculturas se colocaron sobre terrenos remanentes del Anillo Periférico tales como camellones, tréboles, glorietas y cruceros, a uno u otro flancos de la autopista para que fuesen fácilmente vistas por quienes circularan dentro de este trayecto en una y otra direcciones, ya fuese provenientes de Xochimilco recorriéndolo de sur a norte o de la glorieta de San Jerónimo hacia la Calzada de Tlalpan, circulando de norte a sur, teniendo como centro a la Villa Olímpica. En todos los casos las esculturas se encontraron dispuestas del lado derecho del

conductor, esto de acuerdo con el sentido de la vialidad por donde se transitara, de manera que pudieran ser más cómodamente apreciadas por todos.

Acerca de esta decisión de acomodar los monumentos sobre el flanco derecho del Anillo Periférico, Goeritz dijo: “Problema fue la colocación de las esculturas. Cada artista tenía su propia idea de visualización y nosotros estimamos que la Ruta de la Amistad debería ser en doble sentido, como lo es la calzada periférica donde se alojó. Finalmente se aceptó que todas estuvieran a la derecha de los accesos a la Villa Olímpica para que el automovilista las pudiera ver, tanto de ida, entrando por San Ángel, como viniendo de Xochimilco”.¹¹

Catorce de las diecinueve estaciones se ajustaron al esquema anterior, excepto las que ocuparon las posiciones 7, 8, 9, 10 y 11 que, por ubicarse en zonas que se distinguieron por sus singulares características espaciales –en este caso el trébol formado por el cruce de la Avenida de los Insurgentes con el Anillo Periférico y los terrenos aledaños a la Villa Olímpica- el interés visual que las acompañó las dotó de un privilegio especial por lo que se les levantó a distancias entre sí más próximas. Las esculturas de los artistas a quienes se distinguió como invitados de honor a la Reunión Internacional se levantaron en terrenos abiertos ubicados a las entradas principales del Palacio de los Deportes y de los Estadios Azteca y Olímpico Universitario. Sólo hubo una escultura a la que se le complementó con un espacio abierto que permitiera a los visitantes acercarse a ella cómodamente, hecho que confirma que la intención de Goeritz fue observarlas a distancia y desde vehículos en movimiento, la de Gonzalo Fonseca, quien la concibió para recorrerla también en su interior.

En la última fase del certamen, la selección definitiva de los artistas y el orden que sus respectivas obras ocuparon en las diecinueve Estaciones quedó establecido de la siguiente manera:

Estación 1: Ángela Gurria (México) (nombre de la obra: *Señal*).

Estación 2: Willi Gutmann (Suiza) (nombre de la obra: *El Ancla*).

Estación 3: Miloslav Chlupac (Checoslovaquia) (nombre de la obra: *Las Tres Gracias*).

Estación 4: Kiyoshi Takahashi (Japón) (nombre de la obra: *Esferas*) finado.

Estación 5: Pierre Székely (Francia) (nacido en Hungría) (nombre de la obra: *Sol Bípodo*) finado.

Estación 6: Gonzalo Fonseca (Uruguay) (nombre de la obra: *La Torre de los Vientos*) finado.

Estación 7: Constantino Nivola (Italia) (nombre de la obra: *Un hombre de Paz*) finado.

Estación 8: Jacques Moeschal (Bélgica) (nombre de la obra: *Captador de luz*) finado.

Estación 9: Todd Williams (Estados Unidos) (nombre de la obra: *La Rueda Mágica*).

Estación 10: Grzegorz Kowalski (Polonia) (nombre de la obra: *Reloj Solar*).

Estación 11: José María Subirachs (España) (nombre de la obra: *Homenaje a México*).

Estación 12: Clement Meadmore (Australia) finado.

Estación 13: Herbert Bayer (Estados Unidos) (nacido en Austria) (nombre de la obra: *Muro Articulado*) finado.

Estación 14: Joop J. Beljon (Holanda) (nombre de la obra: *Tertulia de Gigantes*) finado.

Estación 15: Itzhak Danziger (Israel) (nombre de la obra: *Puerta de Paz*) finado.

Estación 16: Olivier Seguin (Francia).

Estación 17: Mohamed Melehi (Marruecos) (nombre de la obra: *Charamusca Africana*).

Estación 18: Jorge Dubón (México) finado.

Estación 19: Helen Escobedo (México) (nombre de la obra: *Puertas al Viento*).

Fuera de la Ruta de la Amistad, como invitados de honor, se eligió a los siguientes artistas:

Invitado 1: Alexander Calder (Estados Unidos), en el Estadio Azteca, con una obra construida en acero llamada: *Sol Rojo*, finado.

Invitado 2: Germán Cueto (México), en el Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria, con una obra construida en bronce llamada *Hombre Corriendo*, finado; y,

Invitado 3: Mathias Goeritz (México), en el Palacio de los Deportes, edificio que se constituyó en el símbolo arquitectónico de la XIX Olimpiada, con una obra construida en concreto llamada *La Osa Mayor*, finado.

De los veintidós artistas que estuvieron presentes en la Reunión Internacional de Escultores, incluyendo a los invitados de honor, nueve representaron al continente europeo, nueve al continente americano (cinco a México, tres a los Estados Unidos y uno más a los países de Sudamérica), dos al continente asiático, uno a África y otro a Oceanía. Llama la atención que, no obstante el ideal de ver representados dentro del certamen a los cinco continentes, se le haya concedido un gran peso a las presencias europea y americana en más del ochenta por ciento, comparada con la de los otros tres continentes donde la participación se redujo a uno o, a lo más, a dos representantes, situación mal vista por quienes criticaron a Goeritz de haber organizado la

Ruta de la Amistad sólo para traer a México a sus amigos extranjeros. Mathías no fue insensible a tales críticas, argumentando la enorme dificultad que le significó convocar a escultores venidos de Oceanía, África y Asia cuyos antecedentes se ajustaran a los lineamientos del certamen.

De este modo, el número de países asistentes a la Reunión Internacional de Escultores fue de quince de un total de ciento trece participantes en los Juegos, es decir, poco más de una décima parte. Entre los países que tuvieron mayor representación estuvieron México con cinco escultores, Estados Unidos con tres y Francia con dos. De ahí que a Nivola que llegó a México como invitado de los Estados Unidos, el Comité Organizador decidiera mejor sólo reconocerle la representación del país donde nació, Italia, y no la del que llegó por su nacionalidad y al que se le solicitó financiara sus gastos de viaje.

Basándome en lo anterior importa destacar: 1) Que de haberse conservado el mismo número de participantes, veintidós en total, sin duplicar, triplicar y menos quintuplicar sus lugares de representación, los países incluidos en la Reunión Internacional hubieran alcanzado una mayor representatividad mundial con más del veinte por ciento del total de los invitados a la Olimpiada; 2) El que Goeritz no haya encontrado sino en los norteamericanos y, principalmente en los europeos, a los artistas plásticos en quienes tuvieron eco sus ideas renovadoras y, 3) Que la concurrida representación de México debe verse más como consecuencia de haber sido éste el país anfitrión que como resultado de la trayectoria internacional que ya para entonces hubieran alcanzado los artistas plásticos que le representaron pues, si bien su talento era de lo más reconocido en nuestro país, su renombre fuera de nuestras fronteras estaba lejos de ser equiparable al que ya para entonces tenían algunos de los artistas extranjeros venidos a México.

Las características de la Ruta de la Amistad que la distinguen a de otras creaciones escultóricas colectivas y monumentales la hacen ser única en la Historia del Arte. Para Goeritz, su creador, ello seguramente debió significarle gran motivo de satisfacción. Sin embargo, son abundantes los indicios que nos permiten afirmar que lejos de haber sido una idea original en la mente del artista fue la síntesis de varias propuestas anteriores que involucraron el trabajo del escultor en el diseño urbano aplicado a las vías de comunicación, apoyadas todas, a su vez, en un proyecto anterior hecho por el escultor alemán Otto Freundlich, cuando propuso crear un corredor internacional adornado de arte a lo largo de dos carreteras que atravesaban Europa de manera ortogonal. El proyecto de Freundlich se planteaba realizar un sistema de carreteras esculpidas, al que llamó Vía de la Fraternidad Humana, que cruzara en ambas direcciones el

continente europeo y cuyo cometido fuera celebrar el fin de la Primera Guerra Mundial y la concordia de los países europeos involucrados en el conflicto.

Habiendo conocido Goeritz, desde principios de los años sesenta, el contenido de algunas de estas propuestas, en 1963 las adaptó a la realidad de México proponiendo otro tipo de escenario y motivos distintos para llevarlas a cabo. Su proyecto planteaba aprovechar las dos grandes carreteras que cruzaban el país para que, enriqueciéndolas con un arte monumental integrado y construido a base de concreto, las localidades importantes que se ubicaban a lo largo de ellas vieran surgir focos regionales de desarrollo turístico, económico y social.

Sabemos por Federico Moráis y por las declaraciones del escultor holandés Joop Beljon que, en efecto, además de Freundlich hubo otros artistas que propusieron vías semejantes para enriquecer artísticamente las carreteras de Europa en un afán por trabajar a favor de los ideales de solidaridad y de concordia entre las naciones europeas y, además, para lograr un urbanismo más artístico y, por lo mismo, más espiritualizado. Entre ellos estuvieron Jacques Moeschal, Pierre Szekely y Miloslav Chlupac, tres de los artistas que estuvieron presentes en la Reunión Internacional. Los nombres de todos ellos permanecieron asociados a la formulación de proyectos afines al de la Ruta de la Amistad relativos a construir una ruta de las artes haciendo uso de vías de comunicación carretera, que presentaron y discutieron en encuentros internacionales de escultores celebrados en Europa a los que Goeritz asistió.

Fueron muchos los problemas que le acarreó a Goeritz integrar un equipo de escultores en el que se conjagara la calidad artística con la representatividad en cuanto a razas y continentes. En el caso particular del artista de color –que, por más que se buscó, no pudo ser el mismo representante del continente africano- Goeritz se vio obligado a recurrir a varios de sus contactos en el extranjero y a solicitar numerosas recomendaciones para, mediante la evaluación curricular de los aspirantes que le fueron presentados –todos ellos desconocidos para él- se eligiera al artista negro del Encuentro.

Igualmente difícil fue el camino que al final produjo la Ruta de la Amistad. La idea surgió con el propósito de lograr un proyecto de integración entre las esculturas y los espacios abiertos de la Villa Olímpica; luego, el sitio para levantarlas sería un parque que se adaptaría en un terreno aparte que, perteneciendo a Villa Olímpica, permanecía fuera del conjunto formado por sus edificios. Más tarde se pensó instalarlas en un camino que se construiría para ascender a la cima del Cerro de Zacatépetl; luego, sobre un puente ubicado en el cruce de Insurgentes y el

Anillo Periférico. Posteriormente se les construiría a lo largo del Anillo Periférico, de la Fuente de Petróleos al Estadio Azteca hasta que, finalmente, se determinó que quedaran colocadas sobre un tramo de dicha autopista al que desde mayo de 1968 se le llamó Ruta de la Amistad.

Acerca de cómo nació la idea de construir este enorme camino de arte sobre la autopista de alta velocidad, en una entrevista que le hizo el periodista Pablo Palomino, Goeritz comentó:

¿Cómo se planeó la Ruta de la Amistad?

Cuando me convertí en consultor del arquitecto Ramírez Vázquez para las obras de la Olimpiada, consideré que la carretera o el camino son fundamentales para la vida moderna. El hombre que vive en los suburbios, el trabajador que acude a los grandes centros industriales, se traslada día a día por caminos cada vez más largos. En ellos la obra del artista es importantísima. Yo propuse que para los visitantes de los Juegos Olímpicos se pintaran rutas de diferentes colores, en las banquetas o en la calle. De ahí salió la idea de la 'Ruta de la Amistad'...¹²

Como vemos, la Ruta de la Amistad estuvo desde luego asociada con los preparativos en los que intervino Goeritz para la Olimpiada, concretamente con la idea de identificar mediante distintivos visuales de color las principales avenidas de la ciudad que conducían directamente a los escenarios de competición en auxilio a los visitantes de todo el mundo para que, trasladándose a lo largo de ellas, se les facilitara el acceso.

Acerca de los objetivos que lo llevaron a crear la Ruta de la Amistad, Goeritz, en otra ocasión, dijo también:

La idea que dio vida a la Ruta de la Amistad no es nueva. Hacer carreteras o calles de tipo monumental es tan viejo como el arte griego. En Berlín hay una avenida de la Victoria donde reyes y emperadores esculpidos en mármol cercan los flancos. Aquí en el Paseo de la Reforma pasa un poco lo mismo, con los monumentos dedicados a los héroes más representativos de cada entidad federativa. Pero en todos estos casos, la idea se desarrollaba pensando en la gente que iba a pie de un lado a otro. Berlín, París, México, son ciudades originalmente trazadas para la gente de a pie.

Pero ahora, en el siglo XX, ya nadie puede detenerse un minuto para ver un monumento y a quién está dedicado. La gente se mueve a 70 kilómetros por hora en los viaductos, en las supercarreteras. Por eso, cuando a mí se me invitó para organizar alguna representación artístico-escultórica, como se hizo con otras artes que integraron la Olimpiada Cultural, pensé en este problema del hombre del siglo XX...¹³

Para Goeritz, el proyectar carreteras esculpidas con propósitos ornamentales, conmemorativos o meramente informativos no tuvo, en ocasión de la Olimpiada, nada de nuevo ni de original. La diferencia que existió, según él, entre la antigüedad y el tiempo actual era que

ahora el artista urbano debía orientar la estética de su trabajo hacia las nuevas condiciones de velocidad determinadas por el uso del automóvil.¹⁴

Estando de acuerdo en lo general con Goeritz, cuestionable es, en mi opinión, su posición cuando, al explicar el origen de la Ruta de la Amistad, en ningún momento le reconozca a las propuestas de Freundlich, Szekely y Moeschal la importancia que tuvieron como antecedentes de la suya. Por lo mismo, tampoco compartimos la opinión de Beljon –artista de la Ruta de la Amistad con quien Goeritz mantuvo una estrecha amistad- de que la influencia de Freundlich no haya sido en él determinante para su concepción del proyecto: “¿Si no fue Freundlich, quizá fue su asistencia a Rougaumont lo que llevó a Mathías al concepto del *Mexsimposium*? La respuesta es no, como puede deducirse de una carta que me escribió el 11 de abril de 1965: ‘En abril 23 estaré en Rougaumont. ¿Por qué no hacemos un simposio en México?. Me gustaría traerte aquí y seguramente podría conseguir que los mexicanos organizaran todo esto, diremos para 1967 o 1968’.”¹⁵

Incluso, tampoco comparto la opinión de Federico Morais -para quien la posición del escultor no dejó lugar a duda- cuando afirma estar convencido de la sinceridad de Goeritz luego de que afirmó no haber conocido el proyecto de Freundlich antes de elaborar su propuesta para la Ruta de la Amistad:

Mathías Goeritz desconocía estos proyectos utópicos cuando, en 1966, propuso al presidente del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, que iría a tener lugar en México entre el 12 y el 17 de octubre de 1968, arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, su proyecto de construir en el Periférico que contorna la ciudad de México, en el perímetro de la Villa Olímpica, lo que se denominó La ruta de la amistad. Goeritz se enteró del proyecto de Freundlich hasta junio de 1969, cuando entró en contacto con la señora Edda Maillet, secretaria general de la Asociación de Amigos de Freundlich, a través de quien tuvo acceso a los textos del pintor y escultor. A medida que los leía, Goeritz confiesa: ‘Me he quedado impresionado por la semejanza de sus ideas y las mías, que me vinieron 20 años más tarde. El tenía la misma concepción y algunas veces llegué a encontrar en su texto las mismas frases que yo he usado. Fue por eso que al describir minuciosamente todo el proyecto de La ruta de la amistad para el número de enero de 1970 de la revista inglesa Leonardo, dedica su texto y todos sus esfuerzos en relación con tal proyecto, a la memoria de Otto Freundlich, el visionario que yo nunca conocí, y sobre quien hasta hoy sé muy poco, pero en cuyo espíritu he trabajado’.¹⁶

En mi opinión, Goeritz dijo la verdad cuando negó haber conocido personalmente a Freundlich a quien asesinaron los nazis en 1943, pero mintió cuando afirmó que sus ideas le llegaron veinte años más tarde. De otra parte y aceptando, como afirmó Morais, que Goeritz no

hubiera conocido antes la propuesta de Freundlich, de ninguna manera le fueron a él desconocidas las de los otros artistas –Székely y Moeschal– que presentaron proyectos para la construcción de la *Voie des Arts* con anterioridad al que presentó él para la Ruta de la Amistad, planteamientos todos que estuvieron inspirados en los de Freundlich y que los escultores discutieron en encuentros celebrados desde 1962, desde tiempos muy anteriores a los de la Olimpiada de México.

Como ya antes lo señalé, fue el propio Beljon quien desmintió a Goeritz al citar que en ocasión del primer encuentro de escultores celebrado en Rogaumont en 1962 al que él mismo lo invitó, Goeritz no sólo conoció a la señora Jeanne Freundlich, la viuda de Otto, sino que tuvo conocimiento de la propuesta de Székely para su Vía de las Artes e incluso conoció la que antes propuso Moeschal –presente también en la misma reunión y amigo tanto de Beljon como de Székely– quien ya desde 1961 había publicado un escrito sobre las características de un proyecto escultórico cuyos términos giraban sobre el mismo tema.

Quien sí le concedió a Freundlich su lugar, entre los artistas europeos, como promotor de la *Voie des Arts*, al comparar a Goeritz con Székely cuando dijo de éste haber sido otro de los grandes promotores para construir un corredor carretero embellecido por arte, fue Beljon. En su escrito de la Ruta de la Amistad, se refirió a Székely en los siguientes términos: “....después de Freundlich, uno de los primeros y activos propagandistas de la *Voie des Arts*, en pocas palabras: una especie de contraparte europea de Mathías”.¹⁷

Como veremos más adelante, luego de 12 años de construida la Ruta de la Amistad, Goeritz finalmente le reconoció a Freundlich el lugar que verdaderamente tuvo en su proyecto. Y no obstante el éxito que para él tuvo en su momento la obra, a los pocos años de realizada sus declaraciones en torno a ella causan la impresión de haberse encontrado ante una gran contrariedad, como si para él la Ruta de la Amistad hubiese significado una cosa antes de su construcción y otra después de terminada. Es claro que cuando Goeritz se refirió al proyecto al tiempo que lo construyó, sus palabras denotaban ánimo y entusiasmo; después, expresaron desprecio, autocrítica y hasta enojo. Pareciera como si al paso de los años no quisiese ni acordarse de él. Por qué?. Desconozco la respuesta. Sin embargo, en nada me sorprendería saber que su actitud se hubiese derivado de la frustración que al paso del tiempo le causó observar el paulatino pero irreversible deterioro del entorno que lo rodeó y que, por ese hecho, en el sentir

del artista dejó desde entonces sin sentido su filosofía asociada a la obra y ligada con lo emocional.

Seguramente al tiempo su construcción, haber creado la Ruta de la Amistad le significó a Goeritz –como él mismo lo expresó- recibir elogios y reconocimientos pero también ganar enemistades, críticas, hastío y hasta frustración. Sin embargo, su fortaleza de carácter y su recia personalidad que como artista le acompañaron, me hace suponer que sus reacciones ya para entonces tan contrarias hacia la Ruta de la Amistad debieron, quizás, encerrar un trasfondo más profundo. Pienso que una posible explicación nos la daría el hecho de que tratándose de una de sus obras internacionales más importantes y siendo evidente que muchos de los artistas participantes en la Ruta de la Amistad –principalmente los que más relación tuvieron con la FISE- sabían que la idea original del proyecto no le perteneciera a él sino a Freundlich, el hecho de renunciar abiertamente a ejercer la paternidad intelectual de su propio trabajo pudo haberle generado una profunda frustración. Esto quiero dejarlo acotado porque si bien Goeritz durante mucho tiempo negó con insistencia haber conocido el trabajo de su coterráneo alemán, en sus últimas declaraciones en forma clara señaló que el mérito de haber creado la Ruta de la Amistad debía reconocérsele a Freundlich y sólo a él.

No ignoro que Goeritz, a lo largo de su carrera, fuera para si mismo un severo crítico al saberse uno de los artistas más reconocidos de su tiempo¹⁸. Sin embargo, fueron tantas y tan frecuentes sus críticas negativas hacia la Ruta de la Amistad y tan definitivo su silencio testimonial acerca de la figura de Freundlich, que creo que el origen de sus declaraciones debió venir no sólo de las insatisfacciones que el deterioro de la obra le causara sino de los relacionados con el problema de su autoría intelectual. Esto no debe sorprendernos si recordamos que en el mundo ha sido frecuente encontrar afamados artistas a quienes se ha criticado de copiar ideas y que concretamente Goeritz estuvo relacionado con acusaciones de robo intelectual por parte de colaboradores que trabajaron cerca de él¹⁹.

Conciente por mi parte de que una obra de tales características difícilmente podría haber surgido de la mente de un sólo hombre y, además, de que su propiedad intelectual no necesariamente deba pertenecerle a una sola persona, en los siguientes capítulos intentaré aportar suficientes elementos para que se le reconozca a Goeritz -sin reparar más en el problema de la autoría intelectual porque el asunto rebasa mi capacidad de análisis al carecer de elementos que me permitan emitir un juicio- el mérito de haber sido él quien hizo realidad un proyecto que,

aspirado por muchos, nadie antes pudo lograrlo, haciendo de éste uno de los trabajos más importantes de su vida.

NOTAS DEL CAPÍTULO 2.

¹ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, Archivo General de la Nación del Distrito Federal (AGN, DF), caja 161, sección 41, expediente 337, Italia, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

² Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 338, Japón, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

³ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

⁴ Hay que recordar que en este momento el general José de Jesús Clark era todavía el Presidente Ejecutivo de los Juegos y el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez todavía uno de los tres Vicepresidentes del Comité Organizador encargado de las cuestiones artísticas y arquitectónicas. A Clark lo sustituyó López Mateos en la presidencia del Comité Organizador a partir del 28 de junio de 1965, cargo que desempeñó hasta el 24 de octubre de 1966 cuando fue sustituido por Ramírez Vázquez. Complementariamente cabe decir que el arquitecto Oscar Urrutia comenzó su gestión como Director de Actividades Artísticas y Culturales a partir del 24 de octubre de 1966 al mismo tiempo que Ramírez Vázquez lo hacía como presidente, fecha en que se llevaron a cabo importantes cambios en la integración del Comité Organizador al crearse siete Direcciones, entre ellas la de Actividades Artísticas y Culturales, la de Control de Instalaciones y la de Control de Programas, mismas que citamos aquí por la importancia que tuvieron para el proyecto Ruta de la Amistad. Aunque el nombramiento de Mathias Goeritz como asesor artístico de la Olimpiada se hizo desde junio de 1966, es probable que su responsabilidad como coordinador de la Reunión Internacional de Escultores haya sido coincidente con la fecha 24 de octubre de 1966. La idea de realizar una Olimpiada Cultural junto con las 20 actividades culturales que la conformaron, siendo una de ellas la Reunión Internacional de Escultores, muy probablemente surgió en el ánimo de los organizadores apenas pocos meses antes de los cambios habidos a finales de octubre de 1966, pues ya para entonces, como sabemos, Urrutia tenía por encargo dirigir todo lo que sería la Olimpiada Cultural. Nosotros suponemos que tal iniciativa bien pudo haber determinado que el nombramiento de Goeritz para resolver los aspectos artísticos de la Olimpiada tuviera lugar poco antes de esas fechas, de donde pudiera resultar que la idea de hacer la Olimpiada Cultural haya estado en la mente de los organizadores desde abril o mayo de ese año. (Véase el tomo 2, capítulo 2 de la obra *México '68*, "El Comité Organizador", editada como memoria de la Olimpiada México '68 por el gobierno federal, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, México DF, 1969, p. 20).

⁵ En el texto íntegro de la carta se cita lo siguiente:

Xalapa, Veracruz, octubre 28 de 1966.

Sr. Don Mathias Goeritz.

Cuernavaca, Morelos.

Distinguido señor y amigo:

El estudio y proyecto de la carretera que vinculará el Puerto de Veracruz y la Antigua Veracruz, se encuentra en la Dirección General de Proyectos y Laboratorios de la S.O.P. en la calle de Xola en la Ciudad de México.

Reconociendo su amplia cultura como escultor y, como un rasgo de audacia infantil de mi parte, le sugiero tener presentes las simbólicas (sic) de Quetzalcóatl, Hernán Cortés y los Totonaca, como posibles elementos que ornaran el monumento que será construido en al Rica Villa de la Veracruz, con motivo del fuego olímpico que arribará a esa rada (sic) el año de 1968.

Un saludo afectuoso de Carlos Lascuráin y Zulueta. (rúbrica)

Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 429, Correspondencia General, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

⁶ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 429, Correspondencia General, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

⁷ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

⁸ “La noción de monumento histórico comprende tanto la creación arquitectónica aislada como el sitio urbano o rural que ofrece el testimonio de una civilización particular, de una fase significativa de la evolución, o de un suceso histórico. Se refiere no solamente a las grandes creaciones sino a las obras modestas que han adquirido con el tiempo un significado cultural”, artículo 1 de la Carta de Venecia, UNESCO, 1964, en Salvador Díaz-Berrio Fernández. *Conservación de monumentos y zonas monumentales*, SEP, México DF, 1976, col. SepSetentas, no. 250, p. 122.

⁹ Véase el apéndice 10 donde se registran varios de los documentos en los que Goeritz constantemente se refirió al arte en los términos que aquí consignamos.

¹⁰ Recordemos que el británico Henry Moore, amigo personal de Mathias Goeritz y quizás el escultor de más prestigio internacional reconocido en aquel momento, vino a México a principios de la década de los cincuenta invitado por Goeritz para recorrer las zonas arqueológicas donde florecieron las culturas antiguas más importantes de nuestro país, acerca de las cuales el escultor se mostró siempre especialmente interesado, principalmente de su arte y de su arquitectura. Moore trabajó con Goeritz pintando uno de los muros de su Museo de *El Eco* (1952-1953) construido por el artista en las mismas fechas en que Moore visitó nuestro país (1953).

¹¹ Mathias Goeritz, “¡Hay que hacer un arte funcional que embellezca el suburbio y hermosee la carretera!”, artículo publicado en la revista *En Concreto*, año VII, núms. 34-35, enero-abril, 1969, p. 166-167, en Graciela Kartofel. *Mathias Goeritz, un artista plural. Ideas y dibujos*, CONACULTA, México DF, 1992, p. 45-49.

¹² Pablo Palomino. “Goeritz y las Esculturas Gigantes. Quiere llenar el país de Rutas de la Amistad”, *Novedades*, México DF, 29 de noviembre de 1969, s/p.

¹³ Mathias Goeritz. “Hay que hacer...”, *op. cit.*, p. 45-49.

¹⁴ Véase la cita 20 del capítulo 3 del presente trabajo, página 50, donde refiero a Federico Morais. *Mathías Goeritz*, UNAM, México DF, 1982, p. 73.

¹⁵ Joop Beljon. “La Ruta de la Amistad”, en *Los ecos de Mathías Goeritz. Ensayos y testimonios*, INBA-UNAM IIE, México, 1997, p. 169.

¹⁶ Federico Morais. “*Mathías...*”, *op. cit.*, p. 71.

¹⁷ Joop Beljon, “La Ruta...”, *op. cit.*, p. 176.

¹⁸ Véase “Mathías Goeritz parece excesivamente negativo con respecto a si mismo. En el fondo esto proviene de la seguridad de saberse uno de los artistas más prominentes del México actual”, en Sarah Sloan. “Mathías Goeritz realiza sus obras hasta por teléfono, y sin embargo ¡vende todo!”, *Novedades*, México DF, 21 de noviembre de 1971, s/p.

¹⁹ “Ahora que lo conozco más, creo que asimiló subliminalmente muchas cosas. Yo lo he visto exponer como suya una idea mía en un simposio, viéndome directamente a los ojos, sin rastro de mala fe. Se entusiasma tanto con las cosas que cree que son suyas”, Inés Amor, en Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde. “Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor”, UNAM-IIE, México DF, 1987, *Cuadernos de Historia del Arte*, no. 32, p. 193. Cabe aquí señalar también como otro conflicto de propiedad intelectual relacionado con el trabajo de Goeritz el que le significó el problema que tuvo con el arquitecto Luis Barragán por la autoría intelectual de la obra *Las Torres de Satélite*.

3. LA REUNIÓN INTERNACIONAL DE ESCULTORES.

3.1. Antecedentes del Proyecto Ruta de la Amistad.

3.1.1. Los simposia organizados por la FISE.

En efecto, tal como lo afirmó Goeritz, el propósito que animó a los artistas de la Reunión Internacional de Escultores a construir una carretera esculpida no tuvo entonces nada de nuevo ni de original. Antes que Goeritz lo hiciera en México, desde finales de los cincuenta ya otros escultores habían tenido como iniciativa levantar proyectos afines al de la Ruta de la Amistad que presentaron y discutieron a lo largo de encuentros internacionales en los que se convocó a participar a un gran número de artistas. La principal diferencia que existió entre el proyecto de Goeritz y las iniciativas que le antecedieron fue que ninguna de ellas logró ir más allá del papel.

Los diversos antecedentes con que contamos del proyecto Ruta de la Amistad constituyen, en lo general, ideas más o menos semejantes a él que buscaron, como lo hiciera también Goeritz respecto de las esculturas para la Olimpiada, rescatar la importancia del artista plástico y de su participación en los proyectos de planificación urbanística a fin de hacer de las autopistas y carreteras de alta velocidad caminos de arte en los que los ideales se hicieran materia artística y en donde el espíritu de los viajeros que circularan por ellos se viera enriquecido en lo más íntimo de su ser a través del disfrute de las esculturas construidas a lo largo de ellos.

Una de las más remotas ideas que conocemos en este sentido, ya dentro del siglo XX, fue el proyecto que el escultor alemán Otto Freundlich hizo en 1936 con el que pretendió celebrar la paz y la concordia entre los países europeos al terminar la Primera Guerra Mundial. Acerca de la personalidad de Otto Freundlich y de los contenidos de su propuesta -ambos bien conocidos para los escultores que asistieron a este tipo de reuniones celebradas en Europa- Federico Morais dijo lo siguiente:

...Otto Freundlich nació en julio de 1878, en Stolp, Pomerania, e hizo estudios de pintura, escultura e historia del arte en Munich y Florencia, pasando a residir en París a partir de 1909. De tendencia constructivista, realizó su primer trabajo totalmente abstracto en 1919, participando regularmente en las muestras del grupo Abstracción-Creación...Judío, fue hecho prisionero por la policía nazi, el 4 de marzo de 1943, enviado para Drancy, de donde fue deportado a Polonia, muriendo probablemente en el campo de concentración de Lublin-Maidanek...Freundlich encaraba el arte con un fervor casi religioso. Humanista, creía que el papel del arte en todos los tiempos viene siendo el de preparar el futuro del hombre...Autor de utópicas esculturas-montañas y de menhires modernos, Freundlich imaginó en 1936, lo que denominaría 'Vía de la fraternidad humana creada por los

artistas'. Esta vía...consistiría en dos carreteras, una partiendo de Holanda y llegando hasta el Mediterráneo, y otra atravesando Alemania, Polonia y Rusia. La sección horizontal debería llamarse 'Vía de la solidaridad humana en memoria de la liberación', y el punto en que las dos carreteras se cruzaran, en Anvers-sur-Oise, Francia, sería construido el 'Faro de la paz por las siete artes'....¹

Aunque en su texto Federico Morais confunde los nombres que una y otra vías tuvieron en el proyecto de Freundlich pues le llama Vía de la fraternidad humana creada por los artistas a un camino que en realidad se llamó Vía de las Artes (*Voie des Arts*) –de donde resulte que la Vía de la fraternidad humana creada por los artistas y la Vía de la solidaridad humana en memoria de la liberación sean los nombres que el escultor propuso para identificar las dos carreteras que integraron su proyecto– lo importante es establecer aquí que el punto de encuentro de estas dos vías estuvo localizado en Asnières-sur-Oise -el nombre de Anvers que cita Morais es también incorrecto- pequeña localidad ubicada al norte de París, sitio exacto donde se ubicaba el claustro de Royaumont y lugar éste donde tenía su sede la Federación Internacional de Simposia de Escultores, escenario donde Freundlich proponía construir el gran Faro de la paz por las siete artes, corazón de todo su planteamiento.

El recorrido que seguirían en el proyecto ambas vías pretendía tocar las principales ciudades europeas de los países que estuvieron involucrados en el conflicto, de manera que su cauce habría sido, aproximadamente, el siguiente: la Vía de la fraternidad humana creada por los artistas recorrería Europa de norte a sur y saldría de la ciudad de Ámsterdam (Holanda), pasaría luego por Bruselas (Bélgica), continuaría por París (Francia), luego por Berna (Suiza), enseguida Milán (Italia) y terminaría en Roma; por su parte, la llamada Vía de la solidaridad humana en memoria de la liberación, que cruzaría Europa de oeste a este, saldría de Rennes (Francia) para pasar luego por la ciudad de París, continuaría hacia la ciudad de Luxemburgo (Luxemburgo), luego a Viena (Austria), a Praga (Checoslovaquia), a Berlín (Alemania), a Varsovia (Polonia) y a Moscú (Rusia) donde terminaría su recorrido.

El conocimiento de las ideas de Freundlich y su difusión entre los escultores urbanos europeos dio cauce a otro antecedente también importante en la formulación del proyecto Ruta de la Amistad, resultado de los intercambios que durante los años sesenta sostuvieron entre sí varios de los artistas plásticos que, como Goeritz, apoyaban el desarrollo de la escultura aplicada a grandes proyectos orientados hacia lo simbólico, lo histórico y lo social en el campo de lo urbano. Hay que anotar que los diferentes simposia a los que aquí nos referiremos estuvieron siempre en dependencia directa de la Federación Internacional de Simposia de Escultores (FISE)

que fue la instancia que los organizó -organismo creado para promover estos encuentros entre los artistas plásticos de Europa, Asia y los Estados Unidos- y que entre sus más importantes objetivos tuvo, por encima de cualquier otro, la construcción de la *Voie des Arts*.²

Como funcionarios al frente de la FISE, el doctor Friedrich Czagan y el escultor Karl Prantl organizaron lo que fue el primer simposium de esta federación celebrado en una cantera próxima a Saint-Margarethen, Austria donde, en 1959, reunieron a artistas plásticos de diversos países para cada uno esculpir en piedra su propia obra -en completa libertad temática y recurriendo casi todos al lenguaje abstracto- creando un conjunto que aportó una importante muestra de escultura internacional. Sabemos que a ese simposium asistieron Pierre Székely y Miloslav Chlupac -quienes estuvieron presentes en el Simposium de México- además del propio Czagan, que ya desde entonces era reconocido en el medio de los escultores urbanos como un respetable crítico de arte y cuya opinión fue después determinante para la realización de la Reunión de Escultores de México.³

Después del simposium de Saint-Margarethen, otros simposia celebrados entre 1963 y 1965 tuvieron lugar en Alemania, Israel, Holanda, Escocia, Italia, India, Japón, Yugoslavia y Canadá. Hubo también, en ese mismo periodo, otras reuniones en preparación que tuvieron como escenarios para sus respectivas sedes Francia, Checoslovaquia, Suecia, Brasil, Estados Unidos y México, este último a organizarse por interés y a iniciativa de Goeritz en la Ciudad de México durante 1966 ó 1967. De entre todos, llaman nuestra atención, por la relación que guardaron con la Reunión Internacional de 1968, los siguientes:

a) El que se realizó un año después de Sank-Margarethen en Israel, en el desierto de Nageb, al sur de Judea, frente al Mar Muerto, cerca de Masada, en 1960, organizado por el escultor ruso Kosso Eloul en el que participó el escultor belga Jacques Moeschal. A él asistieron, además, los escultores Diska (de Estados Unidos), Prantl (de Austria) y Mizui (de Japón). Cabe añadir que por su destacada labor como artista urbano preocupado por los problemas de la falta de integración entre funcionalismo y estética, en esa ocasión se le reconocía a Moeschal, como ya antes lo habían hecho con Henry Moore -ambos artistas llamados a venir a la Reunión de México- ser uno de los más importantes promotores de la Vía de las Artes. En este simposium los artistas utilizaron como material para realizar sus trabajos el concreto y la piedra;⁴

b) el que se celebró en el claustro de Royaumont ó Rougaumont, París, Francia, en octubre de 1962 (primero de dos que ahí se celebraron pues el segundo se llevó a cabo en 1965)

al que asistieron los escultores Joop Beljon (de Holanda), Pierre Székely (de Francia) y Mathias Goeritz (de México). En este coloquio Székely presentó una propuesta que se inspiró en las ideas de Freundlich para construir la *Voie des Arts*;

c) el que se celebró en Tokio, Japón, también en 1963, donde los artistas participantes, entre ellos los escultores Baumann (de Alemania) y Maurice Lipsi (de Francia) insistieron en retomar la idea de construir el proyecto para la Vía de las Artes propuesto un año antes por Székely. En este simposium los escultores trabajaron el concreto como material y sus obras las levantaron junto al mar;

d) el que se celebró en Royaumont, el 24 y 25 de abril de 1965 al que asistieron los escultores Mathias Goeritz, Joop Beljon, Jacques Moeschal y Miloslav Chlupac (de Checoslovaquia); y,

e) el de Long Beach, California, Estados Unidos, celebrado en agosto de 1965 y que contó con la participación de los escultores Joop Beljon y Piotr Kowalski (de Polonia) y al que Goeritz, aunque invitado, no asistió.

Cada uno de los simposia aquí mencionados fue un antecedente importante para la Ruta de la Amistad porque de ellos obtuvo Goeritz experiencias y beneficios interesantes como, por ejemplo, fortalecer su relación de tipo personal y profesional con los escultores que en ellos participaron, o bien porque de ahí sacó ideas para su Simposium de México y porque todos estos simposia incluyeron la participación de muchos de los artistas que luego figuraron entre los invitados importantes a la Reunión de Escultores de México. Hay que destacar que los artistas que participaron junto con Goeritz en este tipo de reuniones fueron, en nuestra opinión –como habremos después de constatarlo– los que mejor asimilaron sus ideas en torno a lo que pretendió fueran los objetivos del proyecto conjunto de México, siendo precisamente de estas reuniones de donde sacó Goeritz la lista de los primeros y más importantes invitados a estar presentes en la Olimpiada Cultural.

De las múltiples propuestas que los artistas expresaron en el marco de estos simposia, creemos importante referir aquí la planteada por Moeschal durante su participación en el coloquio de Nageb, relativa a la misión de servicio que para él debió tener el arte respecto de la sociedad, integrando en este caso la escultura monumental con el urbanismo moderno. Cabe hacer notar que lo más fundamental de dicho planteamiento fue publicado poco después por el artista en una entrevista que le concedió a un diario de la ciudad de Bruselas el 18 de marzo de 1961. Moeschal

ya para entonces era un reconocido artista plástico especializado en proyectos urbanos de escultura monumental orientados a las vías de comunicación. Nosotros destacamos aquí su pensamiento por dos razones:

1) por las coincidencias tan directas que encontramos entre lo expresado por él y el discurso que manejó Goeritz seis años después con motivo de la Reunión Internacional de Escultores; y,

2) porque a Moeschal, Goeritz y el Comité Organizador lo distinguieron honoríficamente entre el resto de los artistas de la Reunión Internacional como una especie de quinto invitado de honor -aparte de Moore, Calder, Cueto y Goeritz- ofreciéndole como sitio para colocar su obra el lugar simbólicamente más importante entre las 19 Estaciones que integraron la Ruta de la Amistad, esto es, la plaza central del conjunto Villa Olímpica.

Las declaraciones del artista en aquella ocasión giraron en torno a un proyecto escultórico propuesto por él a fines de 1960 orientado a resolver el problema de la falta de planificación artística del urbanismo contemporáneo aplicado a la solución de las grandes autopistas a las que, en su opinión y no obstante su probada funcionalidad, les faltaba como complemento el aporte artístico que la obra plástica del escultor podría agregarles para enriquecer visualmente los espacios por donde circularan los automovilistas evitando así la monotonía de sus recorridos.

La propuesta de Moeschal tomaba como referencia las carreteras de alta velocidad próximas a la ciudad de Bruselas y en ella establecía que debía ser responsabilidad del planificador urbano incorporar dentro en su equipo de diseñadores el trabajo del artista plástico para conjuntar proyectos en los que se conjugara la utilidad con la belleza formal, humanizando el espacio vial de los caminos o, lo que es lo mismo, espiritualizándolo a través del arte, es decir, volviéndolo propicio para la experiencia estética de quienes circularan por ellos -términos que aplicamos aquí tomándolos de los muchos discursos expresados no sólo por Moeschal y otros artistas urbanos sino, principalmente, por Goeritz al tratar temas de esta índole- mediante la construcción de formas abstractas y monumentales, armónicas con el paisaje y colocadas en sitios estratégicamente localizados a lo largo de sus recorridos -que Moeschal proponía iluminar por la noche- para dejar con ellas testimonio de que en el siglo XX -al que el escultor asociaba con la mecánica, la utilidad y la prefabricación- el aporte del artista al urbanismo contemporáneo era, además de esencial y apremiante, principalmente posible. [véase apéndice 5]

Ahora bien si, como hemos constatado, los encuentros de escultores a los que aquí nos referimos tuvieron una buena dosis de importancia para la Ruta de la Amistad, los dos que a nuestro juicio constituyeron sus más relevantes antecedentes fueron los que se celebraron en el claustro de Royaumont, en los años 1962 y 1965 respectivamente, pues mucho nos ayudan a entender lo que fue la postura de Goeritz en materia de proyectos de escultura urbana por aquellos años. El primero, porque a las claras demuestra que fue de ahí de donde vino su interés por realizar en México su propio proyecto carretero proponiendo crear aquí, en 1963, una especie de Vía de las Artes a la mexicana y, el segundo, porque sienta las bases de lo que Goeritz llamó su *Meximposium*, proyecto inmediatamente anterior a la Reunión de Escultores que pensaba realizar durante 1966 o 1967. Es importante tener aquí presente que, en nuestra opinión y contrariamente a como han afirmado otros autores, fue precisamente en el claustro de Royaumont, sede permanente de las reuniones de la FISE, durante el simposium de 1962, donde Goeritz tuvo por primera ocasión contacto con las ideas de Freundlich y con las de los demás escultores en relación a la construcción de la Vía de las Artes.

El primero de los dos simposia celebrados en Royaumont fue una reunión de tres días donde estuvieron presentes, como ya dijimos, Joop Beljon, Mathias Goeritz, Friederich Czagan, Miloslav Chlupac y Pierre Székely, este último dando a conocer su propia propuesta para crear una *Voie des Arts* para Europa, artistas todos que participaron luego en el proyecto olímpico de México. Hay que destacar que este simposium se celebró en piedra y a él acudió, además, la viuda de Otto Freundlich, su esposa Jeanne, que aprovechó el encuentro para acusar a los escultores que estaban ahí presentes de plagiar las ideas de su marido. No hay que olvidar que ya para entonces Goeritz había ganado fama entre los asistentes como un destacado escultor urbano gracias a la difusión que de su obra en México le hizo el francés André Block, ingeniero convertido en escultor y reconocido por sus esculturas habitables, dueño de la revista *Aujourd'hui* especializada en temas de escultura actual, en la cual el editor le dedicó un número especial al trabajo de Goeritz y, especialmente, a su obra monumental más reciente, la construcción, en 1957, de Las Torres de Satélite.⁵

Así fue como refirió el escultor Joop Beljon la asistencia de Goeritz a aquella primera reunión de escultores de Royaumont en 1962:

Mathias visitaba Europa con frecuencia. En una ocasión, en 1965 [debe ser 1962] lo invité a Rougaumont, un antiguo claustro, donde un grupo de escultores había organizado una reunión de tres días para discutir los problemas del gremio. En la agenda de ese año había una propuesta de

Pierre Szekely para una Vois des Arts: la instalación de una serie de esculturas a los costados de una carretera, una variante moderna del hito en las antiguas rutas de los peregrinos a Canterbury o Santiago. Szekely, escultor francés de origen húngaro, ya había participado en uno o dos simposios de escultores, organizados por Karl Prantle en una cantera cerca de Sankt Margareten en Austria...

Sankt Margareten estuvo representado en Rougaumont por algunos talentosos escultores como Chlupac y Wiecek y también por Friederich Czagan, quien no es un escultor pero cuyo nombre menciono por el papel que jugó en la preparación de la Ruta...

Hubo otros dos invitados notables: la viuda de Otto Freundlich y el escultor californiano Kenneth Glenn, el iniciador del simposium de la Universidad Estatal de California en Long Beach, programado para julio y agosto de ese mismo año [en su confusión de fechas, el autor refiere aquí correctamente el año del simposium de Long Beach que fue 1965]. Casi ninguno de los presentes había escuchado hablar de Otto Freundlich. Su frágil y pequeña viuda ofrecía una visión patética: otra mujer sermoneando los logros de su marido, con una vocesita que apenas llenaría el primer piso de una casa de muñecas. Cuando le pregunté a un francés que había estado sentado junto a ella qué era lo que había dicho, contestó que nos había acusado de plagiarios. Los dos nos encogimos de hombros.⁶

Es pertinente aclarar que al escribir su ensayo sobre la Ruta de la Amistad, Beljon confunde frecuentemente las fechas de los acontecimientos que relata. Aquí, por ejemplo, mezcla hechos que se sucedieron en dos reuniones distintas acontecidas en un mismo lugar pero con una diferencia de tres años. Como ya lo anticipamos, la primera reunión de Royaumont a la que asistió Goeritz tuvo lugar en 1962 y la segunda en 1965. En la primera fue cuando Székely presentó su propuesta para la Vía de las Artes -reunión a la que también asistió la señora Jeanne, viuda de Freundlich- y la segunda fue a la que asistió el norteamericano Kenneth Glenn, organizador del simposium de Long Beach, reunión en la que todos los asistentes -incluido Goeritz- resolvieron crear la Federación Internacional de Simposia de Escultores (FISE) que tendría por encargo abocarse a realizar la *Voie des Arts*.

Previo al segundo simposium que se celebró en Royaumont el 24 y 25 de abril de 1965 tuvo lugar una reunión celebrada seis meses atrás, el 8 de noviembre de 1964, en la que escultores y artistas representantes de catorce países de Europa y de la cuenca del Atlántico acudieron al claustro de Royaumont para constituir el comité preparatorio que planearía la creación de dicha Federación. Ello explica el por qué tuvo en el *Cercle Culturel* de Royaumont, en Asnières-sur-Oise, París, desde un principio su sede no sólo el comité preparatorio de la *Voie des Arts* sino la propia FISE. Por los antecedentes que ya tenía Goeritz de Royaumont por su participación en el encuentro de 1962, es probable que él haya formado parte también de este

comité. Hay que hacer notar que ya en enero de 1965 el cargo de Secretario General de la FISE lo ocupaba el señor Friederich Czagan, personaje que luego se constituyó, aunque sólo por un breve tiempo, en el más importante promotor extranjero para realizar el Simposium de escultura en México de donde salió la Reunión Internacional de Escultores.

La importancia que para nosotros revistió la asistencia de Goeritz a este segundo encuentro de Royaumont fue porque de aquí nació en él la idea de realizar un simposium semejante en México. De los doce artistas urbanos que integraron la segunda reunión de Royaumont, casi la mitad tuvieron relación directa con el Simposium Olímpico. Ellos fueron Mathias Goeritz (de México), Friederich Czagan (de Francia), Joop Beljon (de Holanda), Miloslav Chlupac (de Checoslovaquia) y Jacques Moeschal (de Bélgica). [véase apéndice 6]

Un simposium también importante como antecedente de la Ruta de la Amistad fue el que se celebró a finales de agosto de 1965 en la Universidad Estatal de California en Long Beach, Estados Unidos, organizado por el norteamericano Kenneth Glenn, que incluyó la asistencia de 10 escultores internacionales, entre ellos Joop Beljon y Piotr Kowalski.⁷ Cabe decir que el nombre de este reconocido escultor polaco y su destacada participación dentro de Long Beach fueron la causa que provocó después, en 1968, la confusión que hizo venir al Simposium de México –en medio del desconcierto del Comité Organizador que, confundiéndolo con otro artista, le brindó todo su apoyo- al escultor Grzegorz Kowalski, un joven de apenas veinticinco años desconocido totalmente para los organizadores, en lugar de su homónimo Piotr Kowalski. [La lista de los participantes en el encuentro californiano y algunos datos de su actividad artística se encuentran en el apéndice 7]

Acerca del simposio de Long Beach, Beljon dijo lo siguiente:

El simposio de escultores en las instalaciones de la Universidad Estatal de California en Long Beach se convirtió en un modelo de eficiencia y de obtención de recursos. Después de observar los procedimientos de ese evento de cerca, me sentía listo para acompañar a Mathías en su aventura mexicana. ¿Estaría él listo?. Un mes después del evento en Long Beach la esposa de Mathías, la Chacha, me escribió diciéndome que su marido estaba trabajando en el *Mexsimposium*, como él mismo lo llamaba. Pero en una carta medio año más tarde Mathías todavía sonaba pesimista. Fue hasta septiembre de 1966 que hubo buenas noticias.⁸

La importancia que tuvo Long Beach en los planes de Goeritz le sirvió para planear, principalmente en las cuestiones organizativas, su *Meximposium*. Y aunque Goeritz no participó en este encuentro, significándole no haber aprovechado, como se lo sugirió Beljon, que éste le

hubiera servido como una especie de “ensayo general de la Ruta”⁹, debemos reconocerle al escultor holandés haberse encargado de suplir esta carencia transmitiéndole a Goeritz, a través de cartas que ambos intercambiaron por correspondencia, sus enseñanzas ahí aprendidas, muchas de las cuales, como veremos, le fueron luego de gran utilidad para considerar asuntos importantes de la reunión de México.

Goeritz estuvo en Royaumont desde el 23 de abril de 1965 para participar en el encuentro que ahí se celebraría y fue ahí donde se encontró con el escultor Kenneth Glenn quien lo invitó para estar presente en California. Sabemos que al mes del simposium de Long Beach, esto es, en septiembre de 1965, ya Goeritz trabajaba firmemente en su idea del encuentro de escultores mexicano.

El término *Meximposium* fue el nombre que Goeritz utilizó desde mediados de 1965 hasta poco después de iniciada la planeación de la Reunión Internacional de Escultores en 1967 para referirse a lo que sería aquel encuentro de artistas plásticos que pretendía realizar en México con el apoyo de la Federación Internacional de Simposia de Escultores en la forma como se habían realizado los otros simposia en Europa, Asia y los Estados Unidos, todavía pensándolo muy independiente de la Olimpiada pues lejos estaba el momento en que sería nombrado asesor del Comité Organizador.

El periodo que va de abril de 1965 a junio de 1966 -tiempo transcurrido entre la fecha en que Goeritz asistió a la segunda reunión de Royaumont hasta su nombramiento como asesor artístico de la Olimpiada- fue el que el escultor pasó planeando la realización del *Meximposium* de escultores. Su idea en aquel momento seguramente fue la de apoyar a la FISE en la realización de un ejercicio de integración plástica entre arquitectura y escultura, sin pensar todavía en un escenario específico para hacerlo, a la vez que coadyuvar a alcanzar el sueño de construir la Vía de las Artes ampliando sus fronteras mucho más allá del ámbito europeo. Esta idea de Goeritz de traer a México a quienes fueron los más renombrados escultores del mundo en aquel momento no debe sorprendernos si pensamos que ya antes lo había hecho con Henry Moore a quien invitó a colaborar, junto con otros artistas, en su museo experimental de *El Eco*.¹⁰ Una carta que el 11 de abril de 1965 le escribió a Beljon participándole su idea de hacer un magno evento de escultura en México para el año 1967 o 1968 da testimonio de ello.¹¹

Yo estoy convencido de que los antecedentes que significaron en el pensamiento de Goeritz las ideas de Freundlich, Székely y Moeschal para crear una Ruta de las Artes, así como

sus intercambios de experiencias con otros escultores en los escenarios de los simposia en donde participó, sumados a sus contactos en el extranjero con artistas de la dimensión de Henry Moore y Alexander Calder y a su interés por construir aquella especie de Vía de las Artes en nuestro país hacia principios de la década de los sesenta -cuyo recuerdo seguramente se mantenía en la memoria del artista- debieron ser motivos suficientes que le inspiraron una gran confianza y un fuerte ánimo para planear un acontecimiento grande en nuestro país orientado hacia dos objetivos que en él fueron fundamentales:

1) Compartir esta inquietud con otros escultores urbanos que como él gustaron de imaginar planteamientos ambiciosos y de lo más creativos para construir colosales proyectos de escultura urbana; y,

2) Realizar un simposium de escultores en México al que acudieran los más destacados artistas plásticos del mundo y que pusiera el nombre de nuestro país a la altura de los de más vanguardia en proyectos de escultura moderna, su *Meximposium*.

Este interés de Goeritz por realizar proyectos conjuntos entre artistas fue algo que mucho le atrajo desde años atrás –recordemos, como ejemplo, su trabajo en la Escuela de Altamira, su participación en las Torres de Satélite, su colaboración en el museo de Antropología al lado de Ramírez Vázquez y su participación con el arquitecto Ricardo de Robina en la restauración de templos virreinales en el centro histórico de la Ciudad de México- por lo que sus planes de reunir a tan importante número de escultores, de tal fama y personalidad en un evento de esta naturaleza no debe extrañarnos. Tal como lo afirma Rita Eder, a Goeritz siempre le entusiasmó promover el trabajo artístico colectivo, situación que, desde luego, fue definitiva no sólo en la realización de su *Meximposium* sino, también, para promover otros proyectos que luego aparecieron en su vida de artista, entre ellos, el de la Ruta de la Amistad: “La exaltación de lo directo y lo primitivo habrían de interesarle, como también la idea del trabajo colectivo entre artistas”.¹²

Fue a partir de su nombramiento como asesor artístico del Comité Organizador y de su interés por realizar la Olimpiada Cultural, que todo aquello que Goeritz vino planeando para su *Meximposium* se consolidó en un proyecto importante para ese momento orientado hacia lo que sería la Reunión Internacional de Escultores, una de las actividades más significativas dentro del programa oficial de la Olimpiada Cultural.

3.1.2. El primer proyecto carretero de Goeritz: su versión de la Ruta de las Artes.

El haber conocido en detalle propuestas como las anteriores se tradujo para Goeritz, dentro de su trabajo como escultor urbano, en la elaboración durante 1963 de su proyecto carretero para construir una versión de la Ruta de las Artes adaptada a la realidad de nuestro país y, más tarde, en la inquietud por realizar el *Meximposium* y, poco después, el Encuentro Internacional de Escultores.

Para la concepción de lo que fue su primer gran proyecto carretero, Goeritz partió de la más importante red de caminos con que contaba entonces nuestro país proponiendo instalar en ellos, sobre distintos puntos que se corresponderían con las localidades más importantes, una completa red de infraestructura urbana complementada con esculturas monumentales que hicieran de los sitios donde se levantarían estos monumentos lugares de atracción turística y focos de desarrollo socio-económico a nivel regional. Esas dos grandes vías a las que nos referimos eran las carreteras Panamericana y Transoceánica que atravesaban al país de norte a sur y de oriente a poniente, corriendo de Ciudad Juárez, Chihuahua hasta Tapachula, Chiapas y de Veracruz, Veracruz hasta Acapulco, Guerrero.

Cabe aclarar que si bien fue este el primer y más importante antecedente que hubo en México de la Ruta de la Amistad, dicho proyecto constituía de hecho la segunda propuesta importante del escultor formulada dentro del campo del urbanismo planeado artísticamente, pues ya la primera había sido su proyecto para las Torres de Satélite del año 1957. En su planteamiento el autor propuso levantar una ambiciosa red de infraestructura turístico-cultural a base de esculturas hechas de concreto en forma de torres de diferentes alturas construidas en una escala verdaderamente monumental -con alturas hasta de trescientos metros- a las que acompañaría con obras de equipamiento que las complementaran, de modo que sirvieran no sólo para embellecer y modernizar las carreteras mexicanas sino para propiciar el desarrollo económico, cultural y regional de los múltiples emplazamientos que, estratégicamente ubicados a lo largo de ellas, se corresponderían con las principales localidades que tocarían una y otra vías y en cuyo cruce, al centro, tenía su asiento la Ciudad de México.

No debe olvidarse que con este proyecto Goeritz pretendía, como ya lo habían propuesto otros artistas comprometidos como él con el problema urbano, hacer un arte en beneficio de la sociedad, un arte público que enriqueciese el entorno de las ciudades donde se construyese, un arte de integración plástica y espacial que incluyera la participación conjunta del artista, del urbanista, del arquitecto y del constructor en la obra común, un arte representativo de la

tecnología de su tiempo que propiciara el crecimiento espiritual de quienes circularan por las autopistas mediante el pleno disfrute del arte. Debemos tener aquí presente que estos propósitos del artista encuentran sentido en los ideales tanto expresionistas como dadaístas que distinguieron su personalidad a lo largo de su vida, imprimiéndole a su trabajo, principalmente a la escultura urbana que produjo en sus últimos cuarenta años de vida, esa importante función social por la que siempre luchó y que lo llevó a proponer sacar el arte de los museos y galerías para llevarlo a la calle a fin de acercarlo al habitante común de la ciudad, al pueblo y, principalmente, al automovilista.

Aprovechando su enorme prestigio ganado cinco años atrás como artista urbano por su proyecto para las Torres de Satélite, Goeritz decidió exponerle estas ideas al arquitecto Mario Pani, uno de los urbanistas más importantes de México en aquel momento, para convencerlo de llevarlas a la realidad. Las pretensiones ilimitadas del escenario espacial escogido por Goeritz para su ambicioso proyecto y lo costoso que resultaba de construir –donde se necesitarían invertir enormes cantidades de recursos que para México era imposible sufragar– lo turnaron en algo prácticamente incosteable por lo que no pasó de ser un sueño en el pensamiento del artista. Sin embargo, debe reconocerse que fue ésta la semilla que cinco años dio como resultado su proyecto para la Ruta de la Amistad, gracias a la Olimpiada. En apego a como lo hicieron los artistas europeos en su oportunidad, a su proyecto de carreteras escultóricas lo llamó Ruta de las Artes - Camino de las artes, según Ricardo de Robina- utilizando exactamente el nombre dado por Freundlich a su propuesta carretera europea planteada cuarenta años atrás.

Características más detalladas de lo que fue este proyecto las conocemos por las entrevistas que el escultor concedió en distintas ocasiones a diferentes medios de prensa, entre ellas al periodista Pablo Palomino. Así fue como en aquella ocasión se refirió Goeritz al proyecto:

¿Qué futuro tiene la Ciudad de México en tu opinión?

Es preciso planificar para el futuro, y lo que está hecho es susceptible de mejorarse. El hombre con ideas grandes en este sentido, es Mario Pani, que está haciendo ahora una serie de pequeños puertos en Baja California... Yo he presentado infinidad de proyectos para su consideración. Algunos de ellos han sido desechados por costosos. Una gran cruz de carreteras, de California a Guatemala y del Golfo al Pacífico ha sido mi obsesión. Paradores, grandes esculturas, obras monumentales que el viajero recuerde. Es preciso hacer que el turista venga por carretera. Es la mejor manera de conocer el país... y hacer que se le recuerde. Antes el hombre estaba integrado a la obra de arte monumental, vivía con las pirámides, con las catedrales, con el Coliseo; ahora vive en la gran

ciudad; y el campo no tiene signos con que se le recuerde y se le identifique. Esta es la labor de conjunto que todos debemos emprender.¹³

Desde luego que esta respuesta de Goeritz deja ver la fuerte influencia que para su proyecto tuvieron las ideas de Freundlich a quien, por cierto, no mencionó en la entrevista. Nótese que aunque no se establece ninguna fecha para el proyecto, la actividad de Pani en sus proyectos de planificación nos remite a los años 1963 y 1964, época cuando el arquitecto trabajaba en la construcción de algunos puertos marítimos del Estado de Baja California y estudiaba la solución al problema urbano de las ciudades fronterizas del norte del país.

En otra entrevista concedida a la periodista Rosa María Roffiel, el 17 de noviembre de 1971 con el título *Precursor del Arte Minimal*, Goeritz amplía la información anterior. Cuando la periodista escribe '*Lo primero que Goeritz planificaría sería México*', el escultor responde:

Construiríamos –porque se formaría un equipo completo de arquitectos, escultores, pintores, obreros- una estación cada cien kilómetros. De la frontera México-norteamericana a Guatemala; de Veracruz a Acapulco....Lo llamo estación porque en ellas se detendrían los turistas, que vendrían en millares a conocer el nuevo México. Serían gigantescas esculturas, torres como las que hice en Ciudad Satélite, monumentos con movimiento, belleza y colorido, que el automovilista viera surgir, de repente, ante él. Alrededor de éstas, se construirían hoteles, merenderos, diversiones, etc.¹⁴

En la misma entrevista, los comentarios de la periodista nos permiten conocer más del proyecto:

Por ejemplo, Goeritz levantaría estaciones en una ruta así (partiendo del Distrito Federal): 'Cuernavaca, Iguala (con esas colinas tan hermosas que es una lástima no aprovechar), Chilpancingo (donde hay un lugar que parece Bavaria); y Acapulco (allí la estación surgiría del mar)'... Además de este proyecto, Goeritz convertiría a México en el país de los colores. 'Pintaría las colonias de colores. La de los Doctores, que es tan fea, la cubriría de anaranjado, en todos los tonos. Casas, anuncios, calles, postes. Se pasaría de la colonia anaranjada a la azul, la roja, la verde, y así todo sería más bonito'... La idea surgió en forma inocente y sencilla, tanto que Goeritz la acaricia desde niño, cuando alguien le regaló un plano del Metro de París, con sus líneas en colores... 'Cuando llegué a París y fui al Metro me decepcioné. Yo pensaba que los trenes estarían pintados del color que aparecía en el pequeño plano, pero todos eran verdes'. A Goeritz le gustaban las esculturas grandes, 'porque todo el mundo las ve. Les gusten o no, las tienen que ver, porque están allí, ante sus ojos y, quieran o no, les dicen algo'...¹⁵

Hay que aclarar que cuando la periodista se refiere al uso del color como un recurso utilizado por Goeritz para cambiar la imagen de la ciudad, mucho nos aproxima a ese antecedente de la Ruta de la Amistad relativo al color utilizado en la señalización de rutas para la Olimpiada dado que fue él, como ya vimos, quien propuso establecer guías urbanas de colores para llevar a

los visitantes en sus recorridos olímpicos a lo largo de caminos previamente trazados para tales fines, de donde salió después no sólo el concepto que asoció a la Ruta de la Amistad sino la idea de llamarle “Ruta” a su proyecto carretero.

Una publicación realizada años más tarde que se refirió a esta obra de Goeritz me sirve para complementar lo hasta aquí escrito:

Originalmente habíamos pensado en hacer algo mucho más grande, en proporciones nacionales. Imaginamos una especie de cruz para todo el país, que se originara en la frontera norte y terminara en Guatemala, y de Acapulco a Veracruz cruzando, por ejemplo, por el Paso de Cortés, entre el Popocatepetl y La Malinche; y por el desierto o en zonas poco desarrolladas, donde al lado de gigantescos monumentos de 300 metros de altura, más grandes que la Torre Eiffel, se colocaran a distancias de 150 kilómetros, casas de alojamiento, gasolineras y otros servicios.¹⁶

Más tarde el arquitecto Ricardo de Robina quien, como asienta en la siguiente cita, dijo haber sido colaborador de Goeritz en la formulación de este proyecto, se refirió a él de una manera que no deja duda entre la relación que tuvo aquella propuesta del año 1963 y la Ruta de la Amistad:

Recordaremos que la idea primitiva del autor, en la cual colaboré con él, era una cadena de monumentalidad grandiosa sobre el eje Veracruz-México-Acapulco, con un fin útil, sugerido por mí al pie de cada monumento en relación con la economía de cada región. Reducido el proyecto por motivos económicos, Goeritz se excluyó como artista y coordinó, secundado por el arquitecto Enrique Langenscheidt, un conjunto de dieciocho esculturas de autores de los cinco continentes, en un tramo de 17 km. sobre el anillo Periférico sur.¹⁷

Y en otro fragmento de su artículo, de Robina dice:

Estética del urbanismo.

Nos ocuparemos brevemente de la única obra integral de Goeritz en este campo, la Ruta de la amistad. Recordaremos que la idea primitiva del autor, en la cual colaboré con él, era una cadena de monumentalidad grandiosa sobre el eje Veracruz-México-Acapulco, con un fin útil, sugerido por mí al pie de cada monumento en relación con la economía de cada región.¹⁸

Como lo estableció en el fragmento anterior, de Robina no dejó nunca de reconocer en el viejo proyecto de carreteras esculpidas hecho por Goeritz, un antecedente del proyecto Ruta de la Amistad:

Para dar realce a las olimpiadas de 1968, propusimos Mathias y yo una serie de gigantescas esculturas monumentales que llamamos el “Camino de las artes”, que debía correr entre Veracruz y Acapulco, pasando desde luego por la ciudad de México. Proponíamos rodear esas enormes esculturas de centros educacionales y de investigaciones regionales especializadas. Este proyecto nunca se materializó debido a sus altos costos, aunque Mathias logró que se erigiera la Ruta de la

amistad en el periférico sur, si bien con esculturas mucho más pequeñas que las planeadas originalmente.¹⁹

Federico Morais en su libro *Mathías Goeritz*, basándose en un artículo que la revista inglesa *Leonardo* le publicó al escultor en enero de 1970, amplía la información sobre las características de este proyecto citando que hubo otras dos propuestas similares que presentaron por su cuenta dos escultores europeos, el belga Jacques Moeschal y el húngaro Pierre Szekely en los años 1960 y 1962. Hay que hacer notar que, contrariamente a lo que nosotros pretendemos establecer aquí, Morais fue de la opinión que dicho proyecto de Goeritz nada tuvo que ver con las ideas de Freundlich bajo el argumento de que el escultor simplemente no las conocía.²⁰

Es posible que Moeschal y Szekely, en 1960 y en 1962, desconocieran las Torres de Satélite, o tal vez ni hubieran oído hablar de Goeritz. Como es probable que desconocieran un proyecto de Goeritz que sólo algunos amigos conocían, iniciado a principios de la década de los 60, que consistiría en elaborar un 'plan artístico' para dos importantes carreteras mexicanas. Una saldría del norte, en la frontera con los Estados Unidos, atravesaría México hasta el sur, y terminaría en la frontera con Guatemala, y otra comenzaría en Veracruz, en el Golfo de México, e iría a alcanzar Acapulco, en el Océano Pacífico. La idea de Goeritz era —provocada probablemente por la realización de las Torres de Satélite— ... la de erigir en estas carreteras grupos de torres o formas primarias gigantescas... Medirían dichas señales monumentales de 150 a 300 metros de altura, separadas entre sí cerca de 160 kilómetros, en regiones desiertas. Alrededor de esas estructuras deberían construirse hoteles, gasolineras y pequeños museos regionales de arte prehispánico o popular, estaciones para el turista que viene en automóvil. La idea básica de este proyecto no era, sin embargo, la de crear centros turísticos, sino la de incrementar el desarrollo alrededor de esas torres, de nuevas ciudades con industrias locales, que poseyeran siempre como punto de partida el trabajo artístico del cual la urbanización sería la impulsora. La idea, como en las Torres, era la de establecer una relación directa con la carretera.... Este proyecto que en la impresión de Goeritz costaría solamente en la primera fase más de 250 millones de dólares, implicaría montar una central de programadores con oficinas en cada estación por construirse. En el plan se había previsto también un relacionamiento entre las torres y el paisaje local, con el sistema de señales viales, puestos de peaje, pasajes subterráneos, que requerirían de la colaboración de un batallón de arquitectos, ingenieros, artistas, comunicadores visuales, etcétera.... Goeritz temía que el Comité no tuviera los recursos suficientes para llevar adelante ese proyecto tan audaz, pero aun así se atrevió a proponerlo. A pesar de haber sido rehusada la proposición, las puertas no le fueron cerradas. Un año antes, Goeritz había sido invitado al encuentro internacional de escultores de Royaumont, e imaginó, ya como consejero artístico de la Olimpiada, que podría promover en México un encuentro internacional de escultores, no para discusiones teóricas, sino para desarrollar un proyecto previamente definido: La ruta de la amistad.²¹

Refiriéndose a ese mismo proyecto carretero de Goeritz y relacionándolo también con la Ruta de la Amistad, el periodista Luis Rius Caso nos confirma su año de elaboración en un artículo publicado por *Uno más Uno* el 30 de agosto de 1990: “Su proyecto de la carretera escultórica para la XIX Olimpiada (cuyo resultado fue la Ruta de la Amistad), mismo que concibió en 1963, es en mi opinión el trabajo que cierra esta primera gran etapa del artista, invaluable por sus riquísimas aportaciones a las nuevas vanguardias de México y al arte urbano de la capital”.²²

Interesa para nosotros destacar el año 1963 como la fecha cuando Goeritz concibió su proyecto carretero, precisamente un año después del coloquio de Royaumont, reunión en la que no sólo conoció a la viuda de Freundlich y se enteró del proyecto de su marido, sino que conoció también la propuesta para la *Voie des Arts* del escultor Pierre Székely. Morais y Beljon estaban equivocados.

3.1.3. El perfil expresionista y dadaísta de Goeritz.

Además de su origen festivo asociado a la Olimpiada, la Ruta de la Amistad fue la materialización de importantes anhelos que animaron a Goeritz a pronunciar diversos manifiestos artísticos a lo largo de su vida -algunos de los cuales doy cuenta en el apéndice 10- cuyos contenidos, aunque expresados con diversos motivos y en diferentes circunstancias de la vida artística de nuestro país -la mayoría de ellas ajenas a los Juegos- tuvieron plena vigencia en la realización del Encuentro escultórico de 1968. Entre las aspiraciones que el artista pudo, de alguna manera, concretar en el proyecto estuvieron su lucha en contra de una arquitectura racional que fuera exclusivamente utilitaria; su búsqueda para que al urbanismo moderno, concebido sólo racionalmente, se le dotara de una función espiritual a través del arte – incorporándole la escultura monumental como un recurso fundamental para su diseño y planificación espacial– y su pretensión para que la autopista dejara de ser, para los numerosos automovilistas que por ella circulan, una mera vía de comunicación, pasando a formar parte de un escenario más artístico propicio para favorecer el estado interior del hombre, es decir, su desarrollo espiritual y emocional.

La lucha de Goeritz en el ámbito de la arquitectura y el urbanismo modernos fue pugnar porque ambos, sin el ánimo de hacerlos renunciar a los valores propios del funcionalismo, tuvieran como principal cometido las emociones subjetivas que él asoció con los valores estéticos

de la arquitectura del pasado –donde ubicó a la pirámide, al templo griego, a la catedral medieval y al palacio barroco- y que dio como perdidas en el tiempo actual caracterizado por el predominio de las creaciones meramente utilitarias, comerciales, individualistas y, por ende, desvinculadas de las necesidades espirituales de sus beneficiarios. Decía Goeritz que sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre podría volver a considerarla un verdadero arte.²³

Es un hecho que el hombre no está hecho sólo para racionalizar. El hombre también está hecho para tener fe. Cuando el hombre cree, comienza a estar capacitado para realizar un trabajo más importante.

¡Necesitamos fe! ¡Necesitamos amor! ¡Necesitamos DIOS! ¡DIOS significa vida!

¡Tenemos necesidad de las leyes definitivas y los mandamientos de DIOS!

¡Necesitamos catedrales y pirámides! ¡Necesitamos un arte trascendente, un arte con sentido! ¡No necesitamos otra autodestrucción fácil y sin sentido!

¡Sed consecuentes! ¡Honrad la tradición de Hugo Ball! ¡Seguid adelante y dad el paso decisivo y más difícil, el del 'Hombre Nuevo' de Huelsenbeck: del dadá a la fe!". Please Stop! (¡Deténganse!).²⁴

Derivado de estas posturas combativas, en las que siempre fue evidente la actitud de Goeritz tanto de denuncia como de censura en contra de lo que consideró un arte comercial y de moda –mismas que lo identificaron como artista y como crítico a lo largo de su vida reprobando toda manifestación que no estuviera vinculada a lo emocional- el fundamento teórico que dio sentido al proyecto Ruta de la Amistad descansó sobre dos importantes facetas de su personalidad: el Expresionismo y el Dadá, movimientos que, aunque desarrollados de manera más o menos paralela en varios países durante las dos primeras décadas del siglo XX -cuando Goeritz era apenas un niño- fuerte influencia ejercieron después en él, tanto en su trabajo como en su pensamiento artísticos.

Recordemos que Goeritz nació en 1915 y que, aunque pueda afirmarse que el Expresionismo tuvo un desarrollo más o menos constante a lo largo del siglo XX, es un hecho que su época de mayor intensidad la alcanzó en Alemania durante los tres lustros que mediaron entre los años previos a la Primera Guerra Mundial hasta poco después de terminado el conflicto, es decir, de 1905 a 1920. Por su parte, el Dadaísmo fue también otra corriente artística que transcurrió en forma más o menos paralela a la Primera Guerra Mundial (1914-1918) cuando, en 1916, Hugo Ball fundó en Zurich el cabaret Voltaire y duró hasta comienzos de los años veinte cuando, en París, se dio por finiquitado el movimiento luego de que los problemas internos habidos entre sus fundadores, Tristan Tzara y Francis Picabia, los obligaron a disolverlo. Cabe

hacer notar a este respecto que: 1) Las experiencias del Dadá sirvieron después para dar curso a otra corriente artística, el Surrealismo; y, 2) Que tanto el Expresionismo como el Dadaísmo vieron posteriormente resurgir movimientos más o menos paralelos y semejantes hacia finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, época a partir de la cual Goeritz empezó a destacar internacionalmente como artista plástico dentro del urbanismo.

Es sabido que el Expresionismo no sólo constituyó un importante movimiento en el arte contemporáneo sino, también, un modo de vida y de expresión para muchos artistas. Un arte cuya esencia fue la vida real y no su representación; un arte dramático y apasionado reflejo del ser interior del artista; un cauce para expresar lo que a éste le conmovió y para conmover él, a su vez, a quienes estuviera dirigido su trabajo. El centro de las preocupaciones de esa corriente fueron los conflictos íntimos del hombre y los problemas de la sociedad, siendo precisamente éste el campo en donde encontrará para nosotros sentido ubicar la figura de Goeritz como expresionista. Entre los recursos de los que se valió el Expresionismo en la escultura para manifestarse estuvieron la deformación y la exageración, el alargamiento estilizado, la fuerza inherente al material de la obra y, en ocasiones, el uso del color, consiguiendo con todo ello realizar creaciones cargadas de un significado emocional cuyo propósito fue que el espectador viviera la obra con el mismo sentimiento con el que el artista la concibió. Como lo afirmó Ana María Preckler:

El Expresionismo va a suponer lo contrario al arte por el arte que habían significado el Impresionismo, con sus variaciones de luz y de color, y el Cubismo, con su juego y desmembración de volúmenes y formas. El Hombre recupera otra vez el protagonismo. Después de las escenas, paisajes y bodegones intrascendentes, el Hombre se erige de nuevo en el centro de la existencia. El Expresionismo se desentiende de la forma, que exagera, distorsiona y deforma, para centrarse en el tema y ofrecer un mensaje trascendente. Son conceptos distintos, por ejemplo, a los de la pintura Fauve, que no le interesa el tema más allá de la plasmación de lo bello y lo amable con rutilante colorido, y los de la pintura expresionista, que busca emocionar en lo personal o en lo sociológico, utilizando distintas vías: la íntima, la costumbrista, lo político-social, el retrato, etc., pintando para ello con una gran dureza y agresividad que no se recata ante lo feo o lo desagradable, con colores muy estridentes y arbitrarios.

El arte Expresionista va desde el interior del artista al exterior, proyectando y plasmando su mensaje en el objeto. Es, por tanto, un arte contrario del Impresionismo, que iba desde el exterior al interior del artista y provocaba en el sujeto impresiones de diversa índole. Su lenguaje es agresivo, violento y extremado; su esencia, moralizadora, espiritual y subjetiva. Es el ejemplo más claro de la angustia vital tan en nuestro tiempo y de la angustia ante la nada de la filosofía existencialista.²⁵

Es sabido por otra parte que el Dadaísmo, una de las vanguardias más subversivas surgidas dentro del arte contemporáneo –recordemos que, en el sentir de los dadaístas, la Primera Guerra Mundial fue un gran absurdo y que, habiendo sido ella la que directamente provocó el nacimiento de este movimiento unificando en su contra a los artistas, estos decidieron combatirla mediante un arte basado también en lo absurdo– se constituyó, desde su origen, en una corriente de ruptura, rebelde, provocadora, escandalizadora, excéntrica y marcadamente orientada hacia la crítica y la protesta social. En los años cincuenta y sesenta estas actitudes resurgieron en el sentir de algunos artistas que se expresaron, ahora, en contra del arte comercial, meramente decorativo e individualista, al que asociaron con una sociedad marcadamente capitalista y fuertemente influenciada por la tecnología de la industrialización y el consumo. En otras palabras, los artistas neo-dadaístas estuvieron en contra de lo que llamaron la “dictadura estética” impuesta por los museos y las galerías, promotoras de un “arte de falsos valores” hecho por “artistas faltos de una ética común y divorciados de la sociedad”, quienes sólo hacían “cuadros bonitos” que ya para entonces, de acuerdo con el pensamiento de estos críticos, habían dejado de tener sentido en una sociedad amenazada por la Guerra Fría, el hambre y la bomba atómica.

Algunos fragmentos tomados de declaraciones de Goeritz y de otros artistas y críticos sobre el particular nos serán útiles para enfatizar el contenido de las afirmaciones neo-dadaístas:

Dadá es una postura del hombre, una postura de protesta, de actuación violenta e irracional, en contra de la crueldad y la dictadura del racionalismo, acentuados en un siglo tecnológico. Dadá, precisamente por ser un movimiento antiartístico que lleva la contradicción sobre su bandera, se ha convertido a lo largo de los años en uno de los argumentos filosóficos más poderosos, tanto en pro como en contra del arte actual. Declarándola muerta, definitivamente, llevó la creación artística *ad absurdum*, a la ‘vacilada’. Desde luego, el neodadaísmo no pretendía cambiar esta situación ni pudo decir nada nuevo esencialmente. Al contrario, su justificación y su mérito están, justamente, en la repetición de las ‘verdades’ conquistadas anteriormente y en haberlas llevado a la conciencia de una joven generación de artistas. Se presentó de nuevo la urgente necesidad de recordar que aquello que se llamaba ‘arte de la pintura’ o ‘arte de la escultura’, eran asuntos del pasado y de desenmascarar la dictadura estética, más arbitraria que nunca, impuestas por museos y galerías. Hubo que recordar que los ‘cuadros bonitos’, por sublimes que estén resueltos estéticamente, ya no tienen sentido en una sociedad que se ve amenazada por la guerra atómica y el hambre; que era necesario *destruir* los falsos valores para poder *construir* nuevamente y que, ante todo, era necesario acabar con el ‘arte para los museos’.

Así se explican las dos fundamentales corrientes artísticas que nacen de la situación del llamado neodadaísmo. La primera, que podría llamarse la *destruictiva*, se sirve de un nuevo arte de obvio

mensaje expresivo y vulgar, con carácter de crítica social, tal como lo son el 'Pop Art', el 'Arte del Ensamblado', el 'Arte de la Basura', el 'Arte Psicodélico', los '*Happenings*', etcétera; y la *constructiva* que busca la integración formal en el diseño de una nueva vida, tal como lo intentan el llamado 'Op Art', las '*Nouvelles Tendences*', el 'Arte Cinético', etcétera.

Si la primera de estas dos corrientes representa los elementos de la crítica a la sociedad, de la protesta y de la rebeldía, la segunda trata de subordinarse bajo el marco de la arquitectura contemporánea.²⁶

Estamos hartos de la pretenciosa imposición de la lógica y de la razón, del funcionalismo, del cálculo decorativo y, desde luego, de toda la pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día, de la moda del momento, de la vanidad y de la ambición, del bluff y de la broma artística, del consciente y subconsciente egocentrismo, de los conceptos fatuos, de la aburridísima propaganda de los ismos y de los istas, figurativos o abstractos. Hartos también del preciosismo de una estética invertida; hartos de la copia o estilización de una realidad heroicamente vulgar. Hartos, sobre todo, de la atmósfera artificial e histórica del llamado mundo artístico, con sus placeres adulterados, sus salones cursis y su vacío escalofriante.

Reconocemos la necesidad de abandonar los sueños ilusorios de la glorificación del yo y de desinflar el arte. Reconocemos que la obra humana, en la actualidad, se presenta con más vigor donde menos interviene el llamado artista. Reconocemos, cada vez más, la importancia del *servicio*, o sea, de cualquier acto abnegado basado en una ética natural, fuera de toda lógica –el cultivo de una hortaliza, el cumplimiento de un deber profesional o la educación de un niño.

Tratamos de empezar otra vez y desde abajo, en un sentido sociológico espiritual. Habrá que rectificar a fondo todos los valores establecidos: ¡Crear sin preguntar en qué! Hacer o, por lo menos, intentar que la obra del hombre se convierta en una ORACIÓN.²⁷

Algunas ideas del Goeritz que nosotros asociamos con su trabajo como escultor urbano respecto de una y otra corrientes de expresión artística, la dadaísta y la expresionista, previas a la construcción de la Ruta de la Amistad –difíciles de separar una de la otra dentro de tan compleja personalidad del artista– son: el haber visualizado y realizar “carreteras esculpidas” mediante la construcción de obras plásticas monumentales para, con ellas, conmover a los automovilistas que circularan por las vías que él así imaginó –pensemos, por ejemplo, en sus altas torres cósmicas con alturas de hasta de trescientos metros en su propuesta del año 1963 o de hasta de doscientos metros en lo que fue su proyecto inicial para las Torres de Satélite–; el haber concebido ámbitos espaciales de dimensiones ilimitadas como lo fueron las dos más importantes carreteras del país ó el Anillo Periférico para levantar, a lo largo de unas y de otro, sus ambiciosos proyectos de arquitectura emocional; el pretender dotar a las esculturas que ahí estarían colocadas de la fuerza física y psicológica del concreto armado como material de construcción y el uso del color como

parte de sus características distintivas, vivo, brillante, contrastante, asuntos ambos hacia los cuales el artista se sintió siempre fuertemente atraído; y el haberse propuesto sacar el arte de los museos y de las galerías para llevarlo a las autopistas, lugares por donde transita buena parte de la población de la ciudad que vive en los suburbios, sitios estos, en opinión del escultor, marginados del arte, olvidados y desatendidos por los propios artistas plásticos proponiendo, en el caso de la Ruta de la Amistad, que la carretera de alta velocidad -hecha a un lado la frialdad de su moderno funcionalismo- se convirtiera en un escenario propicio para fomentar la vivencia emocional de los automovilistas y pasajeros que se desplazaran por ella.

Como otros proyectos urbanos salidos de la iniciativa de Goeritz, la Ruta de la Amistad no fue ajena a la crisis de valores que para él y otros artistas vivieron la arquitectura y el urbanismo hacia la cuarta década del siglo pasado con el arribo del funcionalismo –tendencia que luego fuertemente se generalizó en la obra de muchos arquitectos reconocidos en nuestro país durante los años cuarenta y cincuenta- crisis que Ida Rodríguez Prampolini relacionó, en el arte, con el surgimiento del Neo-dadá hacia finales de los años cincuenta y principios de los sesenta del que, como ya dijimos, Goeritz fue un decidido partidario: “Alrededor del año de 1960, las artes plásticas volvieron a pasar por un estado de caos parecido a aquel que se había presentado unos cuarenta años antes. Las manifestaciones de esta nueva crisis fueron bautizadas con el nombre de Neo-Dadá, recordando y renovando así el movimiento devastador que tuvo su primer auge organizado y consciente en el pequeño Cabaret Voltaire de Zurich, durante la primera Guerra Mundial”.²⁸

Hay que insistir en que aquellas décadas que median entre los años cuarenta y cincuenta vieron surgir en nuestro país, al paralelo del movimiento de integración plástica que vivieron la arquitectura, la escultura y la pintura –del que trataré más adelante- dos situaciones importantes y paralelas: 1) una época que para muchos artistas estuvo saturada de un exagerado racionalismo en el diseño; y 2) aquella crisis que vivieron las artes plásticas de la que Goeritz e Ida Rodríguez ya nos hablaron, relativa a la falta de valores éticos y morales de mucha de la producción artística de aquellos años, carente de sólidos fundamentos estéticos que redundasen en un beneficio espiritual para la población. Ida Rodríguez, para referirse a lo primero, utilizó el término “crueldad y dictadura del racionalismo”²⁹ –al que consideró frío, rígido y alejado de los valores espirituales del arte - y responsabilizó de lo segundo a los que llamó “mausoleos del arte”³⁰, incluyendo en

ellos a los museos y a los promotores del arte que como dueños de las galerías hicieron de éste un botín o un negocio y no un servicio para la sociedad.

En respuesta a una y otra situaciones, artistas “reaccionarios” como Goeritz enfrentaron con distintas actitudes y de distintas maneras las circunstancias que consideraron asociadas al racionalismo excesivo y a esa crisis de valores a la que englobaron bajo el nombre del “arte por el arte”. Hay que observar que este término, lejos de haber sido en el léxico de todos estos artistas inconformes un concepto nuevo en aquel momento -ni tampoco despectivo toda vez que desde el Cubismo de la segunda década del siglo XX sirvió a muchos críticos para designar lo que fue una de sus más importantes aportaciones³¹- se le utilizó para referirse a todo aquel arte cuyos fines fueron, en sí, la producción de objetos estéticos sin importar su relación con las necesidades espirituales y con los valores éticos de la sociedad a la que debieron servir. [Varios pronunciamientos expresados por Goeritz y por otros críticos e historiadores en torno al concepto “arte por el arte” dentro del contexto que aquí manejo los refiero en el apéndice 9].

Goeritz asoció su sentir hacia el arte por el arte con aquellas manifestaciones que fueron ajenas a la estética florecida sobre una base ética. Para él, el arte por el arte englobó al “arte menor, que no sirve a nadie ni para nada, es decir, un pasatiempo popular de los intelectuales cuyo principio y finalidad son la autosatisfacción, la autoglorificación o la autodestrucción”³². En el grupo de estos intelectuales ubicó a los políticos, a los legisladores, a los jueces, a los profesores, filósofos, psiquiatras y otros personajes a quienes llamó “moralistas” y “encargados oficiales para cuidar la ética y la moral” [véase apéndice 9]. Dentro de este diverso grupo ubicó también a los malos artistas cómplices de ese nuevo sistema de las artes así surgido -un sistema basado en lo que él consideró “esteticismo exterior” entendiéndolo como mero formalismo- alimentadores de las galerías de arte, instancias igualmente nocivas para la sociedad como lo fueron, también, los grandes museos que, en palabras del artista “revientan de pinturas, esculturas y aun arquitecturas completamente robadas, pilladas y saqueadas a través de los siglos”.³³ Goeritz comparó su concepto del arte por el arte con lo que llamó una “estética independiente”:

Advertencia.

Cuando -hace ya siglos- la estética florecía sobre una base ética, no había ‘problema artístico’. Los problemas empezaron con la estética independiente, con el ‘arte por el arte’.

El divorcio entre esteta y moralista ha conducido a una vasta cantidad de expresiones individuales que constituyen una especie de ‘arte menor’ que no sirve a nadie ni para nada, es decir, un

pasatiempo popular de los intelectuales cuyo principio y finalidad son la autosatisfacción, la autoglorificación o la autodestrucción.

Como, según parece, también los políticos, legisladores, jueces, profesores, filósofos, psiquiatras y otros moralistas, encargados oficiales para cuidar la ética y la moral, han fracasado rotundamente en su tarea, propongo que ellos, a partir de ahora, se dediquen a pintar cuadros y a esculpir esculturas mientras los llamados 'artistas' van en busca de una moral válida.

Creo que únicamente de la honradez absoluta, que empieza, en primer término, con la severa crítica del propio yo, se puede esperar algo positivo.³⁴

Como artista expresionista y dadaísta, Goeritz tuvo el propósito de crear un arte que estuviera orientado hacia lo ético y lo social y que fuera ajeno a los intereses tanto comerciales como mercantilistas. Testimonio de ello fueron la infinidad de declaraciones que le acompañaron a lo largo de su vida. En la siguiente cita, Ida Rodríguez Prampolini sintetiza lo que en su concepto debió ser la misión del artista en la época actual, al que consideró expuesto a un excesivo materialismo y, por lo mismo, obligado a orientar su trabajo hacia la búsqueda de una mayor espiritualidad, compromiso del que Goeritz jamás permaneció ajeno. Cabe aclarar que cuando Ida Rodríguez habló de la época actual se refería a la década de los años sesenta, momento que ella identificó con el nombre de "era tecnológica" y cuya monumentalidad y estética características, propias de una ingeniería en pleno auge, pusieron, en su opinión, al artista plástico en una fuerte desventaja respecto de otras especialidades asociadas a la producción tecnológica y el trabajo industrial.

"La monumentalidad y belleza de las construcciones de ingeniería debe dejar al artista moderno pensativo y desilusionado, puesto que jamás podrá competir, situándose en la misma categoría, con las obras que produce la tecnología del puro materialismo. En mi opinión, la función espiritual y constructiva que ha olvidado el artista, es la única que puede volver a dar un sentido a la obra escultórica. La meta del escultor y la salvación no sólo de él, sino de todos los artistas, reside en el difícil problema de espiritualizar nuestra era tecnológica".³⁵

No es pues extraño pensar que, en razón de uno y otro antecedentes en su formación como artista, Goeritz haya sido uno de los críticos de vanguardia en México que más se manifestaron contrarios a ese existir del arte por el arte y a aquello que se consideró un racionalismo a ultranza particularmente presente en el campo de la arquitectura y del urbanismo funcionalistas. Así fue como, en este sentido, sintetizó él mismo su filosofía: "A mí no me interesa la arquitectura como funcionalidad, a mí me interesa la emoción que me produce, Mathias Goeritz".³⁶

La lucha permanente de Goeritz fue en contra de lo que Ida Rodríguez llamó “la muerte del arte” al haber dejado de ser éste una necesidad fundamental de la sociedad “... reconociendo la verdad proclamada por los dadaístas de que ‘el arte ha muerto’ puesto que ha dejado de ser una necesidad espiritual del hombre...”³⁷ y en contra del hartazgo que sobrellevó consigo – expresado en sus múltiples manifiestos- hacia lo que él consideró el “sucio negocio del arte” expuesto en galerías o conservado en casas de ricos y en museos, al que llamó “arte mierda” por asociarlo con la corrupción, la falta de servicio, la ausencia de espiritualidad, el egocentrismo, la “pornografía del individualismo”, el “funcionalismo vulgar” y el “racionalismo pretencioso”, términos todos utilizados por él a lo largo de sus múltiples declaraciones [véase apéndice 10]. En el campo de una de sus más importantes especialidades, la de la arquitectura y el urbanismo espiritualizados a través del arte, su fórmula para combatirlo fue su llamada “Arquitectura Emocional”.

Si bien muchas ideas de Goeritz y de otros artistas considerados entonces como reaccionarios en torno al concepto “Arquitectura emocional” quedaron expresadas en el apéndice 10, conviene establecer aquí que, para mí, la arquitectura emocional y más concretamente la escultura que permaneció asociada a ella, es decir, “aquella que se concibe dentro de una unidad mayor, la arquitectónica, de la cual ha de ser parte integral”³⁸ -y cuyos resultados en cuanto a consideraciones asociadas al aspecto formal de la arquitectura dieron lugar a lo que comúnmente se llamó integración plástica- es esa escultura de gran formato, ya sea abstracta o figurativa y no necesariamente ligada a temas nacionalistas, sociales o políticos, que ha servido para complementar artísticamente muchos de los edificios y espacios urbanos pertenecientes al estilo internacional que se construyeron en México durante las décadas de los años cuarenta, cincuenta e, incluso, sesenta, respecto de los cuales algunos importantes arquitectos y artistas plásticos en aquel momento, observando el fuerte apego que los edificios concebidos dentro de esta corriente tuvieron hacia los principios funcionalistas y, más marcadamente, hacia los racionalistas, los consideraron fríos, desnudos, inexpresivos y carentes tanto de identidad como, principalmente, de espiritualidad.

La arquitectura concebida dentro de la integración plástica -incluido en ella el urbanismo- que aspiró a hacer de sus magnas realizaciones formas más originales y más plásticas, identificándolas dentro de una estética quizás más mexicana, menos internacional o, dicho en otras palabras, más artísticamente fusionada, es a la que nosotros llamamos aquí emocional, entendida ésta como sinónimo de espiritual. Su principal cometido fue el ofrecer

belleza y emoción no sólo a sus edificios sino también a la gran ciudad, incluidos en ella los suburbios, a través de formas artísticamente trabajadas, propiciando el gozo estético y el disfrute de quienes, mediante tales acciones, habitarían y a no en esos espacios a los que Le Corbusier llamó “máquinas para vivir”³⁹, sino dentro de escenarios más propicios para la experiencia psíquica y espiritual de manera que, estando en presencia de sus formas enriquecidas plásticamente a través de la escultura y, desde luego, también de la pintura mural, las vieran, las disfrutaran y sintieran, a través de ellas, emoción.

Ejemplos importantes de este tipo de realizaciones fueron, en los años cuarenta y cincuenta, el conjunto de la Ciudad Universitaria, la Unidad Independencia, el Centro Médico Nacional, la Escuela Normal de Maestros, el Conservatorio Nacional de Música y el museo experimental de *El Eco*. De la década de los sesenta –a la que pertenece la Ruta de la Amistad– fueron el Museo de Antropología, el Hotel Camino Real de Chapultepec y, de manera especial por la calidad de las obras que la escultura monumental integrada le aportó a la arquitectura, las Bienales Nacionales de Escultura I, II y III, llevadas a cabo en los años de 1962, 1964 y 1967, respectivamente y que juntaron entre sus participantes a muchos de los artistas plásticos más importantes de México en aquel momento, de cuyos frutos y resultados obtenidos salieron los que más tarde representaron a México en la Reunión Internacional de Escultores de 1968.

Llegados a este punto entenderemos que la intención que animó a Goeritz y a los artistas de la Ruta de la Amistad a construir en México una carretera esculpida inspirada en el modelo de la Vía de las Artes –y de las demás propuestas que de ella salieron– fue, en el fondo, propiciar que la planificación urbana estuviera más comprometida con las necesidades espirituales de la sociedad que con los propios valores del racionalismo. Valga agregar que en el caso de las esculturas olímpicas, a este ideal se le sumó otro condicionamiento más, en cuanto a estilo, basado en el lenguaje abstracto que impuesto por el Comité Organizador como requisito de la convocatoria obligó a los artistas a adoptarlo como código de expresión formal para sus esculturas. Debemos reconocer que este requisito de lo abstracto como punto de arranque para la concepción estilística de las obras de la Ruta de la Amistad sirvió al Comité de Selección para alejarlas de otros lenguajes, de otras temáticas y de otros géneros de representación que, de haber existido, hubiesen llegado a significar una amenaza latente para la integridad del evento ante el riesgo de dañar el espíritu apolítico de los Juegos.

Consideraciones como las que aquí anotamos son importantes pues constituyeron, precisamente, la diferencia que significó la presencia de Goeritz en la Ruta de la Amistad –y la de muchos de los artistas plásticos que, junto con él, participaron en el evento compartiendo aspiraciones semejantes- respecto de la del resto tanto de los organizadores como de los demás asistentes: el ánimo depositado por estos artistas en el proyecto escultórico para alcanzar sueños acariciados desde años atrás y que ahora cazaban como anillo al dedo con los motivos de la Olimpiada. Esta peculiar personalidad de Goeritz respecto de una y otra formas de pensamiento y de manifestación, es decir, la expresionista y la dadaísta, no han dejado lugar a duda en la opinión de artistas, historiadores y críticos de arte en México. Testimonio de ello son las múltiples declaraciones que hemos asentado en el apéndice 8 de esta investigación de las que aquí, a modo de ejemplo, citamos sólo la opinión que sobre el artista expresó Rita Eder en 1997:

“Goeritz mostraba su malestar ante lo que denominaba el juego banal del arte encabezado por los formadores del gusto, especialmente los galeristas como Leo Castelli y su impacto en el mercado, así como su capacidad de influir en las políticas curatoriales de los museos. Sin embargo, su oposición más decidida estaba dirigida a los artistas y su complicidad con el nuevo sistema de las artes. Mathias guardaba fidelidad a su visión del papel renovador del artista forjada en la moral del expresionismo, en la rebelión Dadá y los ideales de la Bauhaus; ironizaba sobre el arte y su carencia de sentido en su manifiesto ‘Estoy hartos’”.⁴⁰

Aunque Goeritz, en efecto, fue un artista cuya obra y manifiestos no negaron nunca una y otra filiaciones artísticas –de ellas dio fe, como se ha dicho, su espíritu contestatario, irreverente y audaz- sus objetivos como expresionista y dadaísta dentro del urbanismo en la Ruta de la Amistad se orientaron, como ya vimos, hacia lo social, hacia la revalorización del objeto cotidiano, de lo no ideal y de lo no artístico, de la autopista de alta velocidad, el espacio público y del lugar común, luchando en contra de lo que consideró contrario a los intereses del arte y de la arquitectura, buscando que el hombre de su tiempo aspirara y recibiera de ellos y, más concretamente, del urbanismo, una elevación espiritual, una emoción psíquica, aunque cuidando de no caer, como él lo dijo, en un decorativismo vacío y teatral ajeno a este tipo de intenciones. Adaptando aquí las palabras que utilizó Fernando González Gortázar para referirse a Goeritz como artista dedicado a lo urbano, afirmamos que, en la Ruta de la Amistad, su autor buscó renovar el espacio urbanístico mediante una propuesta revolucionaria basada en la incorporación de la escultura monumental para dar con ella “la batalla por demostrar la viabilidad y la urgencia de lo que llamaba la ‘planificación estética’ de las ciudades”.⁴¹

Dedicado Goeritz con especial interés en esta época de su vida a los temas de escultura urbana aplicados a las grandes vías de comunicación, la Ruta de la Amistad vino a significar su propuesta para salir de las carencias del funcionalismo manifiestas en el urbanismo contemporáneo no planificado artísticamente. Su trabajo en ella le significó consolidar una particular postura humanística y espiritual que buscó hacer de las autopistas urbanas -los llamados anillos periféricos- y de las supercarreteras algo no sólo funcional sino emocional, mediante la incorporación de un arte menos individual y más colectivo, menos egocentrista y más comprometido con la función social para la que él consideró debió servir. Su propuesta fue la de la “oración plástica”, la de la “lucha contra el ego y en pro de Dios”, la de acudir a la forma y al color como expresión de “adoración divina”, la de la experiencia emocional, la del arte con un espíritu y vocación de servicio, la de la obra pública y monumental basada en la suma de voluntades semejante a las experiencias emocionales que invadieron el ánimo creativo de los antiguos cuando se propusieron construir, como él mismo lo expresaba, la pirámide o la catedral. [Algunas ideas expresadas por quienes, refiriéndose a Goeritz, han hablado sobre esta postura propositiva del escultor están anotadas en el apéndice 11].

Al tratar sobre los problemas urbanos de la ciudad moderna, las autopistas ocuparon en el pensamiento de Goeritz un tema fundamental. Construidas, en su opinión, como elementos marcadamente utilitarios con excedidos criterios de funcionalidad por especialistas que le dieron total prioridad a los aspectos técnicos y racionalistas, en su sentir las autopistas debieron ser motivo de preocupación por parte del artista y asunto al que éste debió dedicarle toda su atención. Para Goeritz, involucrar al escultor en los problemas de diseño de la red vial garantizaría no sólo una adecuada planeación de las obras urbanas a través del arte sino dotarlas del embellecimiento y la humanización que les faltaba con elementos que resultaran impresionantes y cautivadores para el espíritu de quienes circularan por ellas, es decir, emocionales: “Es precisamente tarea tanto del arquitecto como del artista contemporáneos el tratar de espiritualizar su época...”⁴²

Se logró, en efecto, una Olimpiada Escultórica como no se había hecho nunca. Claro, hubo una, en Grecia, pero hace 2 mil años. Allá las Olimpiadas fueron siempre escultóricas. ¿Por qué no entonces reproducir un poco del ambiente donde se originaron los Juegos Olímpicos?. Ahora bien, con la Ruta de la Amistad se ha logrado un atractivo más para la ciudad, distinto al que aportan las instalaciones olímpicas. Ahora va por ahí la gente, se detiene, toma fotografías, discute acerca de sus gustos y acaba por escoger alguna mostrando así las diversas tendencias en la cultura y el gusto artístico, que, por cierto, en el mexicano es muy agudo y lo tiene de nacimiento. Es decir, son esculturas que habiéndose originado en conceptos y tendencias de grupos muy selectos, se han

vuelto populares y hasta alegres. Las ciudades de por sí son muy bellas, dejémoslas así; los suburbios son horribles y eso es culpa del siglo XX. Convertir los suburbios en algo agradable es tarea también de nuestra época y esto se logra mediante calzadas y carreteras ¿Por qué no aprovechar entonces estas oportunidades viales para darle al suburbio algo de color y de alegría? Necesitamos hacer realidad lo que el arquitecto Antonio Pastrana sostenía; es decir, la integración de cierto tipo de arte con la arquitectura, y en nuestro caso, era muy importante hacer de la carretera misma una escultura...⁴³

En nuestra opinión la Ruta de la Amistad, congruente con todas estas ideas, sirvió a Goeritz para sacar deliberadamente a la escultura del museo o de la galería de arte y llevarla al lugar de la ciudad en donde a ésta le hacía más falta, a la periferia, al suburbio, a la autopista de alta velocidad. Aprovechándose del contexto de la Olimpiada Cultural, la trasladó ahí, al corazón mismo del mundo olímpico donde la colocó a lo largo de un tramo de una de las más modernas y funcionales vialidades del sur de la Ciudad de México que sirvieron para acceder a Villa Olímpica, escenario único y nada mejor para hacerlo sobre el que, tomándolo como banco de pruebas, volcó todas sus ideas y propósitos.

Mediante la Ruta de la Amistad el autor integró lo espiritual y lo artístico con lo estrictamente funcional del Anillo Periférico; hizo de la escultura pública integrada a él un arte funcional en favor del automovilista -funcionalidad entendida como hacer del arte un *Servicio*- dotándolo de un ambiente espacial espiritualizando ahora con la incorporación de formas bellas sí, pero también benéficas para el espíritu de la colectividad. Su aspiración fue perfeccionar el entorno urbano -esos “alrededores vitales del hombre” a los que se refirió en su discurso pronunciado al inaugurar la Reunión Internacional de Escultores el 17 de junio de 1968- con un arte monumental cargado de un alto sentido emocional que, además de embellecer la vialidad - acceso obligatorio para el suburbio urbano- hiciera del arte un servicio para la sociedad. Las siguientes declaraciones, aunque vertidas en un contexto más general por quienes las expresaron al tratar sobre la obra de Goeritz, cobran plena aplicación en este caso concreto del Anillo Periférico:

“Presentación.

El arte ha invadido el campo de la energía nuclear y la tecnología. El aire, el agua y el fuego, acompañados de fuerza magnética, eléctrica, gas y otras fuerzas de la técnica moderna, han ampliado el horizonte del artista para establecer un ambiente total, en el cual el hombre ya no actúa como espectador, sino como partícipe de la obra artística. La importancia del experimento realizado por el artista dentro de su laboratorio es fundamental para el futuro. Vivimos una época de profunda revolución que no solamente atañe al mundo de la estética, sino que, destruyendo las barreras del

pasado avanza hacia el establecimiento de un nuevo orden de cosas, siempre en busca de una nueva moralidad. México, 1968". Mathias Goeritz".⁴⁴

"Goeritz estableció un principio de aplicación limitado, en el que lo sustancial del urbanismo es su esencia estética. ¿Cuál sería la consecuencia de la aplicación total de este principio en una ciudad integrada? A no dudarlo, el enriquecimiento de la vida toda del individuo en una forma inimaginable".⁴⁵

"Goeritz pretendía esculpir la arquitectura y convertir la escultura en construcción arquitectónica... 'sin negar los valores del funcionalismo'; intenta someterlos bajo una concepción espiritual moderna".⁴⁶

"Para crear un ambiente religioso, Goeritz, por principio, entiende la estética como fenómeno ético. Ya que Goeritz procura facilitarle al hombre de la calle el participar de un ambiente espiritual, siente una particular responsabilidad moral en toda tarea que se relaciona con el espacio de vida urbana. [...] Por tanto, Goeritz plantea la demanda de que exista una estrecha colaboración entre arquitectos y artistas desde el principio, demanda que hoy vuelve a cobrar actualidad. Las inconfundibles y conspicuas obras monumentales de la arquitectura emocional dan ejemplos constructivos, ofreciéndole así cierta ayuda y orientación al individuo cada vez más aislado que amenaza con desaparecer en el anonimato de las masas".⁴⁷

En síntesis, a partir de su propuesta para la Ruta de la Amistad, en el sentir de Goeritz todo proyecto carretero debió conjugar desde entonces y como un argumento que quiso ser válido para toda gran ciudad no sólo de México sino en el mundo, la utilidad y la estética -una estética vista como cuestión de ética y de servicio- en proyectos monumentales y conjuntos, producto del trabajo planificado de artistas plásticos, escultores, arquitectos, ingenieros, paisajistas y constructores. La Ruta de la Amistad es así, para mí, ejemplo de cómo cambiar esos "ambientes de confusión general" que Goeritz identificó como característicos de los alrededores del urbanismo y de las supercarreteras por una espiritualización espacial enriquecida emocionalmente a través de un arte integrado desde la concepción del conjunto urbano y hecho a escala monumental para competir con él.

3.2. Organización de la Reunión Internacional de Escultores.

El interés de Goeritz por realizar una reunión de escultores en nuestro país -el *Meximposium*- y su nombramiento como asesor artístico de la Olimpiada en junio de 1966 fueron pronto totalmente coincidentes. El nuevo cargo le dio la enorme posibilidad, única en su vida, de realizar lo que desde años atrás había estado esperando. Según el holandés Joop Beljon, amigo de Goeritz, fue en septiembre de 1966 cuando éste le dijo que finalmente el encuentro de México

parecía ser una realidad. Desde un mes antes, en agosto de 1966, el Comité Organizador había estado dispuesto a apoyarlo para realizar un simposium de escultores que formara parte de las celebraciones de la Olimpiada Cultural.

Un boletín de prensa anunciando la visita del escultor Calder a México para enero de 1968, permite ver que los objetivos de la Reunión Internacional de Escultores relativos a crear un evento de escultura monumental representativa de todas las ideologías y razas del mundo integrado a la arquitectura era totalmente acorde con el ideal olímpico de paz y de concordia entre los pueblos del mundo.

Dentro del Programa Cultural de los Juegos de la XIX Olimpiada destaca la Reunión Internacional de Escultores para la cual el Comité Organizador ha invitado a distinguidos exponentes de la escultura monumental contemporánea y a la integración de ésta a la Arquitectura, procedentes de los 5 continentes, para que realicen en México una obra relacionada con el ideal olímpico. Este encuentro de escultores se hará sin ningún espíritu de concurso o competencia y sus obras quedarían en México permanentemente.⁴⁸

El objetivo del Simposium buscaba la integración entre escultura monumental y arquitectura mediante un ejercicio destinado a embellecer los espacios abiertos del conjunto de la Villa Olímpica entonces en plena construcción, nuevo no sólo en México sino en el resto del mundo por el original concepto arquitectónico que a partir de él se adoptó en las sedes subsecuentes. La idea de integrar plásticamente el trabajo de los escultores con el de los arquitectos, conjugando a la escultura abstracta con una obra arquitectónica de lo más moderna y funcional –inserta en un escenario de pirámides prehispánicas, flora silvestre y lava volcánica y acompañada en el entorno también por una nueva y funcional autopista- fue una idea que se adecuó bien con los intereses del Comité Organizador y del propio Goeritz.

En efecto, como lo afirmó Beljon, a principios de septiembre de 1966 Goeritz le escribió para decirle que hacía cinco semanas -en realidad eran por lo menos ocho- había sido nombrado asesor artístico de la Olimpiada y que el Simposium de México “parecía ser una realidad”.⁴⁹ Beljon citó las palabras que Goeritz le contaba sobre su trabajo ya como miembro del Comité Organizador, refiriéndose a la Reunión Internacional de Escultores como el proyecto que le permitiría materializar su sueño: “...‘Todavía no se si el comité me permita que materialice mi sueño de un simposio en concreto. Me gustaría que fuera concreto pintado’...”⁵⁰

Desde un principio Goeritz pensó en el concreto como el material de construcción para el Simposium, algo nada nuevo en él luego de que construyó las Torres de Satélite; además,

proponía ya desde entonces que el concreto de las esculturas se pintara de color. Tenía ya pensado quiénes serían los primeros invitados y, según lo comentaría luego con Beljon en otra de sus cartas, esperaba con temor que, para traer a los escultores, tuviese que enfrentar una organización más complicada que la que imaginó en un principio, ante la necesidad de adecuar el evento con los intereses y las necesidades que le impondría el Comité Organizador, algo que, finalmente, no sucedió. Un hecho importante a tener en cuenta por las consecuencias que le trajo a Goeritz consigo, es que ya en esas fechas el escultor había recurrido a la asesoría del crítico de arte Friederich Czagan, presidente de la Federación Internacional de Simposia de Escultores (FISE) y hombre fundamental por su experiencia y poder de convocatoria para la organización de este tipo de eventos quien, habiéndole dado su apoyo desde septiembre de 1966, hacía planes de venir a México en octubre de ese año invitado por Goeritz para emitir una opinión. Una carta de octubre de 1966 que Goeritz le dirigió a Beljon diciéndole contar ya para entonces con la ayuda de Czagan daba prueba de ello.⁵¹

El apoyo de la FISE junto con el del Comité Organizador significaron para Goeritz asegurar el pleno éxito de la Reunión. Los meses de enero y febrero de 1968 parecían ser los mejores para realizar el Encuentro y ya para entonces estaban determinadas ciertas condiciones que se les ofrecerían a los artistas: se les pagaría el avión, la comida y el hospedaje, se les daría una gratificación de mil dólares a cada uno por su trabajo y se les proporcionarían las herramientas y los materiales necesarios para realizar su obra. Para darles a conocer a los artistas las características físicas del sitio para los trabajos se les harían llegar por medio del correo fotografías acompañadas de una breve descripción. Así lo explicaba Beljon en su artículo sobre la Ruta de la Amistad:

Un mes después del evento en Long Beach la esposa de Mathías, la Chacha, me escribió diciéndome que su marido estaba trabajando en el *Mexsimposium*, como él mismo lo llamaba. Pero en una carta medio año más tarde Mathías todavía sonaba pesimista. Fue hasta septiembre de 1966 que hubo buenas noticias. El escribió: 'El *Mexsimposium* parece que se vuelve una realidad. Tengo que decirte que hace cinco semanas que fui nombrado asesor artístico de las Olimpiadas. Espero poder invitarte pronto a venir; estás en el primer sitio de mi lista. Al mes siguiente, octubre de 1966, añadió: 'Con la ayuda de Friederich Czagan, estoy tratando de preparar mi *Mexsimposium*. Pero me temo que este *Mexsimposium*será menos divertido. Quizá tendremos que establecer una organización muy especial para hacerte venir....Estoy tratando de convencer al Comité Olímpico de que debemos realizar el *Mexsimposium* en concreto, pero eventualmente tendremos que trabajar con piedra. En ese caso te pondríamos un asistente para que tú te relajes mientras otro hombre trabaja

para ti....¿Estás dispuesto a venir a México? ¿Enero y febrero estarían bien para ti? ¿Preferirías otras fechas?...Nuestras condiciones serán probablemente las siguientes: Pagamos el avión, la comida y hospedaje más mil dólares USA a cada artista y desde luego proporcionamos los materiales, herramientas y ayudantes. Cada escultor recibirá por adelantado un plano del lugar y la ubicación donde se localizará su pieza, en otras palabras: será un simposio de integración (arte y arquitectura). Otros artistas que estoy reclutando son: Moeschal, Szekely, Bayer, Nivola, etcétera (sic). Los escultores deberán decorar (o rodear) (sic) la Villa Olímpica.⁵²

Para Federico Morais el objetivo de Goeritz al planear la Reunión Internacional de Escultores buscó integrar el trabajo en equipo de los artistas en una obra común aparentemente imposible de lograr. Así es como interpreto yo el mensaje del investigador a dos años de concluidos los trabajos de la Ruta de la Amistad, cuando daba su opinión acerca de lo que él supuso debió implicar a Goeritz construir el proyecto escultórico: "...Para Goeritz, la ruta es una realidad que finalmente reveló tantos aciertos como errores. El gran reto estaba justamente en la complejidad y en la solución del problema que en apariencia era insoluble, y que sin embargo demostró ser posible como trabajo de equipo".⁵³

Sin duda que explicar la manera como Goeritz en la Ruta de la Amistad hizo realidad no sólo su propio sueño sino el de los demás artistas que como él aspiraron a realizar una obra de conjunto aparentemente irrealizable -como irrealizable había sido hasta ese momento la Vía de las Artes- será para mí asunto de fundamental importancia. Para Goeritz conseguir los objetivos del proyecto no debió ser tarea nada fácil, empezando porque el Comité Organizador, responsable de suministrar los recursos para el certamen, no aceptaba en un principio la idea de un simposium que se realizara en concreto por considerar a la piedra el material más económico para llevarlo a cabo, al ser abundante en la región. Sin embargo, Goeritz no perdía la esperanza de convencer a los integrantes del Comité Organizador de abandonar la idea de utilizar la piedra, su principal obstáculo para lograr un simposium de concreto.

Mientras tanto, un documento fechado el 16 de noviembre de 1966 incluía los primeros planteamientos hechos por el Comité Organizador para promocionar la Olimpiada Cultural en el campo de la escultura, dejando ver que para ese momento el interés de los organizadores era, sí, apoyar a Goeritz en la realización de un simposium de escultura pero basado no en el uso del concreto sino de la piedra, promoviendo en este caso el trabajo de la talla directa hecho por los artistas.

En un documento titulado CORTOS OLÍMPICOS, de fecha noviembre 16/66 en donde se mencionan los puntos resueltos y por resolver de las diferentes disciplinas que tendrán lugar dentro de la Olimpiada Cultural, se lee en el punto

V ARTE UNIVERSAL – ESCULTORES.

La Olimpiada de México también es ----

ARTE UNIVERSAL

En 1968, la Piedra del Valle de México, cargada de historia y tradición, volverá a vibrar bajo nuevos cinceles, los de los escultores de las más diversas razas y países, que nos visitarán para crear, una visión de los ideales, que percibirán los juegos de la XIX Olimpiada.---

Y así también a través de la Escultura, ----

REMATE:

Ofrecemos y deseamos la amistad con todos los pueblos de la tierra.⁵⁴

Más tarde, acerca del material con el que finalmente habrían de construirse las esculturas, Goeritz dijo:

Había que hacer un arte funcional, de acuerdo con las exigencias de la vida moderna y, sobre todo, con los materiales de uso común, como es el concreto, con el que nos topamos a cada instante y está presente en todos los actos cotidianos de nuestra existencia. Yo soy un gran aficionado al concreto y más lo soy desde que proyecté las Torres de Satélite, que son ya un símbolo del desarrollo urbano de la metrópoli. Siempre he insistido en el concreto porque le veo grandes posibilidades escultóricas.

Al aceptar la invitación, convencí en primer término al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez de que, cualquier cosa que se hiciera, se partiera de la base del concreto. A muchos escultores no les gustó la idea, otros no la entendieron, pero al final se logró un resultado estupendo, no sólo en los efectos logrados físicamente en la Ruta de la Amistad, sino también en la reunión de artistas de las más diversas procedencias y de todos los continentes y razas....⁵⁵

Figura importante en la organización de la Reunión Internacional de Escultores fue Friederich Czagan⁵⁶ quien, respondiendo a la invitación que le hizo Goeritz para opinar sobre la pertinencia de realizar en la Ciudad de México un simposium internacional que tuviera como motivo a la Olimpiada, dio su opinión favorable ante el Comité Organizador en una carta fechada en 14 de octubre de 1966 cuyo contenido mostró la coincidencia de puntos de vista habidos entre él y Goeritz en torno a la problemática que ambos identificaron como “crisis del urbanismo contemporáneo” entre ellas: 1) la conveniencia de integrar el trabajo de los escultores al de arquitectos y urbanistas en la elaboración de proyectos de planificación urbana; y, 2) la necesidad de que en el Encuentro de Escultores a celebrarse en México se alcanzaran resultados más concretos que los obtenidos en otros simposia habidos con anterioridad.

Vale la pena destacar la recomendación de Czagan en el sentido de crear en México, en ocasión de la próxima Reunión, una nueva forma de organización internacional –que él mismo sugirió llamar Colegio Internacional de Planificación Plástica– que se encargase de estudiar el problema de la falta de integración entre el trabajo del artista plástico con el de otras disciplinas involucradas en la planificación urbana para beneficio de la ciudad moderna. Como sabemos, la visita de Czagan a México se hizo después de que Goeritz ya contaba con el apoyo del Comité Organizador. Por la reconocida reputación internacional del crítico francés en el ámbito de la escultura urbana como presidente de la Federación Internacional de Simposia de Escultores, su opinión debió significar para el Comité Organizador la confirmación de la confianza ya antes depositada en el artista. [El contenido completo de esta carta puede consultarse en el apéndice 12].

En su carta, Czagan no daba lugar a duda de la relación que debería existir entre la reunión olímpica y los simposia europeos coordinados por él, especialmente los de Royaumont de 1962 y 1965. Decía haber sido esa su primera vez en México invitado para estudiar la posibilidad de organizar un evento escultórico en el marco de los Juegos Olímpicos basándose en la realización de simposia anteriores y hablaba de la conveniencia de que el trabajo conjunto de los escultores en el Simposium guardara relación directa con aquella celebración.

En su idea de llevar a la práctica el trabajo de integración plástica entre arquitectura y escultura, Czagan también respaldaba el propósito del Comité Organizador de aprovechar como escenario del Simposium la construcción de la Villa Olímpica, por lo que recomendaba –seguramente antes, incluso, de que lo hiciera Goeritz– que las esculturas se construyeran en su plaza central a la que sugería llamar Plaza de la Concordia. Invadiendo el ámbito de Goeritz como coordinador –lo que luego se tradujo en serias dificultades con él al grado que Czagan no volvió a intervenir en ningún asunto relacionado con la Reunión de Escultores de México– solicitaba en otra parte de su carta permiso para establecer contacto con los artistas que él invitaría dependiendo que el Simposium se realizase en concreto o en piedra. Recordemos que Friederich Czagan desempeñaba desde el año 1962 el cargo de Secretario General de la Federación Internacional de Simposia de Escultores y que, como máxima autoridad en los asuntos que involucraban el trabajo de los artistas plásticos dentro de la Federación, había sido el principal promotor en organizar, desde principios de la década de los sesenta y en diversos países del mundo, lo que se pretendía fuera la Vía de las Artes.

Junto con Goeritz, Czagan era de la idea de que el Simposium debía aportar resultados distintos a los hasta entonces alcanzados –reconociendo en ello los fracasos de la FISE para construir la *Voie des Arts*– por lo que recomendaba aprovechar el certamen para crear una nueva organización internacional que promoviera la incorporación del artista en la planificación urbana buscando conjuntar el trabajo entre éste, los arquitectos y los urbanistas, temas que habían venido discutiéndose en la FISE desde simposia anteriores. Czagan coincidía con el interés de Goeritz por lograr que el Simposium se hiciera en concreto, opinando que ello le imprimiría al evento un toque de “sensación” cuyos resultados lo harían ser diferente a los de los simposia anteriores al conjuntarse aquí la escultura en concreto con la arquitectura.

Las ideas de Czagan fueron de gran utilidad para Goeritz en cuanto recomendaciones para la organización de la Reunión. Como veremos, casi la totalidad de ellas fueron tomadas en cuenta por él para planear su convocatoria. Czagan proponía que el Simposium se realizara durante diciembre o enero de 1968 aprovechando las vacaciones de los artistas pues muchos de ellos eran académicos. Según él los escultores debían ser “seleccionados”, debían integrar un grupo de unos diez o doce y habría que convocarlos ocho o nueve meses antes del certamen. Para que realizaran su trabajo, proponía que se les facilitaran copias de los planos de la Villa Olímpica y fotografías del lugar; hablaba de establecer con ellos un convenio para que aceptasen las condiciones del certamen a cambio de tener un sitio para su obra; de que se alojaran en la misma Villa Olímpica y de que sus alimentos los tomaran en las instalaciones de Ciudad Universitaria. Proponía que se les proporcionara un medio de transporte que los llevara de su habitación a su lugar de trabajo y al centro de la ciudad; pagarles sus gastos por pasajes de avión y una compensación económica por su trabajo. Recomendaba crear una Secretaría encargada de la labor de difusión, envío de invitaciones, preparativos técnicos, publicidad internacional y organización de las discusiones y era de la idea de que quien organizara el Simposium fuera de la confianza y del conocimiento previo de los escultores para evitar problemas como en Long Beach que dos escultores lo abandonaron por deficiencias en la organización.

Llama mi atención la plena coincidencia de opiniones entre Czagan y Goeritz acerca del propósito de darle un sentido más espiritual al trabajo de los artistas comprometiéndolo con lo social, y acerca de la integración que debía lograrse entre el artista plástico con el arquitecto y el planificador urbano, situaciones que sin duda fueron factores determinantes en la definición de los objetivos de la Reunión Internacional de Escultores.

Estas coincidencias de pensamiento entre Goeritz y Czagan por realizar un simposium olímpico identificado también con las necesidades de la Federación Internacional de Simposia de Escultores, lo llevó a proponer la instalación de lo que llamó el Programa Internacional de Planificación Urbana –la versión mexicana del Colegio Internacional de Planificación Plástica en la propuesta de Czagan– como uno de los dos motivos centrales del certamen, orientándolo a resolver el problema de la deficiente planificación urbana mundial y tomando ahora como modelo de aplicación la construcción de Villa Olímpica. El Programa Internacional de Planificación Urbana aspiró a ser, ante todo, el punto de arranque de lo que se pretendería fuera más tarde la creación de un organismo de planificación artística con reconocimiento internacional dedicado al urbanismo contemporáneo con especial atención en las vías de comunicación.

Un documento que Goeritz presentó hacia el mes de octubre de 1966 al Comité Organizador estimando el presupuesto de gastos del Simposium, nos habla ya de la participación de 15 escultores invitados para quienes se proponía una compensación económica de ochocientos US dólares a cada uno, igualando la cantidad que les fue pagada a los artistas que participaron en el simposium francés celebrado en Grenoble en el Invierno de 1967. Goeritz simpatizaba con la propuesta de Czagan de que los artistas comieran en Ciudad Universitaria pero era de la idea, dado que la Villa Olímpica estaba en plena construcción, de que los artistas se alojaran en otro lugar cercano a ella. Para entonces seguía sin definirse si el material era la piedra o el concreto – aunque Goeritz insistía por todos los medios en hacer el Simposium de concreto- argumentando que si se hacía con este material sus costos se abaratarían dado que, estando en construcción la Villa Olímpica, serían sus mismos constructores quienes levantarían las esculturas fungiendo ellos –los propios arquitectos y constructores de la Villa junto con los escultores- como supervisores de las obras. Esto, según él, evitaba también los altos costos que implicaría el acarreo del material en caso de utilizarse la piedra. Como se lo había anticipado a Beljon en una carta que le envió ese mismo mes, pensaba en la necesidad de que el Comité Organizador pagara los gastos de transporte aéreo de los escultores y sus viáticos por alimentos y alojamiento. Seguramente fue también el mes de octubre de 1966 cuando se instaló el Departamento de Promociones Internacionales como la instancia encargada de la Organización del Simposium pues el mismo documento de octubre de 1966 presupuestaba lo que costaría al Comité Organizador el puesto de un Secretario para el Simposium. [apéndice 13]

El escrito de Czagan coincidió con otro documento importante en ese momento para el Comité Organizador pues se trataba de la opinión del representante de México ante el Comité Olímpico Internacional, el señor Marte R. Gómez, que aceptaba la conveniencia de considerar a la escultura dentro del ámbito de la Olimpiada Cultural proponiendo como sitio de honor, aparte de la Villa Olímpica, el espacio que ocuparía en la Ciudad de México el proyecto del Palacio de los Deportes para que se levantara en él una de las obras más significativas del certamen, dedicada a honrar la memoria del barón Pierre de Coubertin. En un documento titulado “SUGESTIONES Y PUNTOS DE VISTA DEL SR. ING. MARTE R. GÓMEZ SOBRE CADA UNO DE LOS VEINTE EVENTOS DEL PROGRAMA CULTURAL” podemos leer, en el que corresponde al punto “13.- REUNIÓN INTERNACIONAL DE ESCULTORES”, lo siguiente:

La idea es magnífica y muy bien planteada. Se insiste, sin embargo, en que aparte de esta reunión internacional de escultores, México, con sus propios medios, haga un gran monumento conmemorativo de la celebración de los Juegos de la XIX Olimpiada. Quizá el sitio adecuado sea el nuevo Palacio de los Deportes. Este monumento deberá honrar la memoria del Barón de Coubertin, y mencionar en una discreta placa a todos los presidentes que ha tenido el Comité Olímpico Internacional hasta la fecha, así como al cuerpo completo del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada en México. La develación del monumento sería hecha por el Comité Olímpico Internacional en pleno.⁵⁷

Aunque el documento no tiene destinatario ni fecha, corresponde a la segunda quincena del mes de octubre o la primera de noviembre de 1966, posterior a la visita de Czagan a México y anterior a la primera carta que a principios de enero de 1967 Goeritz le envió al escultor Henry Moore animándolo para venir a México como invitado de honor, ocasión en que le ofreció como sitio para levantar su obra precisamente el Palacio de los Deportes. Debe reconocérsele al señor Marte R. Gómez haber sugerido por primera vez destinar el Palacio de los Deportes a ser uno de los escenarios más significativos para construir una escultura conmemorativa de la Olimpiada. Cabe decir que es probable que a raíz de esta recomendación Goeritz y el Comité Organizador hayan madurado la idea de tener invitados de honor en el certamen ofreciéndoles ocupar los sitios de mayor relevancia dentro de las instalaciones para la Olimpiada.⁵⁸

Con el nombramiento de Goeritz como asesor del Comité Organizador, los preparativos para la Reunión Internacional de Escultores iniciaron de manera inmediata y casi definitiva. Ya para entonces y tal como lo había sugerido Czagan, se pensó en programar la llegada de los escultores para los meses de enero y febrero de 1968 dándole al Simposium una duración de entre seis y ocho semanas. La organización del trabajo a realizar marcó un calendario de cinco etapas

importantes, previas a lo que sería el inicio formal de la construcción de las esculturas, pensada ésta para principios de enero de 1968. La primera etapa sería la relativa a la preselección de los artistas; la segunda estaría destinada a resolver lo relacionado con el sitio y su necesario acondicionamiento, incluida la aprobación definitiva del lugar que, como se dijo, sería la Plaza Central de Villa Olímpica; en la tercera etapa se determinaría la selección definitiva de los artistas, se elaborarían las invitaciones formales y se recibirían los proyectos con sus respectivos datos técnicos y modelos a escala; la cuarta etapa se destinaría a los presupuestos para las obras y a determinar quienes serían sus constructores; la quinta estaría destinada a resolver la estancia de los artistas en México.

En el siguiente documento titulado “CORTOS OLÍMPICOS. REUNIÓN INTERNACIONAL DE ESCULTORES”, se sintetizaban los que eran, hacia el 16 de noviembre de 1967, los objetivos y los avances que correspondían al punto 13 dentro del programa general de la Olimpiada Cultural.

13.- REUNIÓN INTERNACIONAL DE ESCULTORES.⁵⁹

PROPÓSITO: Reunir en la ciudad de México, con motivo de los Juegos de la XIX Olimpiada, a un grupo selecto de los escultores modernos más destacados del mundo, que se hayan distinguido en la escultura monumental y en la integración de ésta en la arquitectura. Procederán todos ellos de diversos países y serán invitados a realizar una obra, relacionada en cuanto a su tema con los ideales olímpicos, en la plaza central de la Villa Olímpica. Dichas obras quedarán para México permanentemente, integrando lo que podría llamarse “Plaza de la Concordia Olímpica”. Este encuentro de escultores se hará sin ningún espíritu de concurso o competencia, siguiendo la norma de todo el programa cultural de los Juegos de la XIX Olimpiada.

PARTICIPACIÓN INTERNACIONAL: Se invitará a cada escultor participante en forma individual, a través de los Comités Olímpicos Nacionales de cada país, solicitando toda la colaboración de dichos comités para lograr los fines de este evento. La invitación partirá directamente de la Presidencia del Comité Organizador, y la Secretaría de Relaciones Exteriores de México intervendrá extendiendo facilidades y cortesías especiales a estos huéspedes distinguidos.

SITIO DE DESARROLLO: Plaza Central de la Villa Olímpica.

FACILIDADES OFRECIDAS POR MÉXICO: Suministro de materiales, herramienta y útiles, mano de obra y ayuda técnica o manual para la elaboración de cada obra de arte. Edición de una publicación ilustrada al respecto de este evento.

FECHA DE CELEBRACIÓN: Se juzga necesario que el grupo de escultores inicie sus trabajos, aquí en México, a más tardar el 1º. de mayo de 1968. La inauguración formal de la “Plaza de la Concordia Olímpica” se hará coincidir con la apertura de los Juegos de la XIX Olimpiada en octubre del mismo año.

INSTITUCIÓN PATROCINADORA Y COORDINADOR: Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada. Coordinación a cargo del Dr. Mathias Goeritz.

Nota: En el reverso del documento se lee escrito en letra manuscrita y con plumón

[seguramente escrito por Goeritz]:

- Moeschal – maqueta
- Beljon – libro
- Calder – maqueta
- Székely – fotos
- Nivola – fotos

Posibles:

- Germán Cueto
- Takahashi (Jalapa)

Aunque este primer documento no tiene destinatario, fecha ni firma, los nombres de los invitados nos permiten ubicarlo entre los primeros documentos del Simposium siendo Goeritz probablemente quien lo elaboró. Lo suponemos posterior al 14 de octubre de 1966, fecha de la carta de Czagan y anterior a la convocatoria para la III Bienal de Escultura de marzo de 1967 a celebrarse en la Ciudad de México, pues en él sólo aparece el nombre del escultor Germán Cueto, significando con ello que fue el maestro en quien primero pensó Goeritz para que representara a México en la Reunión Internacional. Además, debió elaborarse antes de la fecha en que empezaron a formularse las primeras invitaciones de Goeritz al Simposium, lo que aconteció a partir de enero de 1967. Cita el documento a los artistas a los que Goeritz consideró entre los primeros escultores invitados y utiliza el término Reunión Internacional en sustitución de la palabra “*Mexymposium*” que fue como dio en llamarle Goeritz a aquella Reunión de Escultores que haría en México antes de pensar en la Olimpiada. Cabe destacar que entre los artistas no aparecen los nombres de los escultores Herbert Bayer, Gonzalo Fonseca ni Henry Moore. Al escultor Calder, Goeritz le envió una primera invitación por escrito para participar en el certamen a finales de abril de 1967.

Del documento anterior, continuó el siguiente:

REUNIÓN INTERNACIONAL DE ESCULTORES. ⁶⁰

OBJETIVO.

La Reunión Internacional de Escultores es una Promoción patrocinada por el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, dentro del programa de la Dirección de Actividades Artísticas y Culturales del propio Comité cuyo objetivo será reunir en la ciudad de México con motivo de la XIX Olimpiada, a un grupo selecto de los escultores modernos más destacados del mundo, que se

hayan distinguido en la escultura monumental y en la integración de ésta a la arquitectura, quienes serán invitados a realizar una obra en la plaza central de la Villa Olímpica, dicho encuentro será sin ningún espíritu de concurso o competencia, siguiendo las normas de todo el programa de los Juegos de la XIX Olimpiada. Se elaborará una publicación ilustrada al respecto de este evento.

ORGANIZACIÓN.

La organización de la promoción estará a cargo del Coordinador General del evento, del cual dependerán el Secretario Internacional y el Representante de los escultores, contará además con la colaboración de la Dirección de Control de Instalaciones en lo que respecta a los estudios previos de los sitios, formulación de presupuestos, compra de materiales, acondicionamiento de sitios donde quedarán definitivamente las esculturas, etc., y con la Dirección de Atención a Visitantes para formular el programa de recepción, atenciones y actividades de los escultores. Dicha Dirección proporcionará también el personal de atención que sea solicitado por los escultores por medio del Secretario Internacional.

DESCRIPCIÓN DE FUNCIONES.

Secretario Internacional.

El Secretario Internacional tendrá a su cargo la preselección de los escultores invitados, la elaboración y envío de invitaciones, se hará cargo de la correspondencia relacionada con los proyectos propuestos a consideración sugiriendo los cambios e indicaciones que considere necesarios. Asimismo, obtendrá los datos necesarios para el diseño de la publicación. Tendrá a su cargo a los intérpretes, chóferes y personal de servicio durante la estancia de los escultores en la ciudad de México.

REPRESENTANTE DE LOS ESCULTORES.

El Representante de los escultores decidirá los sitios definitivos de localización de esculturas en la plaza y sugerirá los posibles cambios de última hora. Transmitirá al Secretario Internacional las solicitudes de los escultores y a estos las decisiones consideradas.

Los escultores invitados dependerán directamente del escultor Representante y tendrán a su cargo un escultor ayudante cada uno quien les prestará su ayuda en la realización de sus proyectos, contarán por último con un grupo de tres o cuatro obreros especializados.

Ing. Alfonso Álvarez. Rúbrica. Documento sin fecha.

Este segundo documento, sin destinatario ni fecha, debe tratarse de un escrito temprano que podríamos ubicar entre octubre y noviembre de 1966, no posterior por el hecho de proponer como sitio único para las esculturas todavía la plaza central de la Villa Olímpica, ni tampoco anterior porque ya en él se definen las funciones que tendrán quienes coordinaran el trabajo en el Simposium dentro del Departamento de Promociones Internacionales del Comité Organizador. Fue Karel Wendl quien se desempeñó como Secretario del Simposium durante el tiempo que duró el proceso y su nombramiento inició a partir de febrero de 1967. Por su parte el

representante de los escultores ante el Comité de Selección fue Herbert Bayer, a quien se le distinguió con ese nombramiento a partir del 6 de septiembre de 1967.

Haciendo uso de su experiencia aprendida en encuentros anteriores, en una carta que Joop Beljon le envió a Goeritz entre el 19 de mayo y el 27 de agosto de 1967, le recomendó que no fuera él sino otra persona la que se encargara de hacer esa parte difícil del Simposium, la del trabajo de escritorio, a través de la figura de un Secretario, relativa a toda la tramitación administrativa interna y externa que incluía la correspondencia con los escultores, la coordinación de las distintas etapas del certamen y, principalmente, el hacer frente a los problemas que eventualmente pudieran surgir con los artistas.

Mi mayor temor era que Mathías se había colocado en el lugar exacto para ser el chivo expiatorio en el caso de que la Ruta fuera un fiasco, por lo que le sugerí que buscara una persona, fuera de su círculo íntimo, para que cargara parte de las responsabilidades. El encontró a ese hombre. Karel Wendel, un refugiado checoslovaco, políglota, que dirigía una escuela de traductores de primer nivel en la ciudad de México.⁶¹

Atento a la sugerencia de su amigo, Goeritz había encontrado en la persona de Karel Wendel ese necesario apoyo. El 19 de agosto de 1967 Goeritz le comentaba: “Yo quería a Wendel, porque tú en una ocasión me escribiste: bajo ninguna circunstancia debes ser tú el único. Estuve fuera de México más de dos meses y gracias a Wendel todo salió bastante bien”.⁶²

Acerca de Wendl, que desempeñó las funciones de Secretario Internacional del Simposium de Escultores hasta noviembre de 1968, fecha en que desapareció el Departamento de Promociones Internacionales, fue el propio Goeritz quien en un memorandum le informaba a Ramírez Vázquez ciertos datos acerca de su personalidad. El Dr. Karel Wendl, checoslovaco de nacimiento, llegó a México en 1966 enviado por el Comité Olímpico de su país como agente investigador encargado de recabar información sobre nuestro país a fin de transmitirla a las autoridades de su país proporcionándoles datos acerca del clima, la alimentación, los escenarios, la altitud y algunas de sus costumbres a fin de ayudar a que los atletas que le representaran en la Olimpiada tuvieran una adecuada preparación a su participación. Invitado por Mathias Goeritz, Wendl trabajó desde febrero de 1967 en el Comité Organizador de la Olimpiada dentro de la Sección de Promociones Internacionales colaborando en los asuntos artísticos y culturales de los Juegos y encargándose de la parte administrativa del Simposium de Escultores. [apéndice 14]

Todavía en noviembre de 1966 Goeritz continuaba con sus esfuerzos para convencer al Comité Organizador de realizar el Simposium en concreto. Por el comentario que en una carta le

transmitía a Beljon, leemos que la opción de hacer las esculturas en mampostería estaba fuertemente arraigada en el interés del Comité Organizador, tanto, que ya Goeritz resignado le anticipaba que lo más probable era que el Symposium se hiciera en piedra.⁶³

Desde los inicios de la organización del Simposium, no solamente hubo cartas de invitación que se enviaron a los escultores sino que también hubo cartas de solicitud que se recibieron de artistas para participar en él, enterados como estaban de los planes del Comité Organizador de realizar un simposium de escultura o bien porque, ignorándolo, le sugerían a éste que realizara un evento en el que se les tuviera a ellos presente. Fue así que el 15 de diciembre de 1966, Goeritz recibió una carta del señor James S. Rossant, de la ciudad de Nueva York, en la que le mandaba copia de sus proyectos urbanos realizados para distintas localidades en los Estados Unidos, así como artículos periodísticos que publicaban parte del trabajo realizado por su empresa *Whittlesey Conklin and Rossant* dedicada a la construcción en el ámbito urbanístico. Le deseaba suerte en sus esfuerzos por la Olimpiada y ponía a sus órdenes a su empresa como asistente del Comité Organizador. El 3 de enero de 1967, Goeritz le contestó que trataría el punto con Eduardo Terrazas al que consideraba el mejor camino para presentarle su material a Ramírez Vázquez. Cabe mencionar que el señor Rossant era especialista en *Town Planning and Architecture works* (Planificación de ciudades y trabajos de Arquitectura) habiéndose desempeñado como *Master Planner* (Maestro Planificador) en el *New Town of Reston*, Virginia - asentamiento para 75,000 personas- así como haber elaborado el *Lower Manhattan Plan* (Plan para el Bajo Manhattan) y estar en proceso de elaboración en ese momento del *Master Planning* (Plan Maestro) para la ciudad de Washington, D.C.⁶⁴

En una carta que el 20 de enero de 1967 le envió Goeritz a Beljon confirmándole la decisión de que el Encuentro sirviera para embellecer las instalaciones de Villa Olímpica, le decía que entre los escultores invitados estarían, además de él, Jacques Moeschal, Pierre Székely, Herbert Bayer y Costantino Nivola. No debe sorprendernos que en esa carta le haya hablado mal del señor Friederich Czagan -que apenas dos meses atrás le había dado su total apoyo para el certamen- del que, además de considerarlo muy egoísta y aprovechado, dijo que se arrepentía de haberlo invitado a venir a México.⁶⁵ Es importante señalar que va a ser éste el primer tropiezo que sufrirá Goeritz en la preparación de la Reunión el cual, con seguridad, le significará tener desde ese momento que enfrentar un definitivo rompimiento no sólo con Czagan sino con la institución que él representaba, la Federación Internacional de Simposia de Escultores y con los

artistas que permanecerían ligados a él. En nuestra opinión, este accidente en la vida de Goeritz será definitivo para provocar que uno de sus dos grandes objetivos hacia el certamen —su propuesta para la creación del Consejo Internacional de Planificación Artística— resulte, hacia el final del mismo, su principal fracaso.

Aun sin definirse el material pues el Comité Organizador seguía sin tomar la decisión definitiva, Goeritz, sin quitar el dedo del renglón, insistía en las enormes posibilidades que el uso del color significaría para las obras del Simposium. Por eso es que en otra carta que le dirigió a Beljon el 19 de febrero de 1967, le reiteraba su interés para que el Simposium de México fuese en concreto pintado.⁶⁶

Por otra parte, una solicitud semejante a la que el japonés Nishikawa le envió al Comité Organizador anunciándole su interés por realizar un proyecto de escultura para la Olimpiada⁶⁷, la envió el escultor inglés Rory Mc. Ewen, residente en la ciudad de Londres, el 14 de febrero de 1967, expresándoles a los organizadores su deseo de contribuir a la Olimpiada con un proyecto de escultura monumental en vidrio. La respuesta que Goeritz dio al artista el 6 de marzo de 1967 a través del Secretario Wendl deja ver que ya para entonces existía en el seno del Comité Organizador una nueva instancia de autoridad en la toma de las decisiones más importantes del certamen, el Comité de Selección, que a partir de entonces consideraría y evaluaría todo lo relacionado con el proceso escultórico.

Muchas gracias por su carta de febrero 14 y por su interés en contribuir al Simposium de Escultores que tendrá verificativo como parte de los eventos culturales y artísticos que se organizarán en ocasión de la próxima Olimpiada.

Mucho apreciaríamos que nos mandara fotografías de sus trabajos, especialmente de aquellos que pudieran construirse en una escala monumental, de manera que el Comité de Selección pueda considerarlos.

Hasta ahora no existe la decisión acerca del material que habrá de utilizarse. Los detalles probablemente queden resueltos luego de que los artistas sean seleccionados y de acuerdo con sus proyectos presentados.

Mathias Goeritz (sin cargo) Rúbrica pp. Karel Wendl.⁶⁸

Este escultor londinense especialista en proyectos en vidrio conoció a Goeritz por Charles Byron, un artista neoyorquino. Nótese que ya desde este momento los documentos los firmaba el Secretario Wendl a nombre de Goeritz, todavía sin precisar su cargo dentro del Comité Organizador. El documento muestra que ya para estas fechas el Comité Organizador le concedía un lugar especial al Comité de Selección y, asimismo, se confirmaba la decisión de los

organizadores de que los proyectos dentro del Simposium se realizaran en una escala monumental. Desde luego que, como antes señalé, el que todavía no se precisara definitivamente el material que se utilizaría para las esculturas imposibilitaba al Comité de Selección hasta ese momento a realizar la pre-selección definitiva de los artistas acorde con su especialidad y experiencia en el manejo del material que resultase elegido.

Mismo antecedente que las dos solicitudes anteriores fue el que el 2 de marzo de 1967 le envió el escultor norteamericano Bradford O. Graves a Goeritz, diciéndole en una carta haber participado en un simposium de escultura en mármol celebrado en Pilep, Yugoslavia, durante el Verano de 1966, en donde ganó el primer lugar y que ahora con motivo de la Olimpiada tendría interés, junto con su esposa, de trabajar como escultor en México apoyando al certamen. La respuesta que Goeritz le mandó el 14 de marzo de 1967 ya anticipaba un primer cambio de escenario del Simposium, ampliándolo ya no sólo a la Villa Olímpica sino, también, a un lugar “cerca” de ella, dentro de una parte de sus terrenos ubicados a un costado de los edificios, sobre la Avenida de los Insurgentes en dirección hacia el Anillo Periférico, en el sitio donde se levanta actualmente la escultura de Moeschal. Lo mismo que al artista inglés, Wendl le pidió el envío de fotografías de alguna propuesta que mostrara la calidad de su trabajo y que pudiera realizarse a escala monumental.⁶⁹

Otro artista que le envió a Goeritz fotografías y diseños de proyectos a realizar para el Simposium fue el escultor belga Paul Van Hoeydonck quien el 31 de marzo de 1967 le mostraba parte de su obra exhibida en Waddell Gallery Inc., de Nueva York. Por el curriculum vitae que anexó a su solicitud sabemos que Hoeydonck nació en 1925 en Antwerp, Bélgica, lugar donde vivía y trabajaba en aquel momento. En su carta le decía a Goeritz haber expuesto desde 1961 como pintor y escultor individualmente y en grupo en distintas galerías de importantes ciudades tanto en Europa como en los Estados Unidos, entre ellas Bruselas, París, Nueva York, Milán, Venecia y Colonia, Alemania.⁷⁰

La integración del Comité de Selección estuvo dada, en un primer momento del certamen, por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez y los doctores Mathias Goeritz y Karel Wendl. En un momento posterior, previo al inicio de la construcción de las esculturas que tuvo lugar en los primeros días de mayo de 1968, se incorporaron a él los arquitectos Vladimir Kaspé y Enrique Langenscheidt. Como representante de los escultores extranjeros en el Simposium y coordinador de los trabajos de campo apoyando al Comité de Selección en la elección de los

sitios para las esculturas estuvo, a partir de septiembre de 1967, Herbert Bayer. Es probable que en algún momento hayan estado apoyando al Comité de Selección los arquitectos Luis Aveleyra Arroyo de Anda, Director de Actividades Artísticas y Culturales, Oscar Urrutia, Coordinador del Programa Cultural y Luis Martínez del Campo, Director de Control de Instalaciones. El Comité de Selección estuvo trabajando desde febrero de 1967 -coincidiendo con el nombramiento de Karel Wendl como Secretario del Simposium- y continuó haciéndolo hasta mayo de 1968 en que eligió al último participante, el escultor polaco Grzegorz Kowalski.⁷¹

El 13 de abril de 1967 el Oficial Mayor de la Secretaría de Relaciones Exteriores, José S. Gallástegui, a petición del embajador de México en Italia, le dirigía al arquitecto Ramírez Vázquez un oficio solicitándole le informara acerca del otorgamiento de ciertas becas a escultores extranjeros “para trabajar en la ornamentación de las instalaciones olímpicas que se están realizando en México”.⁷² En respuesta, el arquitecto Luis Aveleyra Arroyo de Anda le informaba el 2 de mayo de 1967 que:

Este Comité Organizador, como punto no. 13 del Programa Cultural que se ha enviado por amable conducto de ustedes a todas nuestras representaciones diplomáticas en el extranjero, ha planeado una ‘Reunión Internacional de Escultores’. Para ello, la sección de Promociones Internacionales de esta Dirección convocó a un simposio, dirigiéndose a unos 15 o 20 escultores de prestigio internacional para que vengan a México, como invitados de este Comité, para realizar cada uno de ellos una escultura monumental que deberá integrarse al conjunto arquitectónico-urbanístico de la Villa Olímpica. Se trata de obras de concreto, subordinadas a un plan general que dirige el Sr. Arq. Pedro Ramírez Vázquez. El Coordinador específico de esta promoción cultural es el Dr. Mathias Goeritz, Jefe de la Sección de Promociones Internacionales, de esta Dirección de Actividades Artísticas y Culturales del Comité Organizador.

Arq. Luis Aveleyra Arroyo de Anda, Director de Actividades Artísticas y Culturales. Rúbrica.⁷³

Hay que señalar que esta respuesta del Coordinador de Actividades Artísticas y Culturales deja ver los alcances del Simposium en cuanto al número de escultores invitados, en cuanto a la idea de construir a escala monumental obras que partan del concreto como material de construcción, y en cuanto al objetivo de crear una obra de integración entre arquitectura y escultura. En la carta se habló de un plan general dirigido por Ramírez Vázquez, dándole a él su lugar que siempre tuvo en el certamen: ser la máxima autoridad dentro del concurso, por encima incluso del propio Mathias Goeritz.

3.3. Los artistas invitados.

No fueron pocos los problemas que el Comité de Selección debió sortear para conformar un equipo de escultores que, además de reconocidos, representaran la totalidad universal. Un escrito publicado por Goeritz en la revista *En Concreto* a inicios de 1969 daba cuenta de lo siguiente:

Hubo también una serie de consideraciones, aparte de las estéticas y urbanas, para definir la idea general. Se trataba de un evento internacional y para una Olimpiada; consecuentemente el tema unificador tenía que ser la hermandad, la amistad, donde quedaran representadas todas las tendencias religiosas, políticas, raciales e ideológicas, con la fuerza propia que cada escultor quisiera darle.

No fue fácil, sin embargo, reunir a tales representantes, no porque hubiera resistencias o tropiezos en colaborar juntos, sino por razones de ubicación geográfica o nacional. Por ejemplo, en toda África no encontramos un escultor negro que reuniera las condiciones impuestas por el tema; los había, sí, pero con muy marcada tendencia folklórica. Los negros escultores eran, regularmente, de Norteamérica y, en este caso, junto al negro había que traer también al blanco y ello ya representaba una dualidad discutible. Igual problema se presentó con la representación de Australia, aunque la hallamos, ciertamente, pero en Nueva York. Se logró que el árabe y el judío convivieran sin agredirse. Hubo amistad, y no sólo amistad, sino colaboración. Hubo discusión en ocasiones bastante acalorada, pero nadie tomó el avión y volvió a su lugar de origen. Vivieron cómodamente en un mismo hotel, por primera vez juntos. Yo recuerdo que en una reunión de escultores en Long Beach no todo salió bien; uno al día siguiente de su llegada se regresó; el señor que organizó el simposio tuvo serias dificultades; y aquí con 18 escultores no se presentó nunca un conflicto grave.⁷⁴

Esta necesaria representatividad de razas, continentes e ideologías que debió distinguir al Encuentro, hizo que a él llegaran artistas de muy diverso origen, con fuertes diferencias de trayectorias en el campo de la escultura urbana, en cuanto a habilidades para congeniar con un proyecto de integración plástica entre arquitectura y escultura y en cuanto a sus compromisos con los ideales inspirados en la creación tanto de la *Voie des Arts* como en la instalación de un Consejo Internacional de Planificación Urbanística.

Por los testimonios que existen del Comité Organizador sobre los planes de Goeritz para realizar el Encuentro de escultores en México -junto con las cartas que él y Beljon se escribieron entre 1965 y 1967- vemos que los primeros escultores en quienes se pensó para que estuvieran aquí presentes fueron, todos, viejos conocidos de Goeritz, amigos y colegas de antaño, artistas en su mayoría abstractos y de distintas nacionalidades radicados en Europa, los Estados Unidos y México, lugares a donde frecuentemente asistía tanto a exposiciones como a participar en

simposia. Fue por esta relación de Goeritz con los escultores que durante la organización del evento se le llegó fuertemente a criticar de haber imaginado la Reunión sólo para invitar a sus amigos.

Los primeros artistas plásticos fueron convocados a finales de 1966. A ese selecto grupo de escultores lo conformaron Henry Moore (inglés) Pierre Székely (húngaro, radicado en Francia), Joop Beljon (holandés), Jacques Moeschal (belga) y Milos Chlupac (checoslovaco), todos viviendo en Europa; Alexander Calder (norteamericano, radicado en Connecticut), Herbert Bayer (austriaco con residencia en Aspen, Colorado), Gonzalo Fonseca (uruguayo), Costantino Nivola (italiano) y Clement Meadmore (australiano) viviendo en los Estados Unidos, los tres últimos en la ciudad de Nueva York; y Kioshi Takahashi (japonés, radicado en Jalapa, Veracruz) junto con Germán Cueto (radicado en la Ciudad de México). Fueron en total doce de una lista de veintiún escultores que al final incluyó el certamen, sin contar a Goeritz. Con la participación de estos doce artistas Goeritz pudo en ese momento asegurar las representaciones de Europa, Asia, Australia y América -dividida en tres grandes regiones, Norteamérica, México y Sudamérica- faltándole sólo la representación de África.

Las primeras invitaciones que Goeritz personalmente se les dirigió se las hizo llegar en un formato común enviado por correspondencia hacia inicios de 1967. Hubo, sin embargo, dos artistas que recibieron cartas escritas de puño y letra por él, a los que consideró los más importantes dentro del Simposium por su prestigiada calidad y trayectoria artística, Henry Moore y Alexander Calder. En una carta del 3 de enero de 1967, Goeritz le escribía por primera vez a Moore desde su casa en Cuernavaca participándole su interés por que viniera a México. [Su texto completo aparece en el apéndice 15].

Esta primera carta a Moore es interesante porque nos confirma dos cosas:

1) Que, en efecto, la Olimpiada Cultural fue consecuencia de aquella idea de Ramírez Vázquez de que como no había que esperar cosechar muchas medallas, los Juegos deberían servir también para promover los valores culturales y artísticos de nuestro país no sólo del pasado sino del presente más inmediato ante el mundo -de donde se deriva el apoyo que el Comité Organizador dio a la escultura monumental como uno de los eventos más ambiciosos y representativos del programa- ; y

2) Que la intención más inmediata que animó a crear la Reunión Internacional de Escultores fue la de embellecer las instalaciones del conjunto Villa Olímpica mediante un

ejercicio de integración plástica, reservándole al escultor Henry Moore un lugar de honor con su obra en la plaza central y el resto de las esculturas colocadas en las plazas más pequeñas.

Desconozco cual fue la respuesta que dio Moore a esta carta. Sin embargo, ya el 12 de marzo de 1967 Goeritz le insistía en su propósito de tenerlo en el Symposium mandándole una segunda carta de invitación. Por los términos en que la redactó, no pienso que la respuesta de Moore a la primera haya sido muy alentadora. [Para consultar el texto completo de este documento véase el apéndice 16].

La segunda carta enviada a Moore presagiaba ya la negativa del escultor a participar en el certamen. Goeritz le insistía en que viera su visita a México como la oportunidad de realizar un nuevo viaje por las zonas arqueológicas más importantes del país que no conoció en su primera visita -con todos los privilegios que le ofrecía ahora el Comité Organizador- sabiendo que el contacto con las culturas prehispánicas mucho habían interesado al artista quince años atrás. En mi opinión, el principal y quizás único obstáculo para que Moore viniera a México era su esposa. A ella no le gustaba viajar en avión y, para colmo, durante la organización del certamen sufrió una fractura de cadera y fémur que le imposibilitó caminar durante varios meses.

Paralelo al envío de estas primeras invitaciones a los escultores extranjeros preseleccionados, en marzo de 1967 un evento tuvo lugar que resultó de la mayor importancia para el Symposium olímpico: la convocatoria para la realización de la III Bienal de Escultura en la Ciudad de México. Su importancia radicó en el hecho de que de ella saldrían los artistas que representarían a nuestro país en el certamen. [Los términos de la convocatoria se encuentran en el apéndice 17].

En una carta que Goeritz le envió a Beljon el 15 de marzo de 1967, le pedía consultar con el director de la Academia de Bellas Artes de Jartum, Sudán, la posibilidad de que le recomendara al escultor negro que hasta ese momento le faltaba, asegurándose de que el candidato tuviera un buen carácter pues no quería “gente muy difícil” que causara problemas durante el evento. Para Beljon, esta preocupación de Goeritz sobre el desempeño de los artistas seguramente fue consecuencia de las recomendaciones que él mismo le hizo cuando le comentó los problemas suscitados con dos escultores en el encuentro de Long Beach: “‘Por favor pregúntale a tu amigo [el director de la academia de Chartum] acerca de un buen, y si es posible de primera clase, escultor negro de África. Te estaré muy agradecido’...‘Me parece importante que se tome en consideración el carácter del escultor. No queremos gente muy difícil’...”.⁷⁵

Cuidar el carácter de los escultores fue otro aspecto que mucho importó a Goeritz en la organización del evento. Y aun con estas previsiones, el certamen no estuvo exento de problemas en este sentido. Durante la estancia de los artistas en nuestro país se registraron dos situaciones graves en lo que fue su comportamiento: la primera, cuando Kioshi Takahashi, víctima de un ataque de histeria, se soltó aventando botellas de vidrio desde la ventana de su cuarto de hotel hacia sus compañeros reunidos en la alberca y, la segunda, cuando Clement Meadmore, en aquella situación que ya anticipé, provocó intencionalmente un accidente de volcadura en una carretera del Estado de Morelos que por poco les cuesta la vida a él, a su acompañante y a otros dos escultores que viajaban ahí, hecho que al propio artista le significó su expulsión definitiva del certamen.

Esas primeras invitaciones al Symposium que se enviaron a los escultores tuvieron lugar el 31 de marzo de 1967 cuando el Comité de Selección, a través del Departamento de Promociones Internacionales, mandó a Gonzalo Fonseca, Jacques Moeschal, Herbert Bayer, Joop Beljon, Pierre Szekely, Clement Meadmore, Costantino Nivola y Miloslav Chlupac una carta de participación, aunque sin tener ésta todavía el carácter de invitación oficial.⁷⁶ Hay que observar que de los ocho nombres, cuatro eran miembros de la FISE y tres más radicaban en la ciudad de Nueva York. El único aparte era Bayer. La participación estaba redactada en idénticos términos aunque en diferentes idiomas y su contenido la hacía ser, desde luego, sumamente atractiva para los artistas.

En ella se les informaba del interés de México de celebrar para principios de 1968 una Reunión Internacional de Escultores en un escenario localizado en una zona urbanística cercana a la Villa Olímpica. Asimismo, se les hacía saber que el objetivo era reunir a los mejores escultores de todos los continentes para realizar obras monumentales que formarían parte de un conjunto integrado.

Nótese que ya para entonces el Comité Organizador no sólo pensaba como escenario del certamen la plaza central de la Villa Olímpica sino que, obligado por lo cuantioso del número de participantes y lo reducido del espacio físico de ese conjunto, la idea era ampliarse a los terrenos aledaños para crear ahí un parque de esculturas sobre un terreno que se prepararía ex profeso para ese fin. El concepto de parque escultórico había sido ya práctica común en este tipo de reuniones y pudo haberla tomado Goeritz del simposium de Nageb, del de Long Beach o, más recientemente, del de Grenoble en Francia, realizado con motivo de los Juegos Olímpicos de

invierno de 1967 o del de Montreal en Canadá para la Expo '67. Se trataba en el caso de la Reunión de México de los terrenos que, como veremos en un escrito del 1 de abril de 1967, se ubicaban próximos al conjunto de la Villa Olímpica, entre el acceso principal y el Anillo Periférico, a un costado de la Avenida de los Insurgentes, lugar donde finalmente quedaron las esculturas de Moeschal y de Nivola.

En el escrito se le hacía saber a cada escultor haber sido elegido por el Comité de Selección como invitado y se le pedía confirmara su interés en participar. Se les anticipaba sobre las bases del certamen -que incluían el pago de los pasajes de avión y el de gratificaciones a los participantes, así como el tiempo de duración del Simposium- y se les decía que el material para construir las obras, debido a su tamaño, sería probablemente el concreto, sin que fuera todavía este material una opción definitiva.

Algo importante a destacar fue el interés de los organizadores por crear un conjunto que guardara un espíritu armonioso único, recomendación que se repetirá constantemente en las convocatorias de la Reunión. Para lograrlo, el Comité de Selección les anticipaba la necesidad de conocer, previo a su llegada, las características de sus proyectos por lo que les pedía le enviaran una propuesta plástica en maqueta y planos. Ya para ese momento la idea era adelantar los trabajos de construcción que no requirieran de la supervisión directa de los artistas, entre ello la preparación del terreno y la fabricación de las cimentaciones como de los armazones de soporte de las esculturas.

La participación a este primer grupo de artistas no estuvo condicionada al envío de una propuesta ni a la acreditación de sus capacidades creativas mediante la presentación de un currículum pues el Comité de Selección conocía bien cuales eran sus trayectorias artísticas y sus cualidades creativas para realizar un proyecto adecuado a los requerimientos del certamen. Ya desde este momento también -y no obstante que no aparezcan citados en los términos de esta primera invitación ni de ninguna otra que viniera después- los organizadores tenían definidos aquellos seis puntos que habrían de observarse para todos los trabajos en aras de cumplir con los objetivos del Simposium. [Los términos de esta primera carta se encuentran en el apéndice 18]

Cuando Goeritz le escribió a Beljon el 27 de mayo de 1967 agradeciéndole haber aceptado la invitación, le comentó que una idea que él le había sugerido un mes atrás al Comité Organizador de proyectar un puente a desnivel en el cruce de Avenida de los Insurgentes con Anillo Periférico para alojar las esculturas había sido desechada: "Tu primer sí 'oficial'

[refiriéndose Goeritz a la carta de respuesta de Beljon aceptando la invitación al Simposium] llegó hace dos semanas. Mientras tanto, puedes olvidarte del puente a desnivel. Mi proyecto no fue aceptado. Mi vida no es fácil. Existen muchas intrigas en contra mía. Pero no me puedo quejar ya que me pagan para esto. Lentamente los mexicanos comienzan a creer que no estoy invitando a mis amigos únicamente”.⁷⁷

Llama la atención el comentario de Goeritz en el sentido de que su vida no fuera fácil en ese momento. Como veremos, se trató ésta de la primera de varias declaraciones hechas por el artista asociadas al desgaste y al hastío que le provocaron los trabajos de la Reunión durante los dos años que le tomó coordinarlos. Como lo dijo en varias de sus declaraciones sobre el proyecto⁷⁸, para él la reunión significó más presiones, enemigos y dificultades que amigos y satisfacciones, tantas que llegó, como veremos, incluso a comentarle a Beljon -en un tono de verdadera exageración- haber sido tal su desesperación que pensó hasta en el suicidio. Una reacción evidentemente derivada de su carácter expresionista y de su personalidad dramática que, aunque sabemos lejos estaba de hacerla realidad, recuerda aquella anécdota sucedida en 1965 a Kenneth Glenn, organizador del simposium de Long Beach quien, víctima de las fuertes presiones y de los desgastes a los que estuvo sujeto por el trabajo, enfermó a tal grado que él sí, de verdad, debió abandonar urgentemente la coordinación de aquel certamen.⁷⁹

Declaraciones como éstas no debemos asociarlas sólo a las fuertes presiones que enfrentó Goeritz para realizar la complicada tarea de integrar al grupo de escultores, seleccionar los proyectos o coordinar lo relativo a su construcción sino, también, a los fuertes y negativos comentarios hechos por algunos críticos y artistas contemporáneos a él para quienes la Reunión Internacional fue una plataforma creada por el propio artista para buscar el lucimiento propio frente a sus colegas o para ganar con ella prestigio y autoridad [Para conocer más de estos comentarios remito al lector a consultar el capítulo titulado Opiniones sobre la Ruta de la Amistad].

En efecto, vale decir que los ataques contra Goeritz y la Reunión Internacional en lo que se refirió a la integración del grupo de escultores fueron constantes debido a que en su mayoría los invitados fueron artistas norteamericanos y europeos cercanos al círculo de sus amigos. Beljon, sensible a este tipo de críticas por ser europeo y, además, amigo del artista, sin negar el hecho lo justificó diciendo: “A través de los años, Mathías había hecho amistad con la mayoría de

los que trabajaban el campo de las estructuras primarias, dentro y fuera de México. No tenía de donde escoger, excepto amigos. Y además, ¿qué tienen de malo los amigos?”⁸⁰

En efecto, algunos invitados del Simposium integraban un grupo cerrado de artistas plásticos que de años atrás venían compartiendo sus participaciones trabajando en certámenes de esta naturaleza. Ya Beljon, en una carta que le mandó a Goeritz el 7 de mayo de 1967 -previa a la respuesta que éste le remitió y que arriba anoté- le comentaba que su proyecto del trébol en el cruce de Insurgentes y Periférico significaba todo un reto y le sugería que para abatir los costos de hospedaje, los escultores se alojaran en casas de arquitectos reconocidos que vivieran en la Ciudad de México. Le expresó también que los escultores Kosso Eloul, Pierre Székely, Jacques Moeschal, Milos Chlupac y él habían sido compañeros de muchos encuentros y que entre ellos existía una cercana relación. [apéndice 19]

Esa relación estrecha entre los escultores no se limitaba a los artistas que mencionó Beljon sino que se extendía a un círculo bastante más amplio. Ello lo demuestra un documento que el 11 de abril de 1967 Goeritz le dirigió diciéndole que todavía no encontraba al escultor negro que representara al Continente Africano y manifestándole, además, que la carta de participación anunciando la Reunión Internacional de Escultores le había sido también enviada, además de los ocho artistas citados inicialmente, a otros siete más: Maurice Lipsi (de Francia), Kosso Eloul (de Rusia), Genichiro Inokuma (de Japón), Alicia Penalba (de Argentina), Robert Morris (de Estados Unidos), Eduardo Ramírez (de Colombia) y Eduardo Chillida (de España), todos bien conocidos no sólo de Goeritz sino, también, de Czagan desde años atrás.

Es de notarse que de la lista de 15 artistas a los que en esta primera ronda se invitó, casi la mitad no hayan aceptado participar en el certamen. Perteneciendo todos a la FISE, seguramente el reciente distanciamiento habido entre Goeritz y Czagan con motivo de la organización del Simposium mucho debió haberles influido en su decisión de no venir a México. Aparte de las ausencias anteriores, Beljon y Goeritz lamentaron que otros escultores tampoco hubieran podido venir, entre ellos, André Bloc, Dani Karavan e Isamu Noguchi, a los que se decidió no invitar para no duplicar las nacionalidades.⁸¹

Incluso, según lo expresó Beljon, de haber tenido Goeritz lo que llamó “*carte blanche*” (carta blanca) de parte del Comité Organizador, hubiera traído como invitados al Simposium, también, a los arquitectos Paolo Soleri, Bruce Goff, Friederik Kiesler, Luis Barragán y Yona

Friedman, nombres todos citados por él en su artículo sobre la Ruta de la Amistad tomados de su libro "*Arquitectos del mañana*" publicado en 1963.⁸²

Luego de las cartas de invitación las respuestas de los escultores no se hicieron esperar. El 8 de abril de 1967 Székely contestó aceptando participar, enfatizando su interés por conocer México y aportar una obra monumental para el Simposium, diciendo que permanecía en espera de recibir las fotografías de la zona urbana donde éste se realizaría para, a partir de ellas, definir las características de su propuesta. [apéndice 20]

Así como Székely, hacia mediados de abril de 1967 los demás escultores comprometieron ante el Departamento de Promociones Internacionales su participación mediante cartas en las que manejaban distintos argumentos, todos a favor de nuestro país. El 10 de abril de 1967 lo hizo Fonseca, el 16 del mismo mes Moeschal; el 30 Meadmore; el 5 de mayo Chlupac y el 7 Beljon. [apéndice 20]

En una segunda etapa de los preparativos del certamen, inmediatamente posterior a la primera, un nuevo grupo de escultores fue invitado a la Reunión: Mohamed Melehi, Efraín Enrique Recinos e Itzhak Danziger. La situación de cada uno en relación al certamen fue muy distinta. Al pintor marroquí Melehi, Goeritz lo conoció en su búsqueda del escultor negro que trajera la representación del Continente Africano, recomendado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Fue el 5 de abril de 1967 cuando el Comité de Selección le envió la carta de participación solicitándole el envío de una propuesta de escultura. Los términos de dicha carta fueron sumamente breves comparados con los de la del 31 de marzo. [apéndice 21] Se le anunciaba que el Simposium reuniría a los más eminentes escultores de todos los continentes para encargarles la construcción de una escultura monumental que se ubicaría en una zona urbanizada cercana a la Villa Olímpica. Igualmente, se le pedía que de tener interés enviara fotografías de sus obras recientes para hacerlas del conocimiento del Comité de Selección y ser él tomado en cuenta. Con esta invitación queda claro que Goeritz trató primero de asegurar la representación del Continente Africano, aunque ello le obligó a tener que buscar después, con apremio, la representación del artista negro dado que el marroquí era un musulmán de raza blanca.

Una carta semejante se le envió el 4 de mayo de 1967 a Efraín Enrique Recinos, de la ciudad de Guatemala, recomendado al Comité de Selección por el pintor Carlos Mérida. Independientemente de los méritos del artista guatemalteco, el prestigio de Mérida y la estrecha

relación que existió entre Goeritz y el Comité Organizador con él hicieron que a su recomendado se le dieran todas las atenciones, enviándole también una carta de participación y solicitándole mandar a México fotografías de sus obras recientes. Sin embargo, era claro que, de antemano, para los organizadores la representación centroamericana no sólo no apremiaba sino que ni siquiera se estaba en su búsqueda.

Itzhak Danziger, por su parte, el 11 de abril de 1967 se dirigió a Goeritz manifestándole su interés por participar representando a Israel, su país. El artista se enteró del certamen por comentarios que le hizo su amigo, el doctor Friederich Czagan quien, hasta antes de su rompimiento con Goeritz en diciembre de 1966, fue un importante personaje de fuerte influencia en las decisiones del Simposium. Fue Czagan quien le recomendó al israelí contactar al Comité de Selección y mandarle fotografías de sus trabajos recientes realizados como escultor. La carta de Danziger le casó como anillo al dedo a Goeritz respecto de la reciente invitación que le formuló a Melehi pues, en el equilibrio de representaciones dentro de la Reunión, uno era musulmán y el otro judío. [apéndice 22]

Luego de Moore, el segundo artista más importante para los organizadores fue Alexander Calder a quien, junto con el primero, se le distinguió para venir a México como invitado de honor. El 26 de abril de 1967 Goeritz le dirigió una primera carta de invitación informándole de sus planes para el certamen, manifestándole que como su intención era realizar algo verdaderamente extraordinario, esa era la razón que le animaba a pensar en el artista. Le decía que un importante programa cultural se planeaba realizar en el marco de la Olimpiada Cultural y lo invitaba a estar presente en el Encuentro representando a los Estados Unidos, que en opinión de Goeritz era uno de los eventos más interesantes de todos los programados para la celebración. Goeritz le habló en dicha invitación de que la meta era seleccionar a un grupo de bien conocidos artistas plásticos de renombre internacional para que cada uno realizara una escultura a ubicarse en un lugar especial, probablemente el trébol formado por el encuentro de dos grandes vías de circulación frente a Villa Olímpica [se refería al cruce de Insurgentes con Periférico, donde pensaba levantar el puente que antes señalé].

Aunque le anunció que el trabajo de los demás escultores estaría integrado en un proyecto general arquitectónico-urbanístico realizado en concreto, a él le reconocía un lugar distinguido dentro del Simposium ofreciéndole un sitio de honor para su obra así como la libertad de elegir el material para realizarla. Goeritz desde luego sabía que la preferencia de Calder era el

acero. Le ofreció por su participación una remuneración simbólica de un mil US dólares, el atractivo de viajar por el país y el pago de sus gastos de transportación y viáticos para él y su esposa durante una estancia en México para un promedio de seis a ocho semanas, considerando que los meses de enero y febrero de 1968 serían las mejores fechas para venir. En caso de aceptarlo, le pedía el envío de un modelo en maqueta o dibujo y le recomendaba a Montiel Blancas como un excelente herrero para la ejecución de su obra. [apéndice 23]

Aquí destaco dos consideraciones: Goeritz no le ofrecía todavía a Calder un lugar específico para su trabajo –aunque, seguramente, de acuerdo con la recomendación de Marte R. Gómez ya pensaba para él en el escenario del Palacio de los Deportes- y, además, ya el lugar para las obras de la Reunión no se limitó sólo, como en un principio, al ámbito de la Villa Olímpica y de sus sitios colindantes sino que ahora la idea era, por primera vez en el programa del Encuentro, sacar las esculturas a la vía pública, a la calle, “en conexión” -como dijo Goeritz- con el trébol formado por el cruce del Anillo Periférico y la Avenida de los Insurgentes.

Durante su estancia en México, Calder y su esposa permanecieron alojados en el Hotel Montejo -Paseo de la Reforma 240- del 31 de diciembre de 1967 al 4 de febrero de 1968. Hotel que, en opinión del Comité Organizador, reunía “por una parte, el nivel que exige una personalidad del calibre del famoso artista y, por otra parte, no es demasiado ostentoso como para que el artista se sienta molesto”.⁸³ El hecho de que Calder se hubiera apegado para su visita a las fechas que inicialmente Goeritz le planteó -fechas que fueron las primeramente programadas no sólo para su estancia en México sino para la realización del Simposium- hizo que luego, a raíz del cambio de calendario que éste tuvo hacia los meses de junio y julio de 1968, el escultor no participara junto con el resto de los artistas en el Encuentro ni que tampoco pudiera ver –por lo menos durante el año 1968- ya no digamos terminado su trabajo sino, ni siquiera, iniciado toda vez que éste, habiéndose empezado hasta el mes de mayo, se concluyó en septiembre de 1968, siete meses después de que el escultor dejó nuestro país.⁸⁴

Luego de recibir las respuestas de los artistas aceptando la invitación, el Comité de Selección, partir del 9 de mayo de 1967, envió a cada uno cartas confirmatorias ratificando el compromiso de ambas partes hacia el evento. [apéndice 24]

Los procesos que siguieron Danziger y Melehi para su incorporación fueron más o menos paralelos entre si. Una carta que el 11 de mayo de 1967 Wendl le envió a Danziger respondiéndole a su solicitud del 11 de abril de 1967, da cuenta del peso que tuvo el Comité de

Selección como máxima instancia para decidir la incorporación de los nuevos aspirantes. Le decía que ya éste consideraba a cuales escultores recomendar ante el Comité Organizador para que se les invitara formalmente a participar en lo que todavía llamó el *Mexymposium*. Por lo pronto le pidió que enviara un currículum con sus obras enfatizando su trabajo como escultor, cosa que el artista hizo el 3 de junio de 1967. [apéndice 25]. Hay que decir que poco antes de la respuesta de Danziger, el 17 de mayo de 1967 ya Melehi había respondido afirmativamente a la invitación, diciendo que pronto mandaría al Comité de Selección una propuesta plástica para que éste la evaluara. [apéndice 26]

Mientras ello sucedía, Goeritz marcaba un compás de espera en la Reunión, permaneciendo fuera del país atendiendo asuntos de la Olimpiada en su carácter de asesor artístico y aguardando a que el gobierno federal emitiera su autorización definitiva. Una serie de documentos firmados por Wendl en ausencia de Goeritz al frente de los preparativos de la Reunión Internacional confirman que durante junio y julio de 1967 Goeritz recorrió diversos países de Europa. Visitó Munich, Montreal, Ankara, Atenas y París, entre otras ciudades.

Conforme pasaba el tiempo y la noticia de la Reunión Internacional se difundía en el medio de los artistas plásticos, llegaban al Comité de Selección multitud de solicitudes de aspirantes de diversas partes del mundo que deseaban su incorporación. Fueron muchas las solicitudes y diversas las respuestas que se les dieron, aunque todas, sin excepción, de rechazo, cambiando los argumentos según el tipo de recomendación con la que llegaron al Comité Organizador, de la preferencia del solicitante por utilizar un determinado material para su obra, de su nacionalidad o de su trayectoria como artista plástico. A continuación reseño algunas de estas solicitudes y sus respectivas respuestas, interesantes todas por la información que aportan acerca del perfil de quienes aspiraron a tener un lugar dentro del certamen.

Una de ellas perteneció a Mrs. Mary G. Preminger, escultora especializada en madera, de la ciudad de Nueva York. A ella el 4 de mayo de 1967 Wendl le informó que, en efecto, el Comité Organizador preparaba un Encuentro de Escultores que tendría lugar “cerca” de la Villa Olímpica a principios de 1968 y que aunque Goeritz no estaba en México, ya le habían proporcionado las fotografías de su trabajo al Comité de Selección para que le considerase un lugar dentro del certamen.⁸⁵

Otro artista que, como ya dije, llegó recomendado fue el guatemalteco Efraín Enrique Recinos, a quien el 4 de mayo de 1967 Wendl le respondió diciéndole que el objetivo de la

Reunión era traer a nuestro país a los mejores escultores de todos los continentes para realizar esculturas monumentales que formarían parte de una zona urbanizada ubicada cerca de Villa Olímpica. Al igual que a los otros aspirantes, se le solicitó enviar al Comité de Selección fotografías de sus trabajos más recientes. [apéndice 27]

Un escultor más que deseó participar realizando una obra monumental integrada a la arquitectura fue el israelí Nissim Mercado, quien en mayo de 1967 envió al Comité Organizador una carta diciendo estar dispuesto a mandar fotografías de sus obras recientes así como su currículum a fin de obtener un lugar dentro del certamen. Él venía trabajando de años atrás en Tel Aviv y desde 1962 tenía como lugar de residencia permanente la ciudad de París, lugar donde era bien conocido como artista plástico.⁸⁶

Por esas mismas fechas, la señora Marjorie Neikrug, representante de artistas de la Neikrug Galleries, en la ciudad de Nueva York, el 26 de mayo de 1967 le dijo a Goeritz que por sugerencia de la señora Beatriz Trueblood le escribía al Comité de Selección recomendándole al escultor Paul von Ringelheim para que representara a los Estados Unidos en el Encuentro, de quien mandaba algunas fotografías de sus obras como artista plástico. En su carta de respuesta del 20 de junio de 1967, el Comité de Selección le manifestó que, en efecto, se consideraba ya a los candidatos que participarían en el certamen y que aunque el proyecto iba muy avanzado no sabían todavía a cuantos escultores podrían incluir. Le comentó que si su recomendado resultaba elegido, inmediatamente se lo notificarían a ambos.⁸⁷

Un poco tarde para los avances que se llevaban en la organización, el señor Tsuneyoshi Takeda, Presidente del Comité Olímpico Japonés, en una carta del 17 de octubre de 1967 dirigida al arquitecto Ramírez Vázquez le recomendaba al escultor japonés Taro Okamoto como “uno de los más famosos artistas modernos de nuestro país” para que fuera tomado en cuenta en el plan que ellos sabían nuestro país tenía “de contar con monumentos que embellezcan más la Ciudad de México” a raíz de las próximas Olimpiadas. Junto con la solicitud, le enviaba una fotografía de la propuesta elaborada por el artista para la Olimpiada de México, titulada “*Le Mond o Cinq Continents*” (el Mundo o los Cinco Continentes). Según una breve descripción del proyecto, se trataba de un monumento de concreto armado de cinco metros de alto que incluía una fuente de diez metros de ancho sobre la que se asentaban cinco cuerpos de la composición simbolizando cada uno a un continente. Cabe decir que sobre el original de dicho documento, con letra manuscrita al pie de la solicitud, Goeritz anotó: “Ya tenemos un japonés que vive en México y

que ganó [en la III Bienal de Escultura] el derecho de participar en el Simposio. Su obra es más 'original' que la de Okamoto y menos ambiciosa".⁸⁸

Seguramente atendiendo a la nota de Goeritz, en un fragmento de la respuesta que el 27 de noviembre de 1967 el arquitecto Luis Avelleyra Arroyo de Anda le dio a la solicitud del señor Tsuneyoshi Takeda por encargo del Comité Organizador, se lee:

En particular deseo informarle que las participaciones internacionales para este Encuentro de Escultores se han limitado a un reducido número de artistas famosos de varios países que ya han sido previamente seleccionados a fin de lograr, a través de ellos, tener representados a los cinco continentes. Por ello es que la participación de otros artistas, en los términos del Libro de Instrucciones que adjunto le estoy enviando, es imposible.

Sin embargo, me complace informarle que su país estará muy bien representado en el Encuentro con uno de esos escultores preseleccionados, el señor Kioshi Takahashi, radicado de México. El señor Takahashi ganó un concurso que le dio el derecho a participar en este Encuentro".⁸⁹ ¹

(traducción propia)

En efecto, tanto Kioshi Takahashi como Olivier Seguin obtuvieron un lugar destacado en las premiaciones de la III Bienal de Escultura –recibiendo cada uno un diploma de reconocimiento por sus respectivos trabajos presentados- llevada a cabo en los jardines y en las salas de exposiciones del Museo de Arte Moderno de Chapultepec, en la Ciudad de México, durante julio de 1967. Hay que recordar que aunque la Bienal estuvo programada para llevarse a cabo en 1966, por la proximidad de la Olimpiada Cultural no pudo realizarse sino hasta el año siguiente. Apoyados en lo que mencionó Lily Kassner en su trabajo titulado *La nueva escultura y la escultura urbana*⁹⁰, en dicha bienal obtuvieron premios Germán Cueto, primer lugar por su trabajo en la Sección de Escultura Libre y Jorge Dubón, primer lugar por su proyecto en la Sección de Escultura Monumental Urbana. El primer premio en la sección de Escultura Integrada a la Arquitectura lo ganó Ángela Gurría en colaboración con los arquitectos Enrique y Agustín Landa; el segundo lugar lo obtuvo Javier Fabián Medina Ramos en colaboración con el arquitecto Alejandro Zohn y el tercer lugar fue declarado desierto. Hay que observar que independientemente del premio por su participación en la Bienal, Cueto ya tenía ganado su lugar

¹ "I wish to inform you that, international participations for this Sculptors Meeting in particular, have been limited to a reduced number of famous artists from several countries that have already been selected, with the thought of having the five continents represented with them. Therefore, the participation of other artist, within the terms of the Instruction Booklet, which I am enclosing, is not possible.

Nevertheless, I am pleased to inform you that your country will be very well represented in this International Meeting of Sculptors with one of the artist selected, Mr. Kiyoshi Takahashi, of Mexico. Mr. Takahashi won the contest in Mexico that gave him the right to participate in this meeting."

en el certamen desde que Goeritz lo consideró entre los primeros artistas invitados a la Reunión. Menciones honoríficas recibieron Peter Knigge, Geles Cabrera, Antonio Castellanos, Estanislao Contreras, Gelsen Gas y Waldemar Sjölander.

Participantes también distinguidos con mención honorífica y cuyo triunfo confirmó la decisión de incluirlos dentro del Simposium fueron Kioshi Takahashi y Olivier Seguin, quienes ya habían también recibido reconocimiento por sus participaciones en la I y II Bienales Nacionales efectuadas en 1962 y 1964. La cuarta representante de México en la Reunión Internacional fue Helen Escobedo, quien llegó al certamen por recomendación de una comisión de artistas y críticos de arte que decidieron proponerla en virtud a sus méritos artísticos ocupando el lugar que dejó vacante Cueto al ser nombrado invitado de honor.⁹¹

Ahora bien, entre las muchas cartas de rechazo que el Comité de Selección giró a las múltiples solicitudes que ahí llegaron, cito una que me pareció interesante porque constata el interés que prevaleció entre los organizadores por integrar en la Reunión una obra de conjunto con unidad en cuanto a estilo. Como respuesta a una primera carta que el escultor Bradford Graves envió al Comité Organizador el 14 de marzo de 1967 manifestando su interés por participar en el certamen, Goeritz lo invitó a que remitiera fotografías de sus proyectos recientes para elegir uno que se adecuara a los objetivos del Simposium. En respuesta, el artista en una segunda carta del 10 de abril de 1967 decía que pretendía construir a escala monumental una figura femenina originalmente proyectada para una fuente en Nueva York, la cual ahora trabajaría como una figura libre de pie.⁹² A cambio, Wendl le envió el 4 de septiembre de 1967 un comunicado diciéndole que el Comité de Selección había decidido no invitarlo al Simposium argumentando que las condiciones de localización y el partido general del proyecto le impedían darle a todos los artistas el espacio y la libertad en cuanto a temas que sus capacidades merecían, de donde uno de los objetivos de la convocatoria buscaba obtener la común armonía en cuanto a estilo de los proyectos aprobados. Además, le decía que las dificultades financieras habían determinado que sólo ocho escultores extranjeros fueron invitados, lo que, como sabemos, ya en esas fechas era falso. [apéndice 28]

La elección del escultor negro dio lugar a toda una situación aparte pues, a pesar de que para mediados de mayo de 1967 el Comité de Selección ya por lo menos tenía prácticamente asegurada la representación africana con Mohamed Melehi, el Comité Organizador y, concretamente, el arquitecto Ramírez Vázquez –seguramente presionado por los fuertes

problemas asociados al racismo internacional que ya para entonces afectaban a nuestro país pues estaban a punto de determinar que Sudáfrica no fuera invitada a la Olimpiada a cambio de evitar el boicot de los Juegos por ocho países africanos⁹³ -a los que luego se les podrían unir algunos países asiáticos junto con la Unión Soviética y otros países comunistas- insistía en la imprescindible necesidad de que la raza negra tuviera su propia representación en la Reunión. Por ello es que en carta del 24 de mayo 1967, Wendl le pidió al arquitecto J. Francois Zevaco, de la ciudad de Casablanca, Marruecos –recomendado por el escultor Olivier Seguin como un gran especialista en escultura no sólo de Marruecos sino de África en general- le sugiriera el nombre de un artista africano que, además de especialista en escultura monumental, fuera de raza negra. Le dijo que el evento reuniría a prestigiados escultores para trabajar en una zona cercana a la Villa Olímpica –seguía aquí viva la idea del parque de esculturas- y que el Comité de Selección ya tenía a los candidatos de todos los continentes excepto el Africano, lo que era en parte cierto porque, aunque estaba en estudio la ratificación de Melehi como el representante del Continente Negro éste era un blanco musulmán.⁹⁴

El 7 de junio de 1967, Zevaco le contestó lamentando no poder designar a ningún escultor negro para realizar una obra monumental ni de Marruecos ni de África en general por no conocer a nadie con esas características.⁹⁵ Mientras tanto, presionado por el Comité Organizador para encontrar ese representante de la raza negra que el Simposium no podía prescindir, Goeritz echó mano de todos sus contactos en el medio artístico tanto de los Estados Unidos como de Europa y África acudiendo a distintas instancias académicas, públicas y privadas encontrarlo. Entre tales solicitudes están los siguientes documentos que aquí relaciono.

Uno es la carta fechada el 7 de junio de 1967 firmada por Brahim Salahi, de Khartoum, a quien Beljon le escribió solicitándole le recomendara a un escultor negro que trabajara el concreto a gran escala. La respuesta fue negativa, diciendo que no había en todo el Sudán escultores con ese perfil.⁹⁶

Otra es la carta que recibió Goeritz del arquitecto Julián Beinart B., profesor de la Universidad de Cape Town, Sudáfrica, jefe del Departamento de Urbanismo y Planificación Regional en la ciudad de Rondebosch y especialista en urbanismo y planificación regional, fechada el 8 de junio de 1967 donde le recomendaba a un escultor nigeriano, Uche Okake, artista que según Beinart mantenía relación con un doctor de apellido Liersch en Munich, Alemania del Oeste, conocido de Goeritz. A Beinart se lo había recomendado un socio del doctor alemán

radicado en la ciudad de Londres. Beinart aclaró que aunque su socio no había visto al artista en fechas recientes, él lo recordaba como uno de los más talentosos jóvenes escultores africanos. También le informó que como otra alternativa estaba la de su amigo Selby Mvusi, adscrito al Departamento de Arte de la University College of East África, en Nairobi, Kenya, quien además de reconocido articulista y conferencista internacional tenía gran interés en el diseño industrial.⁹⁷

Ante tal urgencia del Comité de Selección, a Mvusi de manera casi inmediata se le mandó una invitación solicitándole enviara una propuesta plástica para el Simposium y, a la vez, fotografías de sus trabajos recientes como escultor. Por fin el primer contacto con un escultor negro se lograba. Como respuesta, el 10 de julio de 1967 Mvusi daba las gracias manifestando su interés en participar. Selby Mvusi nació en Sudáfrica en 1929, era pintor y escultor así como diseñador egresado de la Universidad de Boston. Cuando Mvusi le mandó al Comité Organizador fotografías de sus trabajos y su currículum vitae, parecía que para Goeritz el problema finalmente tenía visos de solución cosa que, como veremos, con este joven artista no sucedió. Seguramente el problema sudafricano fue un factor determinante para el Comité Organizador que impidió, de entrada, la inclusión de Mvusi en el certamen.

Paralelamente a la invitación de Mvusi y no queriendo agotar cualquier otra posibilidad, el 16 de junio de 1967 Wendl le enviaba al escultor negro Uche Okake, radicado en la ciudad de Munich, Alemania, una participación al Encuentro. [apéndice 29] Al mismo profesor Zevaco el 20 de junio de 1967 Goeritz le informaba que una galería de arte en Nueva York –en realidad era el Museo de Arte Moderno- le había recomendado a un escultor marroquí, Mohamed Melehi, y a un escultor de Nigeria, Uche Okake, preguntándole si tenía referencias de ambos artistas. Recordemos que Melehi ya para entonces estaba por confirmar su asistencia al certamen. En esa misma fecha el Comité de Selección le agradecía a Melehi el envío de su currículum junto con las fotografías de sus trabajos, diciéndole que los preparativos de la Reunión iban ya avanzados y que esperaban con interés su proyecto. Curándose un poco en salud para evitar compromisos con el artista, le aclaraban que aún no se sabía con certeza cual sería el número definitivo de los representantes por continente y cuáles finalmente serían los alcances definitivos del Simposium. La respuesta en realidad se reservaba el derecho de darle al artista un sí definitivo sobre su participación dado que, seguramente, ni ellos sabían si la Reunión finalmente tendría el necesario soporte del Patrono de los Juegos.⁹⁸

Como respuesta a la solicitud que se le formuló, Zevaco le mandó a Wendel el 12 de julio de 1967 una carta explicándole dos realidades que seguramente pusieron de punta los cabellos del Secretario: 1) Que Mohamed Melehi era pintor, no escultor y que pronto él remitiría parte del currículum de su obra para que fuera el propio Comité de Selección quien juzgara sobre su trabajo; y, 2) Que Uche Okake era un artista totalmente desconocido en Marruecos.

Recién recibí su carta del 20 de junio [1967] intenté inmediatamente ponerme en contacto con el señor Melehi a quien no tenía el gusto de conocer. Fue hasta ayer que lo pude localizar justo antes de partir para el extranjero.

El señor Melehi viaja mucho y un poco de su obra la ha expuesto por todas partes del mundo. Aunque sólo exposiciones de pintura. El señor Melehi, que no ha podido mostrarme ninguna escultura, me ha informado que prepara en respuesta a su solicitud e interés, un currículum sobre su obra que en breve enviará a ustedes. Ustedes estarán, por tanto, en mejor capacidad de juzgar su obra, si es que obra de escultura ahí hay.⁹⁹

El 17 de julio de 1967 Wendl, en un gesto que parecía no darle importancia al comentario de Zevaco acerca de que Melehi no fuera escultor sino pintor –una situación que, para mí es totalmente contradictoria con el objetivo de la Reunión pues se pretendía convocar a los más destacados representantes de la escultura a nivel mundial- le dirigía una carta al arquitecto diciéndole: “Nuestro Simposium Internacional tendrá lugar en abril y mayo de 1968. Las esculturas serán ejecutadas sobre un lugar dentro de la Villa Olímpica. Hemos ya invitado a muchos de los artistas más eminentes de todos los continentes con excepción del África. Por lo pronto esperamos el currículum de los señores Melehi y Uche Okake. Nosotros pensamos que el simposium podría ser una manifestación de lo más bella gracias a su carácter internacional y al espíritu olímpico que son sus principales motivos de inspiración”.¹⁰⁰

Desde Roma, el 28 de julio de 1967 y junto con el envío de su currículum, Melehi le confirmaba al Comité de Selección el comentario que pocos días antes les había formulado Zevaco:

Debo aquí aclarar que mi actividad artística está fundamentalmente orientada hacia la pintura; es en mi condición de pintor que he expuesto en los Estados Unidos y en Europa. Sin embargo, también es cierto que he sido profesor de escultura y que he trabajado en una serie de proyectos en relieve: bien sea diseñando esculturas aisladas o bien diseñando muros en concreto decorados con cerámica coloreada, sin que hasta el momento esos proyectos hayan podido realizarse. Las siete fotos que le envié ilustran mi serie más reciente; se trata de proyectos trabajados a nivel maqueta.

En espera de que este material sea de su interés, agradezco en todo su paciencia y colaboración.¹⁰¹

Es importante detenernos aquí respecto de los anteriores comentarios ya que al invitar a Melehi el Comité de Selección convocaba a un artista que, sabiendo de antemano que no era escultor, lo hacía participar en un certamen cuyo principal objetivo había sido, desde un inicio, reunir en México a los más reconocidos escultores del mundo –insisto, escultores- representantes de los cinco continentes. Mi desacuerdo con el Comité viene a cuento porque esta decisión ponía en duda los fines del Simposium, dado que un pintor difícilmente interpretaría de la misma manera como lo haría un escultor el problema que más interesaba resolver a los organizadores relativo a promover una nueva planificación urbanística mediante la participación integrada del trabajo del escultor con el del arquitecto y el urbanista en una obra cuyos contenidos funcionalistas la hacían ser, precisamente, su principal característica a combatir. Los antecedentes de Melehi dentro del campo de la escultura eran apenas insignificantes y que decir de sus méritos en este campo que, por supuesto, no tenía.

Desde luego que dentro del nivel de especialidad que exigió un certamen de esta naturaleza –integrando un grupo de especialistas no sólo en escultura sino, además, en el diseño de formas monumentales de concreto- un pintor poco tenía que hacer. Seguramente las dificultades que debió enfrentar el Comité de Selección para encontrar al representante del Continente Africano lo obligaron a hacer una verdadera excepción en lo que establecieron sus propios requerimientos. Sin el ánimo de restarle al trabajo de Melehi en la Ruta de la Amistad mérito por su calidad, entiendo que su presencia en el Simposium obedeció más a su origen africano que a sus cualidades ya no como escultor sino, siquiera, como artista plástico.

Al año de empezados los preparativos del Simposium y coincidiendo con la estancia de Goeritz en Europa, esto es, a principios de julio de 1967 por fin el ansiado permiso del gobierno federal para realizar la Reunión Internacional de Escultores llegó. Con el soporte del Presidente de la República y convencido el Comité Organizador de utilizar el concreto, las invitaciones oficiales se les hicieron llegar de manera inmediata a los artistas y a los gobiernos de sus respectivos países, a través de las embajadas, los Comités Olímpicos Nacionales y las instituciones donde aquellos prestaban sus servicios. La convocatoria oficial a la Reunión llevó por fecha el 10 de julio de 1967; fue redactada en los mismos términos y enviada a todos los participantes en los diferentes idiomas firmada, ahora sí, por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez como Presidente del Comité Organizador. [apéndice 30]

Sus términos siguieron siendo por demás atractivos para los artistas y, a diferencia de aquella primera carta de participación del 31 de marzo de 1967, establecía ya las fechas definitivas de la Reunión, los meses de abril y mayo de 1968, distintas de los meses de enero y febrero que en un principio se pensó como más convenientes. Adelanto que no fueron éstas las últimas fechas del certamen; un segundo cambio en el programa de la obra tuvo lugar en febrero de 1968 que hizo que la Reunión se celebrara hasta junio y julio de ese año.

Recibieron la invitación Beljon, Chlupac, Nivola, Bayer, Fonseca, Meadmore, Danziger, Takahashi y Seguin. Faltaron de recibirla Melehi -que estaba en vías de ser confirmado como participante- los artistas mexicanos Cueto, Gurriá y Dubón -que ya tenían asegurado su lugar- y los artistas que no figuraban aun en el reparto: Gutmann, Williams, Escobedo, Kowalski y Subirachs. De esta lista caben tres aclaraciones:

1) En esta fecha no recibieron cartas de invitación Moeschal ni Székely porque el Comité de Selección no tenía todavía la certeza del número de escultores que integrarían el Simposium ni de cuantas representaciones por continente serían;

2) A Cueto no se le daba todavía un lugar como invitado de honor y menos aun a Goeritz; y,

3) Las cartas a los invitados de honor Calder y Moore se elaboraron como invitaciones independientes de las anteriores.

En la carta a la Reunión de Escultores se le llamó Simposium Internacional y en ella aunque el escenario ya no estuvo tan claramente precisado en cuanto a su ubicación como en las cartas anteriores, lo que hace suponer que ya para ese momento se contemplaban otras alternativas en el acomodo de las obras. Se le informaba al escultor haber sido recomendado al Comité de Selección como un idóneo participante para la Reunión y que dicha recomendación la había realizado la instancia encargada del evento, el Comité Organizador con el apoyo de la Federación Internacional de Simposia de Escultores (FISE), situación que a la fecha no deja de sorprendernos dado que ya para entonces Czagan no tenía ya nada que ver con la organización. Seguramente esto se hizo así para darle a la Reunión un mayor soporte a nivel internacional y una dimensión en cuanto a su prestigio que, en mi opinión, no necesitaba.

Como condiciones de la convocatoria se establecía que los viáticos para los escultores durante las seis u ocho semanas que duraría el evento serían financiados por el Comité Organizador y que, además, cada participante recibirá la cantidad de un mil US dólares como

agradecimiento por su cooperación, lo cual debía entenderse no como un pago sino como una ayuda para conocer mejor nuestro país durante su estancia. Se decía que cada participante se comprometía a realizar una obra monumental que permanecería en la Villa Olímpica o en otro lugar escogido por el Comité Organizador y que, ya construida, ésta pasaría a ser propiedad de México. Al escultor se le brindaría la ayuda técnica necesaria así como los instrumentos y medios de trabajo, por lo que se le proponía empleara materiales que se integraran al ambiente y, a fin de lograrlo, debido al tamaño de las obras se le sugería que éste fuera el concreto. En su interés por darle al conjunto un espíritu de armonía, el Comité Organizador enviaría a cada participante planos, dibujos o fotografías de la maqueta del sitio elegido para los monumentos. Los invitados se comprometerían a enviar un proyecto, dibujo o maqueta de su obra a fin de facilitar la preparación de las primeras etapas de su construcción para que a su llegada estuviera realizado el trabajo en aquellos aspectos que no requirieran de la intervención directa del autor. De confirmar la participación, el Comité Organizador gestionaría ante la representación diplomática de su país lo correspondiente a sus traslados.

Junto con la carta oficial se les mandó a los Comités Olímpicos Nacionales y a las representaciones diplomáticas instaladas en México, entre el 13 y el 14 de julio de 1967, cartas semejantes donde se les hacía partícipes de las invitaciones. En ellas se les notificaba que el escultor invitado había sido elegido por el Comité de Selección para representar a su país en la Reunión Internacional junto con otros nueve escultores extranjeros –número que era incorrecto ya que en ese momento los artistas sumaban once incluyendo a Takahashi y a Seguin que, aunque radicaban en México, representaban a Japón y a Francia, respectivamente- y que por ese motivo se les pedía a los destinatarios brindaran al Comité Organizador su mayor cooperación para que el evento fuera exitoso. Asimismo se les pedía le informaran si es que el Comité Olímpico Nacional del país representado deseaba considerar al escultor como su representante oficial, de manera que si así lo hicieren le financiaran sus gastos de transportación aérea de ida y vuelta a la Ciudad de México. El argumento para solicitarles este tipo de apoyo era porque el Comité Organizador, apoyado en los términos de la Carta Olímpica, consideraba que los países participantes en los Juegos –y la Olimpiada Cultural no tenía por qué ser una excepción- eran los obligados a cubrir a sus atletas el importe de los gastos de sus pasajes de ida y vuelta. [apéndice 32] Dos cartas escritas una el 13 y otra el 18 de julio de 1967 sirven para ejemplificar lo hasta aquí dicho. La primera la dirigió Wendl al Comité Olímpico Nacional de los Estados Unidos con

sede en Nueva York, participándole que el Comité de Selección había escogido a tres escultores norteamericanos como invitados a formar parte del evento, Calder, Bayer y Nivola. La segunda se la dirigió a Beljon. [apéndice 31]¹⁰²

Otra de las incongruencias que pudiera criticarle al Comité Organizador respecto del Simposium, está asociada a la manera confusa como se les reconoció a algunos de los escultores su representación habida en la Reunión Internacional según su nacionalidad y su país de procedencia. Si Herbert Bayer, artista austriaco de nacimiento, habiéndose nacionalizado norteamericano representó a los Estados Unidos en el certamen; Pierre Székely, húngaro de nacimiento, habiéndose nacionalizado francés representó a ese país y Goeritz, alemán, habiéndose nacionalizado mexicano representó a México ¿Por qué entonces Nivola, italiano de nacimiento, habiéndose nacionalizado norteamericano, no representó a los Estados Unidos sino a Italia en el certamen?. La respuesta la desconozco. En todo caso creo que siendo ya tres las representaciones de Estados Unidos en la Reunión -Calder, Bayer y Williams- quiso evitarse una cuarta concediéndole a Nivola representar sólo a Italia como su país de nacimiento y no al país al que oficialmente el Comité Organizador no sólo acudió oficialmente para informarle que sería ese escultor -junto con Calder y Bayer- el que lo representaría dentro del Simposium.

El 21 de julio de 1967 el Comité Organizador le envió a Danziger la respuesta aceptando su participación en el Simposium y formalizando su invitación ante el Instituto Technion de Haifa al que le solicitó, porque así lo pidió el artista, autorizara al escultor ausentarse de su trabajo durante abril y mayo de 1968. Observando la fecha en que el artista ingresó su solicitud al Simposium y comparándola con la de la carta oficial de su invitación, la diferencia es de apenas tres meses, tiempo sumamente breve entre una y otra. Esto me hace suponer que, aparte del prestigio y de la alta calidad de su trabajo, la recomendación de Czagan fue de peso en la decisión del Comité de Selección para aceptar el ingreso del artista y que su procedencia -coincidente con Goeritz en el hecho de ser judío y alemán por nacimiento- hicieron pensar a los organizadores en la conveniencia de contar con él ante la inminente llegada del artista musulmán. [apéndice 33]

Las primeras cartas de los escultores respondiendo a la invitación oficial llegaron desde mediados de julio hasta septiembre de 1967. En ellas formulaban preguntas acerca de las características del lugar y de su entorno, esperando que las respuestas les ayudaran a definir un proyecto armónico con las condiciones del sitio. Pedían, por ejemplo, que les enviaran los planos de la Villa Olímpica complementados con descripciones sobre su relieve, la naturaleza del suelo

o la vegetación, así como fotografías tanto del sitio elegido como de la maqueta del proyecto de conjunto. [apéndice 34]

En un informe del 21 de julio de 1967, el Comité Organizador ubicó bajo el nombre “REUNIÓN INTERNACIONAL DE ESCULTORES” a la actividad número trece de la Olimpiada Cultural. Como invitados oficiales incluía los nombres de Bayer, Nivola, Beljon, Meadmore, Fonseca, Chlupac, Danziger, Moore y Calder. Se anotaba que todos habían aceptado participar, exceptuando los dos últimos que habían pedido tiempo para revisar sus programas de trabajo y se decía que aún no se había seleccionado al escultor que representaría al Continente Africano. [apéndice 35]

El 23 de agosto de 1967 el Comité Organizador enviaba a Calder y a Moore la carta oficial invitándolos a venir a México con motivo del Año Cultural que se celebraría por la próxima Olimpiada, con la salvedad de que a ambos artistas no se les incluía en la Reunión Internacional –seguramente para evitar herir susceptibilidades del resto de los artistas– sino que se les ofrecían como lugares para realizar sus obras sitios distinguidos dentro de la capital los cuales serían previamente aprobados por uno y otro. Se les pagaban a ellos y a sus esposas los gastos tanto de transportación aérea como de estancia en nuestro país, más la suma de dos mil US dólares como gratificación junto con el material y el apoyo técnico necesario para llevar a cabo su trabajo. Por su condición de invitados de honor se les reconocía la libertad para concebir formalmente su proyecto así como para elegir el material de su preferencia y se les sugería que, en razón del clima, planearan su visita a México entre los meses de enero y abril de 1968. [apéndice 36]

La carta de Calder aceptando participar llegó al Comité Organizador con fecha 13 de septiembre de 1967. Fue entonces cuando se le ofreció para su obra el área ubicada frente al Palacio de los Deportes, en pleno proceso de construcción. Se le decía que había sido proyectado por el arquitecto Félix Candela, uno de los más famosos arquitectos en México y le hacían ver que por estar ubicado sobre una de las avenidas más bellas de la Ciudad de México, sería uno de los edificios más representativos de la Olimpiada.¹⁰³

Mientras esto sucedía y después de muchos esfuerzos infructuosos por no encontrar en el perfil de los otros candidatos suficientes elementos afines a los requerimientos del certamen, a finales de agosto de 1967 el Comité de Selección desistía de su búsqueda por encontrar al escultor negro que, además, fuese africano. Se decidía porque el artista marroquí fuera el

representante de ese continente y como esta decisión no le resolvía el problema se lanzaba a buscarlo en otras latitudes. Como veremos, va a ser hasta principios de 1968 cuando dicha representación la encuentre en Todd Williams, un artista neoyorquino recomendado al Comité de Selección por Herbert Bayer.

Tomada la decisión a favor de Melehi, el 25 de agosto de 1967 Wendl le notificaba a Selby Mvusi que su solicitud había sido finalmente rechazada. El argumento era el mismo que había manejado en ocasiones anteriores, diciéndole que restricciones financieras y el área disponible para las esculturas limitaban la capacidad de la Reunión a un reducido número de invitados. Que por esa razón el Comité de Selección sólo aceptaría las propuestas de aquellos artistas que ya previamente tenían una invitación oficial. Llama mi atención el hecho de que sin tener todavía asegurada la participación del candidato negro -pues al escultor Williams lo conocerán hasta casi medio año después- se desechase tan tajantemente la solicitud de Mvusi. La respuesta no da lugar más que a dos explicaciones: que la calidad del trabajo artístico de Mvusi hubiera dejado mucho que desear en la opinión del Comité de Selección, o bien, que por su origen sudafricano, su llegada a la Olimpiada Cultural se hubiera tenido que rechazar al ser inminente la cancelación de la invitación a ese país. Respecto a Okake la suerte de su solicitud debió ser la misma que la de otros participantes: la falta de concordancia entre la calidad de su trabajo y los objetivos del Comité Organizador. El 4 de septiembre de 1967 le fue enviada a la señora Preminger otra carta de rechazo en los mismos términos que la que se le mandó a Mvusi, como respuesta a su solicitud del 4 de mayo de 1967 y cartas similares les fueron también enviadas a John Adams, de la ciudad de Londres y a Bradford O. Graves, de la ciudad de Nueva York. [apéndice 37]

Rechazada la solicitud de Mvusi, el 26 de agosto de 1967 se le notificaba a Melehi la decisión de que sería él quien representara al Continente Africano. Como se hizo con los demás artistas, junto con la carta de participación le enviaron fotografías de la maqueta de la parte de Villa Olímpica destinada a recibir los proyectos; se le dijo que el terreno sería adaptado en su topografía y luego cubierto de pasto y le proporcionaron la ubicación del lugar diciéndole que los monumentos se localizarían entre los campos de entrenamiento y un muro interior de lava que dividía el terreno respecto del área destinada a las canchas de entrenamiento¹⁰⁴. [apéndice 37]

Luego de esta carta, el 29 de agosto de 1967 el Comité Organizador le ratificaba a Melehi la decisión anterior enviándole la carta de invitación oficial. Acerca del lugar para las

esculturas, se hablaba de que éstas podrían estar dentro de la Villa Olímpica o en cualquier otro lugar de sus alrededores lo que ya presagiaba la posibilidad de una modificación en el escenario del evento. El 7 de septiembre de 1967 Moeschal recibió la misma carta. [apéndice 30]

Al tiempo que le mandaban a Melehi esta invitación formal, se le enviaba al Comité Olímpico Nacional Marroquí la carta donde se les solicitaba apoyar al escultor cubriéndole sus gastos de transportación aérea. [apéndice 32] Y dado que el Comité Olímpico Uruguayo no le había todavía respondido a Wendl en su carta del 14 de julio de 1967 si sería él quien pagara sus gastos de viaje a Fonseca, el 13 de septiembre de 1967 el Secretario del Simposium acudía al agregado cultural la Embajada de Uruguay en México solicitándole le informara si el Comité Olímpico Uruguayo o alguna otra institución de ese país estaría dispuesta a financiar los pasajes del artista a la Ciudad de México. Una carta similar se mandó el 14 de septiembre de 1967 a la embajada de Bélgica para el caso de Moeschal. [apéndice 32]

Un momento importante en la organización del Simposium por las favorables consecuencias que le significó, tuvo lugar el 30 de agosto de 1967 cuando a Bayer, luego de darle respuesta a sus preguntas que veinte días antes formuló al Comité de Selección a cerca de las condiciones materiales del lugar, Wendl le invitó a desempeñarse como coordinador de los trabajos de campo y como representante de los escultores ante el Simposium. La designación de Bayer pretendía que éste auxiliara al Comité de Selección en la localización de los monumentos y en organizar todo el quehacer estético del proyecto conjunto acordando con los organizadores los detalles necesarios para lograr su plena armonía. [apéndice 39]

El 6 de septiembre de 1967 Bayer respondió aceptando la designación y diciendo que, para iniciar su trabajo, le era fundamental conocer los modelos de los proyectos a fin de estudiar que sus características formales, al momento de conjuntarlas dentro del escenario físico del Simposium, permitieran lograr las condiciones que más favorecieran a los trabajos mismos: "Será para mí un honor aceptar el rol de coordinador principal, aunque necesitaré que me asesore en cuanto a las primeras acciones que deba yo tomar. Salvo el trazado general del área en una etapa preliminar, la ubicación de las diversas esculturas podré sólo decidirla luego de que primero haya visto los modelos, pues considero que deberemos considerar las diferentes opciones en cuanto a

alturas y características de los trabajos para mejor favorecer cada una de las obras. Trataré de encontrar al artista americano de color”.^{105 2} (traducción propia)

En una carta del 22 de septiembre de 1967, Wendl le anticipaba que como una de las principales responsabilidades de su nuevo desempeño era brindar apoyo en lo relativo al esquema general del conjunto, la petición concreta era que fuera él, junto con Goeritz, quienes resolvieran el acomodo general de las esculturas, sobre todo en el lugar en el que se construirán dentro de la Villa Olímpica ya que Goeritz se encargaría de hacerlo en los otros sitios fuera de ella. Le anunciaron que el Comité de Selección ya había recibido las fotografías de algunos modelos de los participantes y que éstas próximamente le serían enviadas. Hay que añadir que fue en esta carta donde por primera vez se manejaron los nombres de los artistas negros Todd Williams y Bárbara Chase como posibles candidatos, preguntándole a Bayer su opinión acerca de la trayectoria de ambos para tomarlos en cuenta dentro de la Reunión. A ambos artistas fue el propio Bayer quien los recomendó siendo él quien, por medio de un telegrama, les proporcionó sus direcciones en Nueva York. [apéndice 40]

Días después, el 2 de octubre de 1967 y un tanto confundido por los informes que le enviaba Wendl sobre los criterios con los que el Comité de Selección había elegido a los artistas y los procedimientos asociados a la organización –en lo relativo a las opciones que ya entonces se tenían de los sitios para colocar las esculturas- Bayer le escribía pidiéndole le aclarara acerca de la integración que se le pretendía dar a la Reunión pues lo desequilibrado de las representaciones en cuanto al número de países por continente le daba lugar a dudas. [apéndice 41]

Y como todavía en ese momento seguía sin resolverse el problema de encontrar al representante negro, días después, el 12 de octubre de 1967, Bayer le adjuntaba un fólder con los nombres de 10 artistas, comentándole que para él no resultaba sencillo emitir una recomendación partiendo de la base de su color de piel. Le decía también que como no tenía una idea clara de la forma que distinguiría al conjunto de las estructuras -se refería a los proyectos que todavía le faltaba conocer de otros artistas- dudaba en inclinar la balanza a favor de algún candidato. Luego, contradiciéndose un poco, Bayer aclaraba que si lo importante era observar las técnicas de ejecución que se utilizarían para construir las esculturas en función de su tamaño monumental, él

² “I will be honored to accept the role of main coordinator but I would need your guidance what first steps I may take. Except laying out the area in a preliminary way, the actual placing of the various sculptures can only be decided after I have seen the first models as I do believe that the various heights and characters should be played to the best advantage of each of the works.
I will try to find an American colored artist”.

sugería que la búsqueda iniciara por el trabajo de Todd Williams más que por el de Richard Hunt o el de Bárbara Chase. De otra parte –fundamental de señalar aquí porque impactaba negativamente uno de los seis puntos establecidos como requisitos del certamen, el relativo a buscar la unidad armónica en el todo- dijo que esperaba existieran en el conjunto esculturas de formas libres y amorfas que contrastasen con la mayoría que eran geométricas.

“Adjunto le envío un fólder con los nombres de 10 artistas negros americanos, que probablemente usted ya conozca. Como no tengo aún una idea clara acerca del carácter de los distintos proyectos, dudo todavía en sugerirle el nombre del artista de color. Sin embargo, observando el tamaño de las esculturas y sus procedimientos de construcción, yo me inclinaría más a favor de Todd Williams que de Richard Hunt o de Bárbara Chase. Por otro lado, espero que llegue a haber algunas esculturas cuyas formas orgánicas contrasten con la mayoría que son geométricas.

No es fácil para mí buscar un artista sobre la base de que sea éste blanco o de color, pero si desea que continúe, seguiré buscándolo”.¹⁰⁶ ³ (traducción propia)

El 13 de octubre de 1967, Wendl le dirigió a Bayer un escrito anunciándole que Goeritz esperaba con interés trabajar con él en el plan de localización de las esculturas y que ya para entonces habían sido invitados Székely y Moeschal.

Por lo que se refiere a las esculturas, la mayoría estarán ubicadas dentro del perímetro de la Villa Olímpica. Algunas, sin embargo, podrían localizarse en otros sitios. Eso deberá decidirse una vez que tengamos todos los proyectos. El señor Goeritz espera su cooperación en la coordinación del plan general. Le enviaremos las fotografías correspondientes tan pronto las tengamos. Estimo, sin embargo, que su trabajo junto con el del señor Goeritz como coordinadores deba primero comenzar en el sitio, previo a que los constructores comiencen a levantar las esculturas. Además del listado de las esculturas que ya le enviamos, hemos invitado a los señores Székely de Francia y Moeschal de Bélgica. En lo relativo al artista de color, estaremos en espera de sus recomendaciones.¹⁰⁷ ⁴

(traducción propia)

³ “Enclosed I am sending you a folder on ten American Negro artists, although you might already know of this booklet.

As I do not have any idea yet of the character of the various structures, I hesitate to suggest a colored artist. However, in view of techniques of execution and the sizes of the structures, I would rather tend towards Todd Williams than towards Richard Hunt or Barbara Chase. On the other hand, I hope that there will be a few free former amorphous sculptures to contrast with the more geometric structures.

It is not easy to look for artists on the basis of being colored or white but if you would like me to look further into it, I will continue my search”

⁴ “As far as the number of sculptures is concerned, most of them will be placed on the given area at the Olympic Village. Some, however, may be located in other places. That will have to be decided when we have all the projects. Mr. Goeritz is looking forward to cooperate with you on the coordination of the general plan. We shall send you the photos as soon as we have them. I believe however that you and Mr. Goeritz’ work as coordinators will really begin on the spot a few days before the brick-layers start to build up the sculptures.

Besides the list of sculptures we have sent you, we have also invited Mr. Székely from France and Mr. Moeschal from Belgium. As far as the colored American artist is concerned, we shall wait for your suggestion”.

En efecto, un poco tarde comparado con la fecha de invitación de los primeros escultores, el 7 de septiembre de 1967 el Comité Organizador invitaba formalmente a la Reunión a Moeschal y Szekely, ello porque, como ya se dijo, el Comité de Selección tuvo hasta entonces certeza en cuanto al número de invitados que la integrarían y las representaciones por continente que se autorizarían. [apéndice 39]

Fue hasta el 20 de septiembre de 1967 que Melehi confirmó su venida a México diciendo que en breve mandaría la maqueta de su propuesta junto con las fotografías de sus trabajos como artista. La lectura de ese documento refleja, sin embargo, que el artista manifestaba una gran inseguridad respecto de su participación dudando de que su trabajo se correspondiera armoniosamente con el de los demás artistas del certamen.

También el 9 de septiembre de 1967 Danziger confirmaba su participación enviando fotografías de sus trabajos como escultor no así de su proyecto. Habiendo observado las características del lugar, preguntaba cuáles serían las alturas de las demás esculturas para calcular la suya. El 21 de septiembre de 1967 lo hacía Moeschal y el 11 de octubre de 1967 Székely. [apéndice 34]

Junto con las cartas de respuesta de los invitados llegaban los primeros modelos de las esculturas acompañados con fotografías, dibujos, cartas descriptivas y pequeñas maquetas de sus proyectos junto con recomendaciones relativas a su construcción. Fue en este momento cuando sucedió aquella anécdota que narra que en el envío de estas propuestas llegó una procedente de Francia –la de Dubón– hecha con un boleto del metro doblado en su interior que mandó dentro de una caja de cerillos.

La primera propuesta en llegar fue la de Nivola el 12 de septiembre de 1967, después fueron llegando las demás y así lo hicieron hasta finales de ese año. Así, por ejemplo, Szekely mandó su proyecto el 11 de octubre de 1967; Beljon lo hizo el 12 de octubre y Moeschal el 31 de octubre quien, no negando su condición de catedrático, sugirió que en la realización de su obra se involucrara a estudiantes de ingeniería.¹⁰⁸ [apéndice 42]

El 24 de octubre de 1967 Goeritz le envió una tercer carta a Moore insistiendo en invitarlo para venir a nuestro país. La carta es interesante por los conceptos que en ella le expresó acerca del respeto y la estima que le dijo sentir hacia su figura como artista, al considerarlo una especie de “padrino” para México. Utilizó la palabra padrino seguramente por la importancia que tenía ya para entonces su obra en nuestro país –a la que consideró fuertemente influenciada por

los valores plásticos de la estética mesoamericana de la que Moore era gran admirador-calificándolo, por lo mismo, de ser el más grande artista mexicano luego de la llegada de los españoles. Le ofrecía el mejor escenario que a juicio de Goeritz podía tener para su trabajo —le dijo que primero pensó en la Plaza Central de Villa Olímpica, luego en el Estadio Azteca y por último el Museo Nacional de Antropología de Chapultepec— y le insistía con todos los argumentos que aceptara venir dada la trascendencia que su presencia significaría para la evolución cultural y artística de México por el hecho de aportar una obra de tan alto sentido espiritual. [apéndice 43]

Asimismo, el 7 de noviembre de 1967 el Comité de Selección le manifestaba a Calder seguir en espera de su modelo escultórico para iniciar los trabajos previos a su construcción, de manera que estos estuviesen lo suficientemente avanzados antes de su llegada. [apéndice 44]

El 3 de noviembre de 1967, Goeritz le mandó a Luis Aveleyra Arroyo de Anda un documento aclarándole que los dos invitados de honor Calder y Moore no participarían dentro del Simposium sino fuera de él, por lo que sus obras quedarían localizadas en lugares aparte del conjunto que integrarían el resto de las esculturas. Le proporcionó los nombres de los artistas que ya habían confirmado su participación: Beljon, Danziger, Chlupac, Moeschal, Székely, Melehi, Bayer, Nivola, Meadmore y Fonseca, y le dijo que en cuanto a la representación mexicana —que estaba todavía por formalizarse— el Comité de Selección consideraba la posibilidad de invitar a tres artistas, entre ellos a una mujer. Con seguridad se refería a Cueto —a quien todavía no se le reconocía su lugar como invitado de honor— Dubón y Gurría, ganadores de los primeros premios en la III Bienal Nacional de Escultura la cual también habría que relacionar con otros dos escultores extranjeros radicados en nuestro país, Takahashi y Seguin, a quienes Goeritz ya contemplaba incluir. [apéndice 45]

El 7 de noviembre de 1967 el arquitecto Luis Aveleyra Arroyo le confirmaba al ingeniero Alberto Buzaly, Director de Transportes del Comité Organizador, que los dos invitados de honor serían los escultores Calder y Moore y que el Simposium se celebraría durante abril y mayo de 1968; que Calder llegaría a México el 31 de diciembre de 1967 y permanecería en nuestro país hasta el 28 de febrero de 1968, cosa que, como veremos, no sucedió pues adelantó su regreso a principios de febrero. [apéndice 46] En el documento saltan a la vista dos cosas:

- 1) Que todavía el Comité Organizador mantenía la idea de que el sitio para la obra de Calder estuviera frente al Palacio de los Deportes en la Magdalena Mixhuca y,

2) Que apenas días antes de esa fecha se habían recibido los dibujos del proyecto, en los cuales el escultor solicitaba se realizara un modelo en maqueta a una escala de 1/5 del tamaño definitivo para estudiar los refuerzos y modos de juntar las respectivas piezas. Aveleyra consideraba un presupuesto para el modelo a escala de unos \$ veinte mil pesos [dos mil US dólares] y hablaba de que ese gasto podría luego recuperarlo el Comité Organizador vendiendo la pieza a un particular. Si la obra pretendía alcanzar una altura cercana a los veinte metros - en realidad alcanzó veinticuatro metros de altura siendo la más alta de la Reunión Internacional- el tamaño de la maqueta debió andar cercano a los cuatro metros de altura. [apéndice 47]

El 22 de noviembre de 1967 Aveleyra confirmaba a la señora Diana Salvat, Jefa de Atención a Visitantes, que los Calder llegarían a la Ciudad de México el 31 de diciembre de 1967; que se quedarían hasta finales de febrero de 1968 y que, por recomendación del Comité Organizador, el lugar más apropiado para alojarlos era el Hotel Montejo, de Paseo de la Reforma N° 240. Una semana después, el 28 de noviembre de 1967 Wendl le comunicó al profesor Alfonso Soto Soria, Subdirector de Actividades Artísticas y Culturales, que el Comité de Selección ya le había encargado al señor Manuel Montiel Blancas la realización del modelo en maqueta a escala 1/5 con un costo de \$ dieciocho mil pesos, debiendo quedar éste terminado antes del 31 de diciembre.

Durante la estancia de Calder fueron varias las actividades en las que participó:

1) Como un gesto de reconocimiento al artista y para dar a conocer su visita dentro de las celebraciones por la Olimpiada, en enero de 1968 el Comité Organizador realizó una publicación sobre su obra que incluía fotografías de sus trabajos más importantes;

2) Se realizó un programa de televisión con el periodista Jorge Saldaña; y,

3) Entre el 18 y el 28 de enero realizó un viaje a la zona arqueológica maya de Yucatán. Contrariamente a lo planeado, el 4 de febrero regresó a Francia. [apéndices 48 y 49]

Sobre la fabricación de la maqueta, el 17 de enero de 1968 Wendl le informaba a Luis Martínez del Campo, Director de Control de Instalaciones, que ésta se encontraba lista en el taller de Montiel Blancas, aunque hecha en una escala menor a la que pidió el escultor, 1/7 parte de la altura total, de manera que debió andar por los tres metros. Le comunicó que la construcción de la obra definitiva se realizaría, en cuanto a la aportación del trabajo, con las donaciones de la Cámara Nacional de la Industria de la Construcción y, en la del material, con las de la compañía Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, S.A. En el documento por primera vez se anuncia que

el sitio para la escultura ya no va a ser el Palacio de los Deportes sino el Estadio Azteca, lo que significa que el cambio de su emplazamiento debió haber tenido lugar el mismo mes de enero de 1968, cuando ya el escultor estaba en nuestro país. [apéndice 50]

Hacia finales de 1967, en un informe que el Comité Organizador rindió el 15 de noviembre con el título "ESTADO ACTUAL DE LA PARTICIPACIÓN INTERNACIONAL DE LOS EVENTOS", el Simposium pasaba del trece a ocupar el número seis de los veinte eventos que integraron las celebraciones de la Olimpiada Cultural. Ya para entonces se le había dado también su nombre definitivo, Reunión Internacional de Escultores.

En el informe se mencionaban, en un orden alfabético por país de representación, a los que hasta ese momento eran los escultores participantes: de Austria, Bayer -nótese que no se le identificaba como representante de los Estados Unidos como después oficialmente se hizo-; de Australia, Meadmore; de Bélgica, Moeschal; de Checoslovaquia, Chlupac; de Francia, Székely y Séguin; de Holanda, Beljon; de Israel, Danziger; de Italia, Nivola -recordemos que él en realidad representaba a los Estados Unidos-; de Japón, Takahashi; de Marruecos, Melehi y de Uruguay, Fonseca. El informe adelantaba que también serían invitados un escultor negro de los Estados Unidos de América -cuyo nombre aún no se proporcionaba- así como tres artistas mexicanos de quienes tampoco se daba información. Hablaba de dos invitados de honor, Calder y Moore y mencionaba que ya la Reunión Internacional de Escultores era un asunto definitivo, hecho que deja de manifiesto que ésta no lo había sido del todo hasta ese momento.¹⁰⁹

Del informe anterior se concluye que apenas hacia mediados de noviembre de 1967 la Reunión fue por fin una realidad. Había confirmados doce artistas extranjeros que representaban a once países y se contemplaba la participación de tres mexicanos, Germán Cueto, Ángela Gurría y Jorge Dubón. Aunque al maestro Cueto desde un principio se le consideró para ocupar el lugar más importante de los representantes mexicanos en reconocimiento a su trayectoria como artista plástico, todavía en ese momento no se le distinguía con un lugar como invitado de honor. Asimismo, en esas fechas aún estaba sin decidirse quién sería el representante de la raza negra, pudiendo ocupar ese lugar Barbara Chase o Todd Williams. En este momento prácticamente las cuatro quintas partes de los integrantes que participaron en el Simposium estaban confirmados, sólo restaban por incorporarse los extranjeros Gutmann y Kowalski así como la mexicana Escobedo pues todavía estaba lejos de figurar la participación de José María Subirachs y de la representación española porque simplemente se ignoraba que ese país tuviera interés en estar

presente en la Reunión. Recordemos que el Comité Organizador fue cuidadoso de no convocar a ningún país con el que México no mantuviera relaciones diplomáticas, como sucedía con la España franquista de aquel momento.¹¹⁰ Cabe decir que fue ese país el último que se sumó al grupo de naciones representadas en la Reunión, a escasos treinta días que fuera inaugurada la Olimpiada.

Fue a mediados de noviembre de 1967 que por fin el Comité de Selección envió las cartas de participación a los escultores mexicanos que representarían a nuestro país. En respuesta, el 23 de noviembre de 1967 Dubón le dirigió a Goeritz un escrito informándole de su interés por participar, comunicándole que le enviaría fotografías de algunos de sus proyectos para que de entre ellos se eligiera su escultura monumental. En el *post data* pidió ingenuamente que también se invitara a un amigo suyo, el escultor Fumio Otani, argumentando que él ya antes había participado en el simposium de Canadá, refiriéndose a la EXPO '67 de Montreal cuyas esculturas se realizaron en un parque al aire libre. [apéndice 20]

Regresando al problema de la representación del escultor negro dado que era un asunto que a menos de un año de la celebración estaba aún sin resolver, el 18 de diciembre de 1967 Goeritz le solicitaba al Museo de Arte Moderno de Nueva York, en particular a la señora Dorothy C. Miller, Senior Curator of Painting and Sculpture, le recomendará a uno que fuera capaz de diseñar una construcción en concreto de treinta a cincuenta pies de altura. Le preguntaba si tenía referencias de Todd Williams diciéndole que a pesar de ya tener resuelta la representación de África en el certamen, el arquitecto Ramírez Vázquez insistía en que en el Simposium estuvieran no sólo los cinco continentes representados sino también incluidas las diferentes razas. Le dio la lista con los nombres de diez artistas extranjeros que ya estaban confirmados y le aclaró que aunque ya había un escultor africano, éste no era negro. Establecía que como condición para seleccionar a los escultores se había tomado en cuenta su “sentido de monumentalidad” y su interés por trabajar el concreto.

Debe quedar claro que aunque Goeritz había resuelto el problema de la representación africana dentro del Simposium con la selección de Melehi, Ramírez Vázquez le insistía en no dejar de incluir al escultor negro, presionado a su vez por los fuertes problemas que aquejaban al Comité Organizador ante la inminente cancelación y retiro obligado de la delegación Sudafricana en la Olimpiada, nación fuertemente criticada y acusada por muchos de los países no sólo de aquel continente sino del resto del mundo por su discriminación racial. Hay que recordar que el

problema sudafricano amenazaba convertirse en un conflicto de dimensiones mayores ante la posibilidad de que boicotearan los Juegos la Unión Soviética y el bloque socialista así como no menos de diez países africanos. En este documento ya Goeritz anunciaba que el Comité de Selección consideraba como opción para el acomodo de las esculturas no sólo a la Villa Olímpica misma sino, también, sobre la ancha vía de circulación que conducían a ella, el Anillo Periférico. [apéndice 51]. La contestación de la señora Miller a la carta de Goeritz diciendo que aún no encontraba a ningún candidato llegó el 5 de enero de 1968. En una nueva respuesta, el 17 de enero Goeritz le dijo haber contactado a Williams quien ya en ese momento preparaba un proyecto para el evento. [apéndice 51]

En efecto, como lo anunció Goeritz en el documento anterior, el 27 de diciembre de 1967 el Comité de Selección decidió enviarle a Williams una carta de participación -todavía no la invitación oficial y muy reservada en cuanto a los compromisos hacia el artista- pidiéndole enviara fotografías de aquellos proyectos diseñados previamente por él que pudieran ser adaptados al concreto en una escala monumental. Le decían que por el momento no era necesario que mandara un proyecto para el Simposium; que si resultaba elegido inmediatamente le mandarían la invitación oficial y que los trabajos preparatorios para la construcción de las esculturas empezarían en enero de 1968, de manera que cuando llegaran los escultores en abril pudieran concluir sus obras dándoles el toque artístico final de acuerdo con el gusto de cada uno. Los contenidos de esta carta disimulaban bien la apremiante necesidad que tenía el Comité de Selección de resolver la participación del escultor negro pues la presión de parte del Comité Organizador debió ser ya para entonces demasiado fuerte. [apéndice 18]. Como respuesta, el 5 de enero de 1968 Williams envió un telegrama a Wendl aceptando con ansias participar, noticia que seguramente trajo gran tranquilidad a los organizadores. Faltaba sólo esperar a conocer el tipo de propuesta que presentaría el artista. [apéndice 20]

Coincidente con el proceso de incorporación de Williams fue la llegada de Gutmann, a quien apenas en el mes de noviembre del año 1967 Goeritz conoció en la Ciudad de México. Antes de esa fecha, Gutmann simplemente nunca estuvo considerado en los planes del Comité de Selección por lo que fue su visita a México con motivo de la exposición que le preparó para febrero de 1968 la Galería Universitaria Aristos -por iniciativa de la señora Helen Escobedo- la que le abrió las puertas de la Reunión. El 4 de enero de 1968 Gutmann, de regreso en Suiza, su país, le escribió por primera vez a Goeritz como respuesta a la invitación que éste le hizo a finales

de noviembre de 1967. En esa ocasión Gutmann propuso un proyecto cuyas características no gustaron a los organizadores –dado que su descripción que obra en el AGN, DF no coincide con la escultura que finalmente realizó– por lo que suponemos que el Comité de Selección, de manera semejante a como lo hizo con Escobedo, debió persuadirlo de cambiarlo por otra idea que fuera más coincidente con los objetivos del Simposium. [apéndice 20]

Una carta que el 5 de enero de 1968 el Comité de Selección le envió a Gutmann acompañando el envío de la invitación oficial, le manifestaba que como ya se tenían los modelos de los demás participantes la construcción de las esculturas empezaría en pocos días. Por ello le pedían enviara a la brevedad el nuevo modelo de su propuesta con una descripción de la obra para que así los trabajos pudieran irse adelantando antes de su llegada. [apéndice 18].

Si rápida fue la invitación a Gutmann, rápida fue también su respuesta pues el 13 de enero de 1968 en una carta dirigida a Ramírez Vázquez aceptaba la invitación. Ahí mismo dijo que el 15 de febrero de 1968 estaría en nuestro país inaugurando su exposición “FORMA; ESPACIO, MOVIMIENTO”.¹¹¹ [apéndice 34] Fue en ocasión de esa segunda visita que Gutmann definió con el Comité de Selección las características de su nuevo proyecto.

El 24 de enero de 1968, en un oficio dirigido al licenciado Max Casanova, Consejero de la Embajada de Suiza en México, Wendl le solicitaba, repitiendo el procedimiento seguido con el resto de los invitados extranjeros, le comunicara si el Comité Olímpico, gobierno o alguna otra organización de su país estaría dispuesta a financiar el pasaje de ida y vuelta del escultor a la Ciudad de México¹¹². Le comentaba también que la construcción de los monumentos se haría en un lugar cercano a la Villa Olímpica, dando testimonio de que la decisión de extender el ámbito espacial del proyecto hacia los alrededores de la Villa Olímpica era un hecho. [apéndice 32]

En un memorandum del 10 de enero de 1968 Wendl le informó al licenciado Alejandro Ortega San Vicente que la Reunión empezaría a principios de abril –para terminar a finales mayo– y que todos los participantes extranjeros llegarían a México alrededor del 10 de abril con excepción del norteamericano Bayer quien viajaría a México dos veces, la primera en febrero para colaborar con los organizadores en la selección de los sitios donde se colocarían las obras y la segunda en abril para dirigir la construcción de su propia escultura. Estaban invitados Bayer, Nivola, Székely, Moeschal, Beljon, Chlupac, Danziger, Melehi, Fonseca, Meadmore, Takahashi, Seguin y Gutmann; no se incluía a Williams –cuya aceptación al Simposium estaba todavía

pendiente— y no aparecía aún el nombre de Grzegorz Kowalski, último de los artistas extranjeros en incorporarse. Tampoco se mencionaba a ninguno de los artistas mexicanos.¹¹³ [apéndice 52]

Resuelto casi en su totalidad el problema de la selección de los escultores extranjeros pues ya Williams estaba a punto de obtener su participación mediante la aprobación de su proyecto y la incorporación de Gutmann estaba confirmada, urgía formalizar las invitaciones de los escultores que representarían a nuestro país. Por eso el 12 de enero de 1968 se reunieron en las oficinas del Comité Organizador los señores Jorge Hernández Campos, Francisco Reyes Palma y Enrique Langenscheidt¹¹⁴ para discutir sobre la participación mexicana en la Reunión Internacional acordando lo siguiente:

1) Que Cueto participara como invitado de honor del Comité Organizador en igualdad de circunstancias que Calder y Moore. Esta distinción le daba, como a los otros, la libertad para elegir el tema de su obra y el material para realizarla;

2) Sobre la base de los premios obtenidos por sus participaciones en la III Bienal Nacional de Escultura celebrada en julio de 1967, se confirmaron a Gurría y a Dubón como los representantes de México en la Reunión. Se decidió que a ellos se les sumara Helen Escobedo ocupando el lugar que dejó vacante Cueto en el proyecto de conjunto;

3) Se estableció que el escultor Alfonso Campos Quiroz¹¹⁵ sustituyera a cualquiera de los tres artistas en caso de ausencia en el certamen;

4) Se le negó al arquitecto Manuel Felgueres su ingreso en el certamen por considerar que su proyecto no respondía al espíritu de la Reunión; sin embargo, reconociéndolo como un artista importante, se le recomendaría con el Comité Organizador para que realizara alguna obra en un espacio cubierto. Esta obra, para su mala fortuna, no se llevó a cabo. [apéndice 53]

El 18 de enero de 1968 el Comité Organizador le mandó a Dubón, entonces becado en París, la invitación oficial. La carta establecía como fechas para la Reunión todavía los meses de abril y mayo de 1968 y obligaba a los participantes, en un nuevo punto de su clausulado, a comprometerse a no realizar ninguna otra obra escultórica que se relacionara con las instalaciones de los Juegos Olímpicos. Le avisaba que el Comité Organizador pronto le informaría el sitio donde quedaría colocada su escultura y le pedía enviara un proyecto de su obra a realizar. A Cueto el 19 de enero de 1968 se le entregó la misma carta, sin reconocerle todavía su lugar como invitado de honor, lo que deja ver que los acuerdos de esa comisión tomaron un poco más de tiempo en ser validados por el Comité Organizador. [apéndice 30]

A la semana siguiente se recibía la respuesta confirmatoria de Dubón aceptando participar. En ella el escultor manifestaba un tanto ingenuamente tener dudas acerca del pago que recibiría, pues desconocía si la cantidad de \$ 12, 500.00 que se le había ofrecido estaba en pesos o en dólares. [apéndices 20 y 34]. El 24 de enero se le aclaró que la cantidad estaba en pesos y que debía enviar la maqueta de su proyecto antes de febrero, mes en el que empezarían con la preparación de las obras. [apéndice 55]

Paralelamente a los preparativos para construir las esculturas, el 30 de enero de 1968 varios artistas plásticos ajenos a la Reunión Internacional le pidieron al arquitecto Oscar Urrutia apoyara la realización de una exposición de escultura al aire libre como parte de las celebraciones con la que mostrarán su obra artística a los visitantes de la Villa Olímpica. A dicha exposición la llamaron Muestra de Escultura Mexicana Contemporánea y en ella convocaban a participar a artistas tanto mexicanos como extranjeros residentes en México cuya obra fuera representativa de la escultura actual. En uno de los puntos de su solicitud citaban lo que pretendían fuera el objetivo de la exposición, a la que calificaban de “extraordinario valor estético para nuestra ciudad”: difundir entre los visitantes que la recorrerían sus propios conceptos escultóricos contemporáneos.

Es evidente que quienes esto solicitaban desconocían no sólo las características físicas de la autopista sino los objetivos de la Reunión Internacional dado que precisaban como sitio para su exposición el inicio de la que llamaban Carretera de las Artes –nombre con el que inicialmente se conoció a la Ruta de la Amistad- sugiriendo que la exposición iniciara en septiembre y durara hasta el final de los Juegos, comprometiéndose a mostrar piezas terminadas hechas en cualquier material cuyas alturas no fueran menores de un metro y medio. Entre los artistas que firmaron la solicitud estaban Feliciano Béjar, Lorraine Pinto, Geles Cabrera, Beatriz Caso, Humberto Peraza, Octavio Ponzanelli y Francisco Zúñiga. [apéndice 54]

De acuerdo a un plano en albanene que se conserva en el AGN, DF¹¹⁶ observé que como respuesta a esta solicitud el Comité Organizador elaboró un proyecto proponiendo que las obras de esta exposición se colocaran no sobre la Carretera de las Artes sino en derredor del edificio del Club Internacional ubicado dentro de la Villa Olímpica, a un costado del lugar donde después se colocó la obra de Williams. Según el plano, se contemplaban lugares para cuarenta y cinco esculturas dispuestas tanto en los alrededores como en el interior del edificio. Es importante señalar que en este documento ya el Comité Organizador confirmaba la idea de construir los

monumentos a lo largo de aquel tramo del Anillo Periférico, identificado entonces con el nombre de Carretera de las Artes.

Un informe dirigido por el Comité de Selección al Secretario de Gobernación, Luis Echeverría el 31 de enero de 1968, establecía que otros países que podrían estar representados en la Reunión Internacional serían Suiza y Yugoslavia [el escultor suizo debió ser Gutmann, el yugoslavo lo ignoro]. Asimismo, daba como seguros a Polonia -considerando, equivocadamente, la participación de Gustaw Zemina- a Cuba -que aunque se anotó para participar en todos los eventos de la Olimpiada Cultural y sin haber solicitado el registro de ningún aspirante estaría quizás representada por el escultor Tomás Oliva- y a Nigeria, de quien también ignoramos el nombre del artista. El documento es importante pues anunciaba ya la llegada de otro escultor a la Reunión, el último invitado del Comité Organizador, un artista de Polonia que representaría, junto con Checoslovaquia, al bloque de países comunistas de la Europa central.¹¹⁷

Desconozco cómo fue que Polonia estableció con el Comité Organizador el contacto que llevó a incluir su participación en el Simposium. Me atrevo a suponer que fue el propio Goeritz - como sucedió con prácticamente el resto de los artistas invitados- quien así se lo solicitó al Presidente del Comité Organizador. Recordemos que Polonia tenía en ese momento dos grandes exponentes de la escultura pública monumental en los nombres de Gustaw Zemina y Piotr Kowalski, artistas cuya trayectoria era plenamente reconocida en el medio de los escultores urbanos. Seguramente fue el deseo de Goeritz de contar en México con la presencia de uno de estos dos importantes personajes lo que lo llevó a tomar tal iniciativa. Como haya sido, un documento del 19 de febrero de 1968 fue donde por primera vez se registró la participación de Polonia en la Reunión. Se trató de un informe que Oscar Urrutia le dirigió al señor Adam Strass, consejero de la embajada de Polonia en México, confirmándole que el Presidente del Comité Organizador había dado su aprobación para que Zemina estuviera en el Simposium. [apéndice 56]

La información que no hacía mucho el Comité Organizador le había proporcionado al Secretario de Gobernación respecto de la llegada del escultor de Polonia, pronto tomó forma cuando el 21 de febrero de 1967 Goeritz le dijo a Ramírez Vázquez que ya el Comité de Selección le había pedido a esos dos artistas, Zemina y Kowalski, enviaran una maqueta con una propuesta plástica para de ahí elegir al representante de aquel país. [apéndice 57]

El 21 de febrero de 1968, el mismo día en que Ramírez Vázquez recibía el informe de Goeritz sobre los escultores polacos, el Comité Organizador le enviaba a Williams la invitación

oficial. Si bien en ella los contenidos de las convocatorias anteriores no habían cambiado, sí lo hacían las nuevas fechas del Simposium programadas ahora para junio y julio de 1968. Los contenidos a los que se refirió la invitación incluyeron los cinco puntos básicos que normaron desde un principio el trabajo de los escultores en la Reunión: el pago de gratificaciones y viáticos para los participantes; el compromiso de los artistas de proyectar obras monumentales y de enviar un modelo de su escultura en maqueta; la obligación del Comité Organizador de suministrar el material y el equipo necesarios; el que las esculturas se construyeran en concreto buscando armonizar con el entorno general; y el envío de los planos y las fotografías del sitio del Simposium al escultor por parte de los organizadores. Se establecía también que de aceptar el escultor la invitación, el Comité Organizador tramitaría lo relativo a las autorizaciones y el apoyo económico para solicitar que su país le cubriera sus gastos de transportación aérea. [apéndice 30] Por las mismas fechas, el 27 de febrero de 1968 Wendl le informaba a Bayer de la selección de un escultor polaco para el Simposium.

En relación a Williams y tal como sucedió con los demás escultores, el Comité Organizador le requirió con urgencia confirmar su participación, máxime que para las fechas en que esto se le solicitaba, 26 de marzo de 1968, empezaban a construirse las cimentaciones de los monumentos. [apéndice 55] Sin embargo ya desde tiempo atrás, en una carta manuscrita que le dirigió Williams a Wendl entre finales de febrero y principios de marzo de 1968, aquél le había informado de su aceptación aprovechando para darle también su autorización para que procediera la solución propuesta por Wendl de utilizar una parte de la escultura como base para su propia sustentación. [apéndice 20]

Al mes siguiente, el 26 de marzo de 1968, Wendl le reiteró a Bayer que tan pronto el Comité de Selección se pronunciara por uno de los dos candidatos polacos, inmediatamente le enviarían las fotografías de su propuesta. Le dijo también que la posición acordada para colocar dicha obra estaría cercana al Estadio Azteca y, por ende, próxima a la ubicación que Bayer y el Comité de Selección habían elegido para su propia escultura cuyas medidas, por cierto, le proponían modificar, agrandando en diez centímetros el peralte de cada uno de sus treinta y tres elementos horizontales precolados, seguramente para darle a la pieza mayor altura y esbeltez. [apéndice 55]

Habiendo gustado mucho a los organizadores la propuesta plástica de Zemina y no obstante tener éste prácticamente un lugar ganado dentro del certamen, la decisión del Comité de Selección fue a favor de Kowalski, resultado del interés del Comité por congeniar dos circunstancias:

a) Que el escultor contó de antemano con el apoyo de su país que lo premió por haber ganado el primer premio en el Concurso Nacional de Escultura de Polonia pagándole sus gastos de transportación a México; y,

b) Por la confusión en la que cayó el Comité de Selección al creer que al optar por Kowalski lo hacía en favor del reconocido y experimentado artista de nombre Piotr -aquel destacado escultor polaco nacido en Varsovia en 1927, especialista en el diseño de esculturas habitables hechas en concreto y que trabajó en el simposium de Long Beach al lado de Joop Beljon- y no a favor del joven artista de nombre Grzegorz de apenas 24 años, nacido también en Varsovia en 1942, recién diplomado de la Academia de Bellas Artes y que, no obstante haber participado destacadamente en la II Bienal de Formas Espaciales en Elblag, Polonia y haber obtenido el primer lugar en la III Bienal de Escultura en Brno, Checoslovaquia, era un artista totalmente desconocido para el Comité de Selección. [apéndice 58]

La llegada tardía de Kowalski testimonia el interés de Goeritz por traer a México a los artistas que él consideró fueron, en ese momento, los mejores escultores del mundo especializados en la piedra y el concreto. Desde luego esta voluntad de Goeritz demuestra que él siempre ponderó el hecho de tener el mayor número de participantes de reconocida calidad dentro el evento que reducir el número de las esculturas a su mínimo como consecuencia de los limitados recursos con los que se contó para construirlas.

Siendo Piotr Kowalski un artista bien conocido no sólo para Goeritz sino también para Beljon, cuando este último se enteró por el Comité de Selección que entre los candidatos polacos al Simposium estaba Kowalski -pensando, también equivocadamente, en Piotr- no dudó en recomendarlo al Comité Organizador incluso por encima del trabajo del propio Zemina. Así, resultado de la confusión y confiado de saber que era el propio gobierno de su país quien no sólo lo recomendaba sino, además, lo apoyaba en sus gastos para venir a México, el Comité de Selección decidió favorecer a Kowalski en lugar de Zemina, cuya propuesta, insisto, ya contaba con el beneplácito de los organizadores para ser construida.

En su interés por disminuir los gastos de la Reunión, el Comité Organizador, apoyado en los términos de la Carta Olímpica, buscó que los artistas extranjeros radicados fuera de México recibieran de sus países el transporte aéreo redondo entre sus lugares de residencia y la Ciudad de México. Así fue como lo dejó establecido en las múltiples cartas que éste envió a las distintas representaciones diplomáticas y comités olímpicos nacionales al tiempo que les comunicó que determinado artista había sido elegido por el Comité Organizador para llevar la representación de ese país al certamen. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos que se hicieron para lograr este objetivo, sus resultados fueron, en cierta medida, un fracaso. Ello no sólo porque no fueron pocos los gobiernos que se negaron a proporcionarles a los artistas ese beneficio sino porque, además, se negaron a reconocerlos como sus representantes argumentando no haber sido ellos quienes decidieron en última instancia dicha representación en un evento oficial de tal naturaleza.

Ante el poco éxito de la estrategia, en un memorandum del 28 de febrero de 1968, cuando Goeritz le comentaba a Ramírez Vázquez que los gobiernos de Bélgica y de Francia les pagarían sus gastos de transportación a Beljón y a Székely le proponía, para el caso de los demás artistas, que el Comité Organizador contactara a las empresas Mexicana de Aviación y Aeronaves de México y las convenciera de que ellas les proporcionaran, por lo menos, los pasajes en los viajes de avión habidos dentro del Continente Americano. [apéndice 59]

Decidido a insistir ante las diferentes instancias diplomáticas, el 26 de marzo de 1968 el Comité Organizador continuó su búsqueda por encontrar el apoyo solicitado, enviándoles a las embajadas de Uruguay y de Checoslovaquia –de acuerdo a como lo vino haciendo desde mediados de julio de 1967 con las otras embajadas– cartas de petición para que fueran sus gobiernos los que financiaran los viajes de esos artistas al Simposium. [apéndice 32]

Las respuestas recibidas no fueron, sin embargo, del todo alentadoras. Por ejemplo, el 1 de abril de 1968 la embajada de Uruguay le contestó al Comité Organizador que no tenía conocimiento de que Fonseca hubiera sido designado por el gobierno de Uruguay o por alguna institución oficial de ese país para que lo representara en el evento, desconociendo con ello, incluso, la representatividad misma del artista dentro del certamen. [apéndice 60]

Hay que subrayar que, con excepción de México, prácticamente ningún país designó a sus escultores que los representaran, salvo Polonia, con Kowalski y España, con Subirachs. Recordemos que al primero Polonia lo recomendó como su candidato ofreciéndole el apoyo necesario para realizar su trabajo y que, el segundo, fue elegido y traído a México por

representantes de la comunidad española en ese momento en el exilio para que fuera él quien realizara la obra que ellos pretendían donar a nuestro país con motivo de la celebración.

Como sabemos, ajeno a la decisión de los países que estuvieron presentes en el certamen, dicha elección la hizo el Comité de Selección de manera autónoma e independiente del Comité Organizador -aunque contando con todo su apoyo- sin tomarle parecer al país representado salvo para solicitarle el apoyo económico que permitiera al escultor realizar su viaje. La respuesta de Uruguay deja ver las consecuencias que trajo a los organizadores planear el Simposium de tal forma. El país sudamericano negaba el apoyo a un artista a quien no sólo no conocía sino que no lo reconocía como su representante oficial, puesto que él mismo no lo había designado. Un artista que, por cierto, no viajaría procedente de aquel país hacia México ni viceversa dado que Fonseca tenía años de residir en Nueva York. Habrá que decir, desde luego, que hubo otras embajadas que sí atendieron la solicitud y se solidarizaron con el Comité Organizador brindándoles a sus artistas dicho beneficio. Tales fueron Francia para Székely, Holanda para Beljon, Suiza para Gutmann y Bélgica para Moeschal.

Ante el inminente fracaso, el 8 de abril de 1968 el Comité Organizador decidía que, quitando a los tres escultores de quienes se tenía la certeza de que sus gobiernos les pagarían sus respectivos pasajes, a los demás escultores que vivían en el extranjero se los pagarían los propios organizadores. Ellos fueron Bayer, Nivola, Williams, Fonseca, Melehi, Chlupac, Dubón, Danziger y Meadmore. Hay que aclarar que en el caso de estos dos últimos sus gastos al final les fueron cubiertos, al primero, por el gobierno de su país y, al segundo, por un particular. De este modo, tal y como lo recomendó Goeritz a Ramírez Vázquez a finales de febrero de 1968, el Comité Organizador tuvo que solicitar el apoyo de Aeronaves de México y de Mexicana de Aviación para que ambas compañías aportaran los boletos de los vuelos que los artistas realizarían dentro del Continente Americano. [apéndices 61 y 62]

El 15 de mayo de 1968, esto es, a menos de un mes de que iniciara formalmente la Reunión Internacional de Escultores, Wendl le ratificaba a Bayer que el Comité de Selección se había por fin decidido a favor de Kowalski como el último de los participantes extranjeros en el Simposium. Le daba también la noticia de que debido a razones financieras, técnicas y visuales que afectaban el proyecto de conjunto, se habían reducido a la mitad de su tamaño las esculturas de Seguin, Takahashi y Gutmann. Evidentemente a estas tres obras mucho les había afectado colocarlas en el angosto espacio del camellón que divide los carriles centrales de los laterales del

Anillo Periférico. Cabe añadir que ya para esas fechas el Comité de Selección sabía que los artistas se alojarían en el Hotel Beverly que, como le decía Wendl, sin ser lujoso estaba localizado en una zona cercana a Insurgentes, con una atractiva alberca en el jardín y no muy lejos de la oficina del Departamento de Promociones Internacionales. [apéndice 63]

Enterado de la decisión que lo dejaba fuera del Simposium, el 25 de mayo de 1968 Gustaw Zemla -o Zemla- mandaba una carta al Comité de Selección agradeciéndole saber que su escultura mucho hubiera gustado. Prueba del interés que despertó su obra es el hecho de que los organizadores hayan deseado mostrar su proyecto en la exposición de los modelos del Simposium que tuvo lugar en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes el 10 de junio de 1968. [apéndice 64]

Un mes antes de que el Comité de Selección hiciera la elección definitiva de Kowalski, un escultor más se incorporaba a la Reunión Internacional: el propio Mathias Goeritz, que lo hacía como invitado de honor, el tercero y último de este tipo que tuvo el Simposium. Su llegada fue resultado, en mi opinión, de una acción que el propio artista bien pudo haber buscado para ocupar el espacio exterior del Palacio de los Deportes que Calder dejó vacante, apoyado desde luego por los arquitectos que más influencia pudieron ejercer para que él así lo hiciera -Ramírez Vázquez y los propios autores del proyecto- lugar ganado por él más que merecidamente. Las circunstancias que llevaron a Goeritz a ocupar tan importante sitio las explico a continuación.

Con fecha 8 de abril de 1968, Goeritz le informó a Urrutia que los arquitectos del proyecto para el Palacio de los Deportes, Félix Candela, Enrique Castañeda y Antonio Peyrí, le habían solicitado, a través de Ramírez Vázquez, una composición escultórica para colocarla en el área exterior de acceso al edificio la cual, habiéndosela ya mostrado al Presidente del Comité Organizador, contaba con la aprobación de éste para su construcción. Este hecho, sumado a la aprobación de la propuesta plástica por parte de los arquitectos del edificio símbolo de la Olimpiada convirtieron a Goeritz, desde ese momento, en el penúltimo de los invitados a la Reunión Internacional, ocupando ese espacio distinguido que primero se pensó para uno de los dos artistas más reconocidos del certamen. [apéndice 65]

La descripción que hizo Goeritz de las características de su obra llamada "La Osa Mayor" -a base de un grupo de siete columnas resueltas en planta como estrellas de diferentes puntas con el objeto de crear sobre sus superficies verticales vibraciones cambiantes de la luz rasante- la hacían ser, sin embargo, no sólo interesante sino, también, una paradoja en la postura del artista. Era increíble pero, habiendo sido Goeritz un entusiasta promotor del concreto aplicado

a la escultura pública y siendo ampliamente conocidas sus reiteradas preferencias a favor de este material para las esculturas del Simposium, el interés de los arquitectos del Palacio de los Deportes —que buscaban congeniar en el aspecto formal la escultura con la arquitectura del escenario donde ésta quedaría ubicada, a base de muros de tabique aparente combinados con elementos de concreto— pretendió en un principio condicionar al artista a proyectar una escultura que se basara en el uso de ese mismo material, el tabique. Esto, seguramente, tanto debió disgustarle a Goeritz que, al final, su decisión de construirla a base de concreto aparente se impuso por encima de las propias exigencias de los proyectistas del edificio. [apéndice 65]

El mismo día 8 de abril de 1968, Goeritz le informaba Urrutia que el arquitecto Manuel Rossen, uno de los más importantes proyectistas de la Alberca y el Gimnasio Olímpicos, le había presentado al Comité de Selección la propuesta del escultor italiano Sandro Taglionini para construirla enfrente de las instalaciones de la Alberca. Junto con ese informe le comentaba que, ya para entonces, Ramírez Vázquez y el ingeniero Olguín se habían pronunciado a ese respecto opinando que veían serios inconvenientes de tipo estructural y espacial como para localizarla en un espacio tan reducido como el que ofrecía la explanada de ese conjunto por lo que no recomendaban su construcción. [apéndice 66]

Junto con la propuesta de Tagliolini, por esas fechas llegó también al Comité de Selección la solicitud para que otros dos escultores estuvieran presentes en la Reunión Internacional: Herbert Baumann, de Alemania y Tomás Oliva, de Cuba, a quienes en dos listados del 4 de abril y del 4 de mayo de 1968 asociados a la organización de la Olimpiada Cultural se les incluía como posibles participantes en el Simposium. Cabe añadir que otro artista que tuvo el ofrecimiento con posibilidades de aportar una escultura para que se construyera en el conjunto de la Alberca y el Gimnasio fue Séguin, uno de los artistas de la Reunión Internacional, cosa que, de haberse realizado, lo hubiera dejado fuera de la Ruta de la Amistad por la cláusula que en este sentido estableció el Comité Organizador en enero de 1968, prohibiendo que un mismo artista participara en dos proyectos escultóricos para la Olimpiada.¹¹⁸ [apéndice 66]

Habiendo sido Moore el primer artista en quien pensó Goeritz para estar presente en la Reunión y haber sido el único al que tanto le insistió para que viniera —cosa que hizo por lo menos en cuatro ocasiones— fue también el último en ser invitado. Durante los dos años de preparación del Simposium, Goeritz no perdió nunca la esperanza de tener al reconocido artista inglés de nueva cuenta en México. Las últimas cartas de invitación que se le enviaron a Moore

tuvieron lugar entre los meses de marzo y julio de 1968, siempre redactadas en los mismos términos y con los mismos ofrecimientos para convencerlo. Así, por ejemplo, el 25 de marzo Goeritz le envió una tercera carta a través del arquitecto Félix Candela, quien no dejó de aprovechar la misiva para reconocerlo como el escultor más importante del mundo. [apéndice 67]

La respuesta a la carta de Candela llegó mes y medio después, aclarando Moore que el retraso de su respuesta no debiera entenderse como una falta de interés sino como consecuencia de haberla recibido en una dirección equivocada. En ella decía no estar todavía en posibilidades de responder afirmativamente a la invitación debido a que su esposa aún se recuperaba del accidente pero que no descartaba la posibilidad de mandar a México un modelo en yeso para que se fundiera en una escala monumental y fuera colocado, de acuerdo con la sugerencia de Goeritz, en un sitio especial de la Ciudad de México. [apéndice 67]

Recibida esta carta -la última que Moore le mandó al Comité Organizador- la respuesta de Goeritz no se hizo esperar por lo que el 17 de mayo de 1968 le mandó una nueva carta, la cuarta, ofreciéndole todo tipo de consideraciones y de facilidades hasta llegar incluso a estar dispuesto a esperarlo al límite del 1 de agosto, a un mes y medio antes de lo que llamó Goeritz la “línea mortal” de la Olimpiada -a menos de un mes de la ceremonia de apertura- de manera que en caso de que mandara por vía aérea un modelo en yeso de su obra, el Comité Organizador se comprometía a que estuviera lista antes del 12 de octubre, fecha en que iniciaban los Juegos, tiempo por demás breve para construir una escultura como la que se pretendía para el artista.

Cabe mencionar que el escultor, en mi opinión, desde el accidente sufrido por su esposa a finales de 1967 que le provocó la fractura de la pelvis, una pierna y la rodilla, difícilmente consideró la posibilidad de volver a nuestro país. Sin lugar a duda, Henry Moore no sólo fue el gran ausente de la Reunión Internacional de Escultores sino una de las más grandes frustraciones de la Olimpiada Cultural.

El último participante en llegar a la Ruta de la Amistad, haciéndolo de manera completamente ajena a la Reunión Internacional de Escultores, fue el catalán Joseph María Subirachs. La razón por la que este artista se mantuvo hasta ese momento ajeno al Simposium fue porque simplemente ni a él ni al país que representó, España, el Comité Organizador los consideró para estar presentes en el certamen. Recordemos que México, ante el hecho de no mantener relaciones diplomáticas con el gobierno de aquel país encabezado por el general dictador Francisco Franco, decidió no mandarle invitación oficial alguna.

La presencia de Subirachs en México obedeció a la invitación personal que le hizo el gobierno republicano español en el exilio quien, a través de su Encargado de Negocios y con la petición expresa de la comunidad española radicada en México de que así lo hiciera, decidió por propia cuenta y con los recursos que ellos mismos aportaron donar a nuestro país –en un gesto de agradecimiento por haberles abierto a ellos y a sus antepasados las fronteras del país en tiempos de la guerra civil (1935-1936)- un monumento conmemorativo de la Olimpiada que se sumara a las 18 esculturas que se construían sobre el Anillo Periférico.

Por lo mismo, cabe decir que la participación de España tuvo lugar en fechas ya muy tardías, cuando el resto de las esculturas estuvieron prácticamente terminadas. De ahí que Subirachs no haya participado en ninguna de las actividades y encuentros celebrados entre los escultores, ni la maqueta de su proyecto haya estado presente en la exposición que se hizo en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes. En su construcción no intervino el Comité Organizador, por lo que la obra íntegra no le costó a éste un sólo centavo. Los gastos en el pago de los honorarios del escultor, de los materiales y de la mano de obra, sus cálculos de construcción y de diseño tanto estructural como constructivo corrieron por cuenta de los propios españoles –o de sus descendientes- que la financiaron.

Desde luego que dentro del proceso asociado a la obra de Subirachs, el Comité de Selección no se mantuvo de ninguna manera al margen de tal iniciativa. La ausencia de una invitación oficial no significó que los organizadores no conocieran previamente el proyecto y lo revisaran con todo detalle, lo hayan aprobado y autorizado su construcción en el sitio que el gobierno del Distrito Federal proporcionó para dicho fin, y hayan a su vez estado también informados en todo momento de los pormenores de su realización.

El que la comunidad donante haya elegido a Subirachs como autor del proyecto le significó sin duda a la Ruta de la Amistad un gran beneficio, pues se trató de uno de los artistas plásticos con más prestigio y reconocimiento no sólo en aquel país sino en toda Europa y su escultura una aportación bien integrada y armónica con el resto de las esculturas.

Por ello es que resulta relativamente escasa la información que existe acerca de la participación de España en el evento, concretándose ésta sólo a señalar las esporádicas intervenciones que tuvo el Departamento de Promociones Internacionales durante la construcción del monumento, concretamente proponiendo que su altura final se incrementara para alcanzar los 12 metros –igualando a la obra de Nivola que se localizaba frente a ella- y recomendando que se

cambiara de lugar llevándola a un sitio cercano de mayor elevación que mucho beneficiaría las visuales hacia la obra desde la autopista ya que se le construía sobre una fuerte depresión. Los detalles de su ejecución los abordaré en el capítulo donde trato lo relativo a la localización de las esculturas y a sus procedimientos constructivos. Los nombres de las personas que el señor Manuel Martínez Feduchí, Encargado de Negocios del Gobierno Republicano Español en el exilio, designó para tratar lo relacionado con la participación de España dentro de la Olimpiada Cultural y, consiguientemente, con la construcción de esta escultura se encuentran en el apéndice 68. Ya terminada, el Comité Organizador le dio al final el mismo tratamiento que al resto de las esculturas en cuanto a iluminación, tratamiento de los elementos exteriores, colocación de señalamientos y letreros de identificación que las acompañaron.

Resumen del procedimiento de selección para invitar a los artistas a la Reunión Internacional de Escultores.

Aunque fueron diversos los caminos que siguió el Comité Organizador para traer a los artistas al Simposium, pueden estos sintetizarse en lo siguiente:

1) Como primer paso, Goeritz preseleccionó a los primeros candidatos a quienes consideró idóneos para venir a México;

2) A continuación, el Departamento de Promociones Internacionales les mandó una primer carta de participación dirigida en lo personal a cada uno informándoles los objetivos y las condiciones del certamen;

3) Como respuesta, los artistas le hicieron llegar a Goeritz cartas aceptando la invitación y un primer modelo en maqueta de lo que sería su proyecto para el certamen;

4) Confirmado el interés y la disponibilidad de los escultores para participar en la Reunión y una vez que ésta contó con la aprobación del Presidente de la República y Patrono de los Juegos, el arquitecto Ramírez Vázquez como Presidente del Comité Organizador les envió la invitación oficial asentando los términos y las condiciones que tendría la Reunión Internacional y los trabajos realizados en ella;

5) Al mismo tiempo, el Comité Organizador le envió cartas de participación a las embajadas y comités olímpicos nacionales solicitándoles apoyar a los artistas en sus gastos de transportación aérea;

6) Como una nueva respuesta confirmatoria de los escultores a la invitación oficial, los artistas debieron informarle al Comité Organizador su disposición para aceptar los términos que

en ella se expresaban. Como complemento, los artistas debieron regresar firmada la Carta de Conformidad redactada por el Departamento de Promociones Internacionales que previamente les hizo llegar el Comité de Selección;

7) En seguida, el Comité de Selección recibió las propuestas plásticas definitivas de los artistas con sus representaciones en planos, dibujos y cartas descriptivas. Cabe decir que estas propuestas fueron luego complementadas con el envío de modelos a escala hechos en maqueta. A partir de ahí y por cuenta de la Dirección de Instalaciones del Comité Organizador, se realizaron los planos definitivos de las esculturas y sus cálculos estructurales respectivos.

Cabe aclarar que a ningún aspirante se le eligió por el proyecto que presentó pues no se escogieron proyectos sino escultores. Sólo hay un caso documentado en el que para escoger al artista lo condicionaron a entregar un proyecto diseñado ex profeso para la Reunión Internacional que fuera aprobado por el Comité de Selección, el del escultor Todd Williams. Tampoco se escogieron países participantes sino continentes y artistas; los países que estuvieron presentes fue porque así lo determinó la elección de cada uno de los artistas que les representaron. Es cierto que uno de los objetivos del Comité Organizador fue buscar el equilibrio en las representaciones de la Reunión, invitando a un musulmán junto con un judío o a un blanco junto con un negro. Sin embargo, no hubo equilibrio entre las representaciones por continente, ni entre razas. La Ruta de la Amistad se mantuvo también al margen de polarizar la presencia capitalista frente a la comunista poniendo, por ejemplo, frente a frente a los Estados Unidos y a la Unión Soviética, algo que pudo haber sucedido pues aunque se invitó a un escultor ruso de reconocimiento internacional, Kosso Eloul, para disminuir la fuerte diferencia que hubo con la gran participación de los EU, éste finalmente no asistió.

En síntesis, la manera como llegaron los artistas a la Reunión Internacional de Escultores fue la siguiente:

a) Un primer grupo lo formaron los contactos personales, colegas y amigos de Goeritz que compartieron con él participaciones habidas en simposia celebrados desde principios y a lo largo de los años sesenta. Ellos fueron poseedores de importantes trayectorias como artistas especializados en crear obras de tamaño monumental, ya fuera en piedra o en concreto. Citamos en primer lugar a Joop Beljon por quien conoció después a los reconocidos escultores Jacques Moeschal, Pierre Székely y Milos Chlupac, además del crítico de arte Friederich Czagan;

b) Dentro de este primer grupo de amigos y colegas estuvieron también Gonzalo Fonseca, Costantino Nivola y a Clement Meadmore a quienes probablemente Goeritz conoció en los Estados Unidos. A Herbert Bayer, que con mucha frecuencia trató en los Estados Unidos, bien pudo haberlo conocido desde Europa, lo mismo que a Henry Moore y a Alexander Calder, hacia finales de los años treinta o principios de los cuarenta, cuando ya como doctor en Historia del Arte viaja esporádicamente a París y a otras ciudades europeas donde establece relación con artistas como Max Jacob, Georges Rouault, Pablo Picasso, Jean Arp y Marc Chagall;¹¹⁹

c) Itzhak Danziger llegó a la Ruta de la Amistad por recomendación del crítico de arte y presidente de la FISE, Friederich Czagan;

d) Invitados que fueron recomendados al Comité de Selección fueron el artista de color Todd Williams, recomendado por Bayer, y el musulmán Mohamed Melehi, recomendado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Aunque en todo tiempo el Comité Organizador buscó congeniar la calidad y la experiencia escultórica del candidato con su país o continente de origen, la llegada de ambos artistas fue más por su origen que por su trayectoria. El primero llegó al Simposium por su origen africano pues urgía ya para entonces tener resuelta esa representación y, el segundo, por su color de piel pues apremiaba contar con la presencia de un artista que, al margen de su nacionalidad, representara a la raza negra.

e) A Willi Gutmann lo invitó Goeritz a la Ruta de la Amistad luego de que en noviembre de 1967 lo conoció en la Ciudad de México por contacto con la Galería Aristos que le montó una exposición en febrero de 1968 y por la relación entre ambos con Helen Escobedo;

f) 5 de los escultores participantes en la Ruta de la Amistad salieron de la III Bienal Nacional de Escultura de 1967, 3 de ellos mexicanos Germán Cueto, Ángela Gurría y Jorge Dubón y dos extranjeros radicados de años atrás en México, Olivier Séguin y Kiōshi Takahashi, representantes de un continente y de una raza que, por residir en México, no le significaron fuertes gastos a los organizadores;

g) Helen Escobedo llegó a la Ruta de la Amistad por recomendación de una comisión especial encargada de acordar la participación mexicana en la Reunión. Esta comisión decidió concederle a ella este lugar en reconocimiento a su trayectoria y a su trabajo logrado como artista plástico;

h) Grzegorz Kowalski llegó a la Ruta de la Amistad propuesto por su propio país al haber ganado el Concurso Nacional de Escultura en Polonia durante el año 1968, lo que le valió

que su gobierno lo recomendara con el Comité Organizador pagándole el importe de su viaje de ida y vuelta. El apoyo que se le brindó a Kowalski junto con el error del Comité Organizador de confundir el apellido de este escultor con el del reconocido Piotr Kowalski seguramente fue motivo suficiente para quitarle a Gustaw Zemina la posibilidad de venir.

i) Subirachs fue el último participante. Él ni siquiera estuvo invitado a la Reunión Internacional. Llegó a la Ruta de la Amistad traído por la comunidad española catalana radicada en México quien le pidió autorización al Comité Organizador para que el artista como su país, España, estuvieran presentes en la Ruta de la Amistad como un homenaje a México en agradecimiento;

j) Invitados de Honor fueron Germán Cueto y Vidal, Alexander Calder, Mathias Goeritz y Henry Moore. Este último fue el gran ausente en el certamen pues rechazó reiteradamente las invitaciones que se le mandaron argumentando que su esposa sufrió durante ese año un fuerte accidente;

k) Tres escultores considerados para estar presentes en la Ruta de la Amistad fueron Herbert Bauman, de Alemania, Tomás Oliva, de Cuba y Sandro Tagliolini, de Italia. Este último presentó una propuesta para el conjunto de la Alberca y Gimnasio Olímpicos que Ramírez Vázquez decidió finalmente no construir. Otro que pudo estar presente con una escultura para ese conjunto fue Olivier Séguin.

3.4. Los preparativos para la construcción de las esculturas. Recepción de modelos, elaboración de planos y cálculos estructurales, aseguramiento de recursos, elección de constructoras y estancia de los escultores.

Los preparativos para construir las obras de la Reunión Internacional empezaron desde el momento en que se les envió a los primeros artistas preseleccionados la carta de participación el 1 de abril de 1967. En ella se les invitaba a que enviaran un modelo en maqueta de la obra que pensarían proponer para hacerla del conocimiento del Comité de Selección. Como ya se lo había anticipado Goeritz a Beljon, la razón de pedirles el envío de sus modelos serviría no sólo para que los organizadores iniciaran los preparativos en cuanto a su cálculo y su construcción sino, además, para lograr una mejor planeación artística y financiera del evento.¹²⁰

En un escrito de Beljon a Goeritz que le mandó el 29 de abril de 1967, le dijo que el concreto para la obra de 350 toneladas que realizó en el simposium de Long Beach fue donado

por una fábrica y que él, por su propia iniciativa, había arreglado con el presidente de la Universidad de Long Beach ser quien liquidara el pago a los diez carpinteros que le apoyaron, utilizando el fondo para gastos imprevistos de ese simposium. Como ésta, muchas de las ideas que en este sentido recibió Goeritz de sus colegas y compañeros fueron importantes pues se tradujeron en acciones que el Comité Organizador tomó para lograr, en este caso, la solución a los problemas financieros a través de la donación de recursos por parte de las empresas que le apoyaron.

Beljon también ahí se refería al comentario de Goeritz en el sentido de que el Comité Organizador sólo contaba con medio millón de dólares para realizar la totalidad de las esculturas. Dijo que haciendo cuentas entre ellos concluían que si a la Reunión de México se invitaba a un total de quince escultores con un costo de treinta mil dólares por obra -una cantidad muy limitada para las aspiraciones monumentales del Simposium- este dinero apenas alcanzaría para cubrir el medio millón de dólares con que se contaba, sin incluir gastos de hospedaje, alimentación y viajes para los escultores. Cabe aquí decir que bien pudo haber sido este comentario el que diera como resultado el cambio en los planes del Simposium que llevaron a Goeritz a proponer su realización en el cerro de Zacatépetl. En su carta Beljon le recomendó que un proyectista profesional o un ingeniero debería ser quien se encargara de cumplir con el plazo de ejecución de las esculturas pues él no debía cargar con dicha responsabilidad. Como veremos, las dificultades económicas a las que se refería Beljon impedían en ese momento a Goeritz formarse una idea precisa del número de artistas que tendría el Encuentro y, por lo tanto, planear las representaciones en cuanto a continentes, razas y países. [apéndice 69]

A finales de noviembre de 1967 los preparativos para el proceso constructivo de las esculturas continuaban ahora en manos de Montiel Blancas que estaba por iniciar la maqueta de Calder cuyo proyecto llegó al Comité de Selección en la tercera semana de noviembre de 1967. Montiel Blancas realizó la maqueta en acero de tres metros de altura en término de un mes y medio pues habiéndola iniciado a principios de diciembre ya el 17 de enero de 1968 la tenía lista en su taller de San Pedro Ixtacalco, Distrito Federal, para que la viera el escultor. En cuanto a los planes para la construcción de la escultura definitiva, que ya no se localizaría en el Palacio de los Deportes sino en el Estadio Azteca, recordemos que el 17 de enero de 1968 Wendl le informaba a la Dirección de Control de Instalaciones que la mano de obra la aportaría la Cámara Nacional de

la Industria de la Construcción –lo que al final no sucedió- y el material la Compañía Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, S.A.

Al mismo tiempo que el Comité Organizador encargaba la maqueta de Calder, desde mediados de noviembre de 1967 estudiaba la manera de resolver el proceso de construcción de las esculturas recabando ideas que le ayudaran a planear esta etapa de la Reunión. Una de ellas vino por parte del arquitecto y escultor Conrado Elkisch que propuso que cada constructor se responsabilizara de la ejecución de dos obras simultáneamente, obligándose a entregar, previo al inicio de los trabajos, una maqueta en yeso de una décima parte de la altura que tendría cada monumento. Como parte de sus planteamientos y a efecto de destinar el mes de mayo a terminar los detalles de las obras, la etapa de los preparativos para la construcción tendría que iniciarse, en los planes de Elkisch, a más tardar en diciembre de ese año, es decir, en sólo quince días contados a partir de la fecha en que entregó su propuesta, algo prácticamente imposible para el Comité Organizador pues aun le faltaba un largo trecho por avanzar en el trabajo de los escultores. [apéndice 70]

Relacionado con el escrito anterior señalo aquí dos documentos: un telegrama del 16 de febrero de 1968 que Elkisch dirigió a Ramírez Vázquez señalándose en su presentación ante el Comité Organizador como “Supervisor y Eficaz Colaboración Monumentos Olimpiada”¹²¹ y un memorandum del 6 de marzo de 1968 firmado por Oscar Urrutia informándole a Goeritz que por instrucciones de Ramírez Vázquez había estado “en comunicación con el escultor Conrado Elkisch (arquitecto y escultor) quien ofrece sus servicios a este Comité Organizador, sobre las siguientes bases: Medio tiempo para trabajar en el Simposio de Escultores en la verificación del trazo, ampliación a tamaño natural de los modelos y supervisión para lograr la fidelidad de los modelos. Atentamente. Arq. Oscar Urrutia, Coordinador General del Programa Cultural”. Rúbrica.¹²²

La importancia que tiene citar aquí la presencia de Elkisch¹²³ viene a cuento por el hecho de que fue él quien realizó poco después, hacia principios de marzo de 1968, la maqueta de un metro de altura del modelo de treinta centímetros que entregó al Comité de Selección Germán Cueto para su obra “*Hombre Corriendo*”, a partir de la cual pudo después construirse a escala real frente al Estadio Olímpico Universitario.

Desde el 21 de noviembre de 1967 y durante el resto de ese mes, Wendl dirigió cartas a los escultores extranjeros informándoles que pronto el Comité de Selección iniciaría la

contratación de intérpretes, técnicos y ayudantes que auxiliarían a los artistas en la ejecución de sus obras, de manera que cada invitado tendría el apoyo de un joven escultor mexicano como asistente. A quienes no habían enviado las maquetas de sus proyectos les urgió que lo hicieran a fin de preparar la siguiente etapa del certamen. Esos mismos escritos le sirvieron también para aclarar las dudas que tuvo el Comité de Selección respecto de los trabajos de los artistas acerca de las características de los proyectos, de sus condiciones estructurales y aspectos constructivos, de los espesores de las capas de concreto que convendrían para los diferentes elementos, de las características de sus armados y de sus esqueletos de soporte. En estas mismas cartas le preguntaba a cada escultor si aceptaría que su obra se empezara a construir antes de su llegada a México o si prefería supervisar su realización desde el inicio hasta el final durante su estancia en nuestro país. Como el Simposium estaba pensado para los meses de abril y mayo de 1968, se les recomendaba que planearan sus llegadas para alrededor del 1 de abril.¹²⁴ [apéndice 55]

Los comentarios que el secretario del Simposium le expresó a los escultores sobre sus propuestas fueron de lo más elocuentes. El 22 de noviembre de 1967 le dijo a Meadmore que su proyecto era *hermoso* y que el Comité de Selección estaba *orgulloso* de contar con su cooperación; a Fonseca el 21 de noviembre de 1967 le dijo que luego de haber visto las fotografías de la maqueta, la consideraba “preciosa; una idea bella y audaz”; a Székely el 27 de noviembre de 1967 le dijo: “*Votre projet est superbe*” (su proyecto es soberbio).¹²⁵

Por su parte, también las respuestas de los escultores fueron interesantes. El 26 de noviembre de 1967, luego de que se le preguntó a Meadmore si deseaba que su obra se empezara a construir antes de su llegada a México, contestó que no veía razón para no iniciarla seguro de que la persona que el Comité contrataría resultaría más experimentada que él en el uso del concreto armado. Aquí cabe comentar que o bien el escultor con su respuesta manifestaba un gesto de humildad o, en efecto, no era mucha su experiencia en la construcción de elementos de concreto [yo me inclino a pensar por lo segundo]. En su escrito, además, marcaba una serie de escrupulosas consideraciones matemáticas relacionadas con la forma y las medidas de su escultura que, a su propio juicio, mucho deberían cuidarse al momento de su construcción. [apéndice 42]

En un escrito del 12 de diciembre de 1967 Székely, contestando a las preguntas técnicas, hacía recomendaciones sobre la orientación que debería tener su obra respecto de la dirección de la fuerza del viento a fin de no exponer su estabilidad. Dijo que su maqueta la tendría lista hasta

enero de 1968 dada la dificultad que para él representaba hacerla con toda exactitud y que, mientras tanto, mandaba planos con los cortes horizontales de la pieza a cada veinticinco centímetros más otros tres cortes verticales. Habló de que su maqueta mediría cuarenta centímetros y que consideraba que una buena altura para su escultura serían los doce metros.¹²⁶ En otro escrito del 5 de diciembre de 1967, Melehi daba a conocer en detalle las características de su proyecto y el 19 de diciembre lo hacía también Beljon. [apéndice 42]

Por las mismas fechas en que Wendl intercambiaba esta información con los artistas, le anticipaba a las autoridades aduanales de la Ciudad de México la llegada en los próximos días de los envíos que los escultores extranjeros harían de las maquetas de sus respectivos proyectos. Esto, con el doble propósito de solicitarles que a los paquetes se les exentara del pago de cualquier tarifa aduanal pues se esperaba que la mayoría tuvieran un tamaño más grande de lo habitual y para evitar cualquier pérdida. Así, en una carta del 27 de diciembre de 1967 que le dirigió a la Administración Aduanal del Aeropuerto, le informaba que como la realización de las obras de la Reunión duraría más que los dos meses que permanecerían los artistas en México, les había a éstos solicitado enviaran las maquetas de sus esculturas de manera que el Comité Organizador iniciara parte de su construcción antes de la llegada de los autores. Junto con este aviso les proporcionaba también la lista de los nombres: Bayer, Nivola, Székely, Moeschal, Beljon, Chlupac, Danziger, Melehi y Fonseca.¹²⁷

Este documento es interesante porque da testimonio, por primera vez, de que ya en ese momento los organizadores temían que se presentaran retrasos importantes en la marcha del Simposium, inevitables por los procesos mismos que se debían seguir. Retrasos que, a no dudarlo, se traducirían en un mayor tiempo para la etapa destinada a la construcción de las esculturas, muy superior a los dos meses que se pensó duraría la estancia de los escultores. Cabe decir que como resultado, quizás, de la inexperiencia de los organizadores en la planeación de este tipo de actividades, conforme fue transcurriendo en su marcha el Simposium, los malos augurios se cumplieron y, cada vez más, se fueron incrementando los retrasos en la programación, primero por 15 días y luego por un mes y medio, hasta provocar que el calendario de la Reunión se recorriera a junio y julio de 1968, situación que finalmente dio lugar a terribles inconvenientes para muchos de los convocados.

Por supuesto que en un evento de tal envergadura y con tan alto número de participantes distinguidos –la mayoría de ellos, efectivamente, artistas bien cotizados a los que no les faltaban

compromisos de trabajo— el problema de dilatar el Symposium no sólo quedó en el cambio de fechas sino que trajo consecuencias más graves de lo que a los organizadores pudieron en su momento pensar. Como ejemplo citamos el hecho de que algunos escultores no hayan permanecido en México durante los dos meses que duró la Reunión pues debieron retirarse a su país en el transcurso del proceso o, incluso, antes de que alcanzara éste su conclusión, situación que en no pocos casos se tradujo en la imposibilidad de los artistas para volver quedándose sin ver siquiera terminada su obra como Gutmann y Caldero, en el mejor de los casos, debieron regresar a México haciéndolo en un segundo viaje improvisado con las incomodidades que esto les significó y con el cargo a las finanzas del Comité Organizador que, irónicamente, pagó partidas dobles por boletos de avión y gastos adicionales por hospedajes y alimentación de los artistas, como sucedió con Moeschal, Williams y Beljon.

Tal como Wendl lo presintió, las dificultades en la aduana para la entrega de los paquetes no se hicieron esperar, impidiendo que el Comité Organizador recibiera a tiempo las maquetas y los planos de los modelos. El 19 de enero de 1968 le decían a Székely que, después de muchas dificultades, por fin habían recibido su trabajo y que ya para entonces los organizadores preparaban la adecuación del terreno a fin de comenzar la construcción de las obras. También le decían que su país cubriría sus gastos de transportación y que, siendo las fechas del Symposium los meses de abril y mayo de 1968 —observemos que aquí ya se anticipaba un primer cambio en las fechas originales del certamen— planeaba su llegada para el 15 o 16 de abril. [apéndice 55] En respuesta, el 31 de enero de 1968 Székely le mandó otro escrito a Wendl dándole sus instrucciones para construir su escultura. [apéndice 42]

El 26 de enero de 1968 Wendl le repetía el mismo comentario a Nivola diciéndole que el aeropuerto mucho había retrasado las entregas de las maquetas y que, después de cierta confusión, por fin habían recibido el modelo de su escultura. Le decía que por esas fechas la Dirección de Instalaciones preparaba los cálculos y los planos constructivos, de manera que en pocas semanas comenzaría la etapa de la construcción. Le anticipó que como había sido imposible comenzar antes el Symposium, éste iniciaría un poco más tarde de lo planeado pidiéndole, como ya lo había hecho con el resto de los artistas, planeara su llegada para el 15 de abril.¹²⁸

En un documento del 29 de enero de 1968, Melehi contestaba a los reclamos del Comité de Selección que le decía no haber recibido su proyecto, aclarándole que hacía más de un mes

había mandado las fotografías, la maqueta y el diseño de su escultura acompañados de un telegrama. Hay que insistir en que los problemas habidos para recibir las maquetas y los planos llegados por la aduana del aeropuerto de la Ciudad de México fueron la principal razón que argumentó el Comité Organizador, junto con el hecho de que los proyectos fueran “demasiado complicados”, para diferir dos meses el Simposium.¹²⁹

Una carta que Wendl le mandó a Danziger el 8 de febrero de 1968 nos permite saber que los modelos de las maquetas estuvieron perdidos hasta por ocho semanas en el aeropuerto: “Nos alegra informarle que ya recibimos el modelo de su escultura. Estuvo extraviado en el aeropuerto y por 8 semanas nos fue imposible encontrarlo. Afortunadamente ya está en nuestras manos y lamentamos profundamente la confusión. Su proyecto es hermoso y le encontraremos un lugar agradable para su escultura. En cuanto al Simposium, pensamos que este deba comenzar hacia el 15 de abril”.^{130 5} (traducción propia)

Así, entre los retrasos en los envíos de parte de los escultores y los problemas aduanales, llegaron tarde al Comité de Selección las maquetas de Melehi, Meadmore -a quien desde el 26 de noviembre de 1967 el Comité de Selección le insistía que mandara una maqueta¹³¹- Dubón, Williams y Kowalski a quien, por haber sido el último de los invitados, más que a nadie se le urgió para que lo enviara.

El 22 de enero de 1968 Meadmore anunció que, acompañado de su esposa, llegaría a México a principios de marzo. [apéndice 71] El 26 de enero de 1968 y luego de haber recibido su carta, cuando Wendl le aclaraba sus dudas acerca de la estancia de los escultores en México diciéndole que estos permanecerían en un hotel o en una casa equipada con todos los servicios necesarios, le confirmaba lo que ya antes le había anticipado a los otros artistas diciéndole que, además de que ya se preparaban los cálculos de las esculturas y se estaba por contratar a las firmas constructoras, el Simposium iniciaría el 15 de abril, debido a que les había resultado imposible iniciar la construcción de las obras de acuerdo a lo planeado, hecho que el propio Wendl estimaba se dilataría hasta finales de febrero. [apéndice 55]

A diferencia de lo que hicieron los demás escultores, Fonseca prefirió en vez de utilizar el correo para aclarar sus dudas, venir a México para explicarle directamente a los organizadores

⁵ “We are glad to inform you that we have already received your model. It got lost at the airport, and for eight weeks we were not able to find it. Fortunately, it is already in our hands, though we deeply regret the confusion. Your project is beautiful and we shall find a very nice place for your sculpture. As far as the Symposium is concerned, it is supposed to begin on April 15”.

lo relacionado con su proyecto. Así fue que a principios de enero de 1968 visitó el sitio donde se haría la construcción de los monumentos. [apéndice 42]

Superada la difícil etapa del envío y recepción de los modelos y ya con la información técnica de los proyectos recabada, entre el 22 y el 25 de enero de 1968 el ingeniero Gastón Claisse Alamán, a nombre de Control de Instalaciones, daba constancia de haber recibido de parte del arquitecto Enrique Langenscheidt, en representación de Promociones Internacionales, las maquetas de Fonseca, Melehi, Moeschal, Meadmore, Székely, Nivola, Chlupac y Beljon así como seis planos, seis fotografías y una carta descriptiva del proyecto de Fonseca; veinte copias de plantas y cortes, junto con dos cartas técnicas explicativas y tres fotografías del de Székely; un dibujo, siete fotografías y una carta explicativa del de Moeschal; dos fotografías, una carta explicativa y un croquis del de Chlupac; una planta, tres fotografías y cuatro cartas explicativas del de Melehi; tres planos, tres fotografías y una carta explicativa del de Meadmore; dos fotografías del de Ángela Gurría; un plano, dos cartas explicativas y tres fotografías del de Nivola; y dos cartas explicativas y nueve fotografías de planos del de Beljon, todo ello para dar inicio al diseño de sus estructuras y sistemas constructivos. [apéndice 72]

El 1 de febrero de 1968, al tiempo que Langenscheidt hacía del conocimiento de Urrutia las actividades que se habían realizado hasta ese momento en los preparativos del Simposium, quedaba lista la primera propuesta para el acomodo de las esculturas a lo largo del Anillo Periférico hecha por Promociones Internacionales a cuyo cargo estaba Goeritz y, colaborando con él, Karel Wendl, Christian Soucaret y Enrique Langenscheidt. [apéndice 72] En efecto, días antes de la llegada de Bayer a México y de que la Dirección de Control de Instalaciones iniciara los preparativos para el cálculo de las esculturas y la elección de las empresas constructoras, esto es, hacia la primera semana de febrero de 1968, Goeritz y su equipo de colaboradores ya habían establecido un primer criterio para el acomodo general de las esculturas sobre la Carretera de las Artes, antiguo nombre dado a la Ruta de la Amistad. Así se lo confirmó Wendl el 7 de febrero de 1968 a Dubón en un escrito donde le explicó, con más exactitud, que las esculturas estarían localizadas a lo largo del Anillo Periférico, entre la Unidad Independencia y Xochimilco, sobre sitios que “se destacan en el ambiente”.¹³²

El 7 de febrero de 1968 se llevó a cabo una junta de trabajo en el Comité Organizador con la asistencia de Urrutia, Goeritz, Langenscheidt, Wendl, Salvador Fernández del Castillo y José Luis Martínez del Campo. Entre sus principales acuerdos establecieron que:

1) Para el 15 de febrero estarían seleccionados los calculistas a quienes se les comprometería para que el 1 de marzo entregaran los cálculos estructurales al Comité Organizador. Se dio por hecho que fuera el despacho de los ingenieros Colinas y de Buen –uno de los más prestigiados en México por aquel momento- junto con otras firmas las que hicieran el estudio;

2) Ya previamente Goeritz entregaría a la Dirección de Control de Instalaciones el resto de los proyectos pendientes;

3) Al paralelo, Control de Instalaciones cuantificaría la cantidad de cemento como de acero requerido para el conjunto y seleccionaría, junto con la Dirección de Actividades Artísticas y Culturales, a las empresas a las que se encargaría la construcción de las obras a las que se invitaría, a través de la Cámara Nacional de la Industria de la Construcción, a brindarle al Comité Organizador las ventajas que más pudieran favorecerle en el aspecto económico. La idea era que para los primeros días de marzo se iniciara la construcción de las cimentaciones, identificadas desde entonces con el nombre de “bases”;

4) Se encargó al arquitecto Langenscheidt que, a partir de ese momento, coordinara el aspecto artístico de los trabajos representando al Departamento de Promociones Internacionales y al arquitecto Pedro Alvarado para que lo hiciera en el aspecto técnico. Cabe aclarar que esta última responsabilidad finalmente pasó a ser, desde el día siguiente, del ámbito exclusivo de la Dirección de Control de Instalaciones en la persona del ingeniero Ernesto Olguín. [apéndice 75]

El 8 de febrero de 1968 Luis Martínez del Campo dirigió al ingeniero Jorge Betancourt, Presidente de la Cámara Nacional de la Industria de la Construcción, un informe confirmándole los puntos de la reunión del día anterior, haciéndole saber algunas indicaciones del Presidente del Comité Organizador sobre dichos acuerdos. Le dijo que Ramírez Vázquez solicitaría el apoyo de algunas de las empresas más fuertes de las Cámaras Nacionales tanto de la Industria del Acero como del Cemento, cuyos nombres citaba el documento, a fin de conseguir en donación los materiales para la construcción de las esculturas y se le informaba que ya se tenían los lugares para las esculturas según el criterio que había señalado el Departamento de Promociones Internacionales. [apéndice 76]

Ahora bien, no obstante el avance que ya para entonces se tenía en la organización del certamen, éste se mostraba todavía incompleto en cuanto a su conformación. Sin duda la representación más difícil de conseguir para el Comité de Selección fue la del escultor negro. Y

no obstante que Williams ofrecía buenas posibilidades de resolverla, aún en febrero de 1968 su incorporación seguía pendiente pues el artista no enviaba la propuesta plástica que le abriera las puertas al certamen. Recordemos que a Williams fue al único escultor al que el Comité de Selección le condicionó su ingreso presentando un modelo de su proyecto debidamente resuelto en sus detalles técnicos para que, en caso de resultar aprobado, el Comité Organizador le hiciera llegar la consiguiente carta de invitación oficial. [apéndice 55] El telegrama de respuesta de Williams, fechado el 6 de febrero de 1968, donde le daba cuenta al Comité de Selección del envío de su proyecto, testimonia las dificultades que todavía a esas alturas seguían existiendo en la recepción de los modelos llegados a México por la aduana y que tantos retrasos significó. [apéndice 73]

Desde inicios de febrero de 1968, entre los días 3 y 8, Wendl le informó a todos los escultores que los lugares definitivos para sus obras habían sido finalmente aprobados por el Presidente del Comité Organizador y que ya en ese momento iniciaban la etapa de contratación de las firmas constructoras así como de los arquitectos que supervisarán la ejecución de los trabajos. Sin embargo, también les anticipaba que otro cambio debía hacerse en la fecha de inauguración de la Reunión, pasándola del 15 de abril a los primeros días de junio de 1968.

Este cambio, el tercero que se producía desde que había iniciado la planeación del certamen y que ahora se anunciaba como el definitivo –no mucho tiempo después el Comité Organizador pensó en un cuarto cambio para las fechas del Simposium a lo que Goeritz se opuso determinantemente– Wendl lo justificó con el argumento de que, no obstante que el último ajuste al 15 de abril había servido a los organizadores para ganar tiempo, éste no había sido suficiente para permitirles preparar la etapa previa a la construcción de las esculturas –que incluyó los cálculos estructurales y la elaboración de los planos constructivos, la elección del sitio definitivo donde se les colocaría, el asegurarse de obtener los recursos que se necesitarían para financiarlas y el resolver la contratación de las empresas constructoras que las realizarían– dado que los proyectos, siendo demasiado complejos, le habían llegado con gran retraso al Comité de Selección para su revisión técnica. Por eso era que, buscando que los escultores dedicasen los dos meses de su estancia en México a la supervisión final de sus obras, lo más conveniente había sido retrasar el programa de la Reunión ya que, de no haberlo hecho así, muy poco hubiese sido el avance alcanzado para el mes de abril ya con la llegada de los artistas.

Les decía también que como el Comité Organizador deseaba para el Simposium todo el “gran éxito” que merecían las esculturas, éste era de la opinión de que más valía retrasarlo y prepararlo bien que hacerlo de una manera precipitada.¹³³ [apéndice 74]

Consideradas ya las nuevas fechas, el 22 de febrero de 1968 Wendl le explicó a los escultores que la planeación de las actividades que el Comité Organizador pensaba hacer para la construcción de las esculturas y para ordenar el trabajo de los artistas durante su estancia en la Ciudad de México, se haría sobre la siguiente estrategia: se les decía que una constructora realizaría los monumentos 1) bajo la supervisión de la Dirección de Control de Instalaciones Olímpicas -antes llamada Departamento de Construcción de Edificios del Comité Organizador, del que Ramírez Vázquez fue primero el responsable-; 2) bajo la supervisión de una comisión especial de arquitectos, ingenieros, urbanistas y escultores dirigidos por Goeritz -que no era otra cosa que el propio Comité de Selección-; y 3) bajo la supervisión del propio artista a partir del momento de su llegada a México. Les anticipaba, además, que en los próximos días Control de Instalaciones prepararía el terreno para los emplazamientos y que después de que las bases quedaran listas comenzaría la construcción de los monumentos propiamente dichos. Les comentaba que, esperando la llegada de los escultores para principios de junio, las cimentaciones de sus obras estuvieran terminadas a finales de marzo o comienzos de abril. [apéndice 73]

Un escrito similar se lo envió Wendl a Meadmore y a Beljon el 7 y el 11 de marzo de 1968 respectivamente, diciéndoles, además, que los sitios para emplazar las esculturas estarían localizados a lo largo de una autopista que corría en camino a la Villa Olímpica. Les manifestó que el Comité Organizador estaba en posibilidades de cubrirle a los invitados una estancia de ocho semanas en nuestro país -la cual concluiría el 31 de julio cuando terminara el Simposium- y un viaje de ida y vuelta en avión desde y hacia sus lugares de origen; que si deseaban estar presentes en la construcción de sus obras desde un inicio, el mes de mayo era el más conveniente para hacerlo. [apéndice 74]

Bayer llegó a México el 11 de febrero de 1968. [apéndice 77] Durante su estancia en nuestro país elaboró conjuntamente con Goeritz el emplazamiento final de las esculturas sugiriendo no sólo el cambio de lugar de muchas de las obras que tuvieron su acomodo en la propuesta previa de Goeritz sino un cambio mucho más interesante en el criterio para su colocación, conciliando los objetivos del proyecto con las condiciones de la autopista sobre la que se levantarían las obras.¹³⁴ También presentó una interesante idea para conmemorar la

celebración de los Juegos en el Zócalo de la Ciudad de México, proponiendo un gran globo forrado de tela de espejo que reflejara hacia los espectadores, reunidos en torno a él por la noche, la luz proveniente de cinco potentes reflectores dispuestos sobre las azoteas de los edificios que rodean la plaza mayor. [apéndice 77]. El 18 de febrero de 1968, con su trabajo terminado, Bayer regresó a los Estados Unidos.

En un documento del 21 de febrero de 1968, Goeritz se refirió al lugar del proyecto escultórico con el nombre de Ruta de las Artes en lugar de Carretera de las Artes, siendo ésta la ocasión donde por primera vez se utilizó el término “Ruta” para la ubicación de las esculturas de la Reunión Internacional. Así lo constata un escrito donde le informó a Ramírez Vázquez que “...el escultor negro Todd Williams (U.S.A.) mandó la maqueta y los planos de su obra para la Ruta de las Artes”. También en ese documento le dijo que con el modelo del escultor el número de proyectos recibidos llegaba a 16: Bayer, Beljon, Chlupac, Danziger, Escobedo, Fonseca, Gurriá, Gutmann, Meadmore, Melehi, Moeschal, Nivola, Séguin, Székely, Takahashi y Williams. Esto significaba que faltaban las maquetas de Dubón y la del escultor polaco, pues decía que le habían pedido el envío de una maqueta a dos polacos para seleccionar uno. Le aclaraba que ambas obras -la de Dubón y la que resultara elegida de Polonia- no estaban previstas para figurar dentro de la Ruta sino que la primera estaría ubicada a la entrada de Villa Coapa y la segunda dentro de la Villa Olímpica.

En su informe Goeritz también le envió al arquitecto un plano de conjunto y fotografías en montaje de las obras colocadas ahí para que se diera idea de cómo quedarían colocadas. Le decía que tanto las maquetas como los planos de cada lugar habían sido ya entregados a la Dirección de Control de Instalaciones para que tramitara la solución de los problemas técnicos y, por último, le manifestaba que esperaban empezar en marzo la construcción de las bases para las obras escultóricas. Algo que es importante de señalar es que también le informaba que estaban pidiendo a cada escultor firmara una carta de “Declaración de Conformidad” en la cual quedara especificado que, en vista de que se trataba de una colaboración entre escultores, arquitectos e ingenieros para lograr una “Unidad de Concepto” en el proyecto de conjunto, la decisión del lugar donde se colocarían las esculturas, su tamaño y el tratamiento de las superficies -incluido el color- le corresponderían al grupo de planificadores y realizadores, o sea, “a nosotros” -refiriéndose Goeritz al Comité Organizador- y que ya para esa fecha tres de los escultores la habían firmado. En mi opinión, el solicitarle a los escultores firmar un documento por adelantado

declarando su conformidad con las condiciones como resultaran construidas sus obras debió haber sido también idea de Bayer, toda vez que el Comité de Selección solicitó esto a los escultores luego de que Bayer dejó nuestro país el 18 de febrero de 1968. [apéndice 78]

En efecto, previo a la construcción de su escultura, cada artista –excepto los invitados de honor– debió firmar la carta de aceptación que el Comité de Selección les mandó anexa a un documento fechado entre el 20 y el 25 de febrero de 1968 en el que, además de agradecerles su colaboración, se hacía el acuse de recepción del modelo en maqueta de la obra que el artista pretendía construir. En ella se manifestaba que una comisión de arquitectos, ingenieros y urbanistas había escogido ya el emplazamiento para la construcción de cada monumento en función de su propia inspiración y del entorno de los alrededores. Se les pedía a los artistas que firmaran y devolvieran la carta por correo, pues ello constituía un requisito indispensable para obtener el permiso de su construcción por parte del gobierno de la ciudad. Como vimos en el documento de Goeritz, la declaración de conformidad le dio al Comité Organizador plena autoridad para determinar la ubicación, los terminados de superficie, el tamaño, la altura y otras consideraciones relacionadas con los aspectos formales de las esculturas. La aplicación de esta importante estrategia le serviría al Comité de Selección para lograr, en mi opinión, todo aquello que implicaba el término “Unidad de Concepto” utilizado en el contenido de la carta.¹³⁵ [apéndice 79]

En su artículo sobre la Ruta de la Amistad, el gran amigo de Mathías dentro de la Reunión Internacional, Joop Beljon se refirió también a aquella carta de conformidad al citar el caso del escultor Melehi quejándose de que Goeritz, en contra de la voluntad del propio artista, había decidido, por voluntad propia y en un acto totalmente autoritario e impositivo, cambiar el tamaño originalmente propuesto por él para su escultura:

Cuando la mayor parte de los escultores ya había salido de México, Melehi, el marroquí que sustituyó al africano que nunca conseguimos, declaró en una rueda de prensa que Mathías, contra su voluntad, había reducido su pieza. No era verdad (todos los participantes fueron informados de los tamaños finales de sus piezas, y tenían que aceptar antes de que comenzara su construcción) (sic), pero estas declaraciones fueron trigo para el molino de Siqueiros en su pelea contra Mathías y sus amigos los ‘jesuitas y conspiradores contra el proletariado mexicano’....¹³⁶

Acerca de los términos como Goeritz redactó dicho documento, cabe hacer notar lo siguiente: 1) Que además de comentarles a los escultores que les mandaba adjunto para su firma la carta de Declaración de Conformidad, les agradecía su colaboración en la Reunión cuyos

trabajos estarían a la vista de todos a lo largo de lo que llamó la Ruta Olímpica. Evidentemente, Goeritz ya se refería aquí –desde principios de marzo de 1967– a una Ruta asociada ya no sólo con el arte sino, más plenamente, con la Olimpiada de México; y, 2) Que ese comité de arquitectos y especialistas al que se refirió Goeritz probablemente ya para entonces haya incluido no sólo a los integrantes del Comité de Selección sino, también, a los otros artistas que se sumaron a los esfuerzos para organizar la Reunión, entre ellos Bayer -quien se desempeñaba como su asesor a distancia- Ernesto Olguín, Vladimir Kaspé y, seguramente también, a los propios escultores invitados que radicaban en México, entre ellos, Cueto, Escobedo, Takahashi, Seguin y Gurría, cuyas opiniones mucho pudieron haber enriquecido el trabajo de conjunto. Hay que decir que la mayoría de los escultores regresaron firmada esta carta durante la segunda mitad de marzo de 1968. [apéndices 78 y 79]

Por las mismas fechas, en un documento del 22 de febrero de 1968, el Comité de Selección le informaba a Ramírez Vázquez haber recibido el modelo de Cueto –quien propuso hacer una escultura en bronce de ocho metros de altura- la cual sería colocada fuera de la Ruta de las Artes -todavía así le llamó el Comité de Selección en lugar de Carretera- cerca del Estadio Olímpico de la Ciudad Universitaria. Su sitio como invitado de honor se le asignó al escultor desde la reunión que el 12 de enero celebraron los representantes del Comité Organizador para acordar la participación mexicana en el Simposium, y el lugar para levantar su escultura se lo dio el Comité de Selección, ya con la asesoría de Bayer, cuando resolvió la disposición final de los monumentos entre el 9 y el 17 de febrero de 1968. [apéndice 80] En la medida en que mucho importó a los organizadores cuidar que los presupuestos de las obras no rebasaran sus posibilidades de pago, el costo que implicaba fundir la obra de Cueto en bronce los obligó a buscar varios presupuestos y, ante la imposibilidad de conseguir un costo más bajo que el que les proporcionó Fundidora Artística S.A., se decidió no sólo contratar a dicha empresa sino, por iniciativa de Goeritz y con el acuerdo de Ramírez Vázquez, reducirla en un quince por ciento de su altura para dejarla de siete metros en total. Esta disminución en las proporciones le significó al Comité Organizador un ahorro de 40 mil pesos, equivalente al veinte por ciento del presupuesto para su fabricación. Esto lo confirma un documento del 1 de marzo de 1968 en el que Wendl le informó a Urrutia que Fundidora Artística S.A. había ofrecido realizar la obra de Cueto en las condiciones financieras que mejor convenían al Comité Organizador -considerándole una altura de ocho metros- cobrando por la fundición, hechura, transporte y colocación de la pieza la

cantidad de \$ doscientos cinco mil pesos Sin embargo, ya Goeritz le había dicho a Ramírez Vázquez que si su altura se reducía un metro menos, esto es, a siete metros, su costo bajaría a \$ ciento sesenta y cinco mil pesos. De este modo, el 12 de marzo de 1968 Wendl le proporcionó a Héctor Ortega San Vicente, Director Administrativo del Comité Organizador, el nuevo costo de la obra de Cueto ya reducida para que autorizara cubrir el importe de su primer anticipo. [apéndice 80]

El 26 de febrero de 1968, Ernesto Olguín, de Control de Instalaciones, le informó a Langenscheidt que después de hechos los planos arquitectónicos de las esculturas, el cálculo estructural de éstas se haría conforme a la siguiente relación: al ingeniero Heriberto Izquierdo le corresponderían los de las obras de Meadmore, Székely, Melehi, Chlupac, Moeschal, Nivola y Calder, mientras que a la firma Colinas y De Buen los de Bayer, Gurría, Fonseca, Beljon, Danziger, Escobedo, Gutmann y Takahashi. Le comentó que el monumento de Séguin estaba en proceso de dibujo debido a las modificaciones que extraoficialmente se le habían hecho y que, terminados sus planos, se le turnarían al despacho Colinas y De Buen. De los tres restantes, Williams, Dubón y Cueto, le decía desconocer las características de sus respectivos proyectos. [apéndice 81]

No sólo al Comité Organizador le preocupó el avance de los preparativos para las esculturas sino también a los artistas que, inquietos no sólo por el avance de su trabajo sino por la interpretación que se hiciera de sus proyectos y su adecuada construcción -cosa que para el Comité de Selección no resultaba fácil tarea- constantemente se comunicaban con éste para conocer las novedades sobre los avances que se iban logrando. Los escultores que más comunicación establecieron con los organizadores durante las últimas semanas de febrero y primeras de marzo de 1968 fueron Székely, Moeschal y Meadmore. [apéndice 73]

Uno de los escultores que respondió tarde dando su autorización al Comité Organizador para iniciar la construcción de su obra fue Moeschal, el 22 de febrero de 1968. [apéndice 42] Sin embargo, a los pocos días, el 4 de marzo de 1968, molesto de percatarse que para realizar su obra los organizadores en ese momento contaran apenas con unas pocas indicaciones que él había proporcionado, tomó esto como un gesto de imprudencia de parte de ellos al suponer que así difícilmente asegurarían las condiciones de perfección técnica y formal que él sabía requería el monumento. En su carta comentó que lo más importante era que se respetaran las dimensiones de su proyecto en cada una de sus partes para no afectar así su perfecta proporción, pidiéndoles no

iniciar su construcción hasta haber recibido un trazo más detallado que él mismo les proporcionaría. Le anticipó al Comité Organizador que para asegurar un buen lucimiento de su obra, la altura de ésta debía superar los quince metros. Así, a dos semanas del documento anterior, el 20 de marzo de 1968, Moeschal daba sus precisas indicaciones sobre la manera como debía quedar orientada su escultura en relación al sol y, también, respecto de su procedimiento constructivo. [apéndice 42]

Otros que contestaron tarde mandando este tipo de cartas aceptando las nuevas fechas del Simposium fueron Melehi y Chlupac, este último notificándole al Comité de Selección el envío de sus planos tanto de carpintería para el cimbrado de su escultura como para su armado y colado del concreto. [apéndice 71]

El 1 de marzo de 1968, Wendl le solicitaba a Urrutia que diera su autorización para que se le encomendara a Montiel Blancas la construcción de la obra de Calder. Hay que destacar que, contrariamente a los objetivos del Comité Organizador, la obra se empezó cuando el artista recién se había ido de México: “el escultor Alexander Calder, que no es participante en el Simposium, sino invitado de honor, se dirigió a nosotros en varias cartas para preguntar cómo sigue la realización de su obra. Sin embargo, aún no ha sido decidido qué empresa ejecutará la obra. Le rogamos por lo tanto, nos dé su decisión acerca de si podemos encomendar la hechura de la escultura de Calder al Sr. Montiel, el cual nos sometió el más favorable presupuesto”.¹³⁷

Todavía el 13 de marzo de 1968 y seguramente ya con la autorización de Urrutia, Langenscheidt le informaba a Olguín que los cálculos de la escultura de Calder los realizaría la firma Dirac [Diseño Racional S.A.] y que su construcción la tendría a su cargo Montiel Blancas. Al igual que lo haría con el resto de las esculturas del Anillo Periférico, le pedía a Control de Instalaciones que supervisaran su construcción. Como observamos, junto con el resto de los monumentos, la escultura de Calder también estaba pendiente de iniciar su construcción pues apenas Dirac realizaría sus cálculos estructurales y ellos, el Departamento de Promociones Internacionales, esperar para calcular el volumen de su material. [apéndice 82]

Por su parte Goeritz, entre el 7 y el 11 de marzo de 1968, dirigía a los escultores un escrito notificándoles formalmente que ya el Comité Organizador les había asignado a sus proyectos un sitio específico dentro de la ciudad: “Nuestro comité de arquitectos, ingenieros y consultores en arte urbano ha ya designado el sitio que considera que mejor se adapta para su

escultura acorde con las cualidades de la obra y las características del lugar de emplazamiento”.¹³⁸

Aprovechando el privilegio que le dio ser el representante de los escultores en el Comité de Selección pues envió un poco más tarde que los demás su modelo a México, el 14 de marzo de 1968 Wendl le comentaba a Bayer que ya la maqueta de su obra estaba en el aeropuerto. Le sugería llamarla “símbolo articulado” (*articulated symbol*) y le comentaba que sus elementos quedarían mejor si se construyeran en concreto que en plástico como él lo proponía, procedimiento que finalmente aceptó el escultor para su construcción. Le anunciaba ya la intención del Comité Organizador de iluminar las esculturas mediante focos dispuestos sobre las plataformas de las obras para que éstas lucieran también de noche y le manifestó que todavía no se había escogido el lugar definitivo para la escultura que se adicionaría del artista polaco dado que se desconocían los proyectos de ambos candidatos. Por el informe de Wendl nos damos cuenta de que ya en ese momento se realizaban los cálculos de los cimientos del resto de los monumentos. [apéndice 83]

Ante la inminente llegada de los escultores en junio de 1968, Goeritz hacía planes para terminar las bases de las esculturas a más tardar a finales de abril. En un memorandum del 14 de marzo de 1968 le solicitaba a Urrutia que promoviera los correspondientes permisos de construcción ante el Departamento del Distrito Federal pues, de acuerdo con los calendarios, urgía iniciar cuanto antes las cimentaciones de manera que cuando llegaran los escultores ya estuvieran las bases construidas y los esqueletos de las esculturas puestos en su lugar: “...para poder empezar con la construcción de las bases para las obras escultóricas en el Anillo Periférico, nos urge el permiso oficial del Departamento del Distrito Federal para levantar las estructuras en los lugares definidos. La construcción de las bases debe estar terminada a fines del mes de abril para que existan por lo menos los esqueletos de las obras, cuando vengan los escultores extranjeros al país el día 1º de junio”. Mathías Goeritz, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.¹³⁹

Ya para el 15 de marzo de 1968 los ingenieros Heriberto Izquierdo y la firma Colinas y De Buen habían terminado los cálculos de las esculturas de Fonseca, Gurría, Takahashi, Bayer, Danziger, Chlupac y Melehi con sus medidas definitivas y de acuerdo a sus lugares finalmente establecidos por el Comité de Selección. Eran los primeros planos constructivos y cálculos estructurales en terminarse. [apéndice 84] En un memorandum del 23 de marzo de 1968 Urrutia

le informaba a Martínez del Campo que ya revisados y firmados por él de conformidad, le regresaba "...debidamente revisados y aprobados los expedientes de las esculturas de los Señores Fonseca, Gurría, Takahashi, Bayer, Danziger, Chlupac, Melehi, Meadmore, Nivola y Moeschal, a fin de que se sirva tramitar su construcción". Arq. Oscar Urrutia, Coordinador General del Programa Cultural de la XIX Olimpiada. Rúbrica.¹⁴⁰

A su vez, en un documento fechado el 26 de marzo de 1968 en el que Langenscheidt le informó a Ramírez Vázquez sobre las 800 toneladas de cemento y las 400 toneladas de acero que se requerirían para construir las esculturas, le llamó al proyecto Ruta de las Artes. [apéndice 85]. Con esta información, el 28 de marzo de 1968 Ramírez Vázquez le proporcionaba al ingeniero Rodolfo F. Barrera, de la Cámara Nacional del Cemento, esos datos anexándole en el documento la lista con los nombres de las que 18 esculturas incluidas en el cálculo del material: 1. Gurría, 2. Chlupac, 3. Gutmann, 4. Székely, 5. Beljon, 6. Nivola, 7. Moeschal, 8. Meadmore, 9. Bayer, 10. Takahashi, 11. Melehi, 12. Fonseca, 13. Séguin, 14. Escobedo, 15. Danziger, 16. Dubón, 17. Williams y 18. Gustaw Zemina.¹⁴¹

Aquí cabe decir que ya las esculturas siguen el orden como primero se les localizó sobre el Anillo Periférico y que el lugar de Polonia el Comité Organizador primero se lo otorgó a Zemina que a Kowalski. Hay que tomar en cuenta que al paralelo de este documento, Ramírez Vázquez hizo otro dirigido al ingeniero Enrique Ayala Medina, Presidente de la Cámara Nacional de la Industria del Hierro y del Acero, informándole las cantidades de acero requeridas. En ambos documentos les dijo agradecer en su nombre y en el del Comité Organizador su ofrecimiento de desinteresada colaboración para hacer realidad el proyecto Ruta de las Artes.

El primer documento dirigido por el Comité Organizador a una empresa constructora escogida para que realizara una obra de la Ruta de las Artes tuvo lugar el 28 de marzo de 1968 y fue a Construcciones Urbanas México, SA [CUMSA] -una de las constructoras que mejor relación tenía con el Comité Organizador y a la que éste le guardaba una gran confianza- encargándole la construcción de las obras de Moeschal, Nivola, Beljon y Williams. [apéndice 86] Para el 1 de abril de 1968, Martínez del Campo le informaba a Jorge Betancourt haber contactado a las compañías constructoras que él les había recomendado. Como resultado, también Construcciones Urbanas México se comprometió verbalmente a ejecutar los trabajos de erección y fijación de la escultura de Cueto. Le dijo también haberse acercado a otras compañías, cuya

amistad le honraba, como Constructora Los Remedios, a la cual se le habían ya entregado los planos de las esculturas de Takahashi y Bayer.¹⁴²

Al paralelo de la contratación de las primeras empresas constructoras, el arquitecto Luis Armida Bauche, Sub-director de Planeación y Control de la Dirección de Control del Programa, elaboraba el 28 de marzo de 1968 una segunda y definitiva ruta crítica de las esculturas de la Reunión que, además de ajustar las actividades y los calendarios que quedaron establecidos en la propuesta del 5 de agosto de 1967, incluía nuevas etapas en el programa oficial autorizado para el evento. [apéndice 87]

Para el 5 de abril de 1968 Martínez del Campo le informaba a Urrutia haber recibido las maquetas y ya tener hechos los planos de los proyectos de Gurría, Chlupac, Gutmann, Székely, Beljon, Nivola, Meadmore, Moeschal, Williams, Bayer, Takahashi, Melehi, Fonseca, Séguin, Escobedo y Danziger. Asimismo, que el 3 de abril Promociones Internacionales les había entregado los planos de Moeschal y de Bayer con modificaciones a su altura pues éstas habían aumentado de tamaño y, además, que ya tenían la maqueta con la nueva propuesta de Escobedo luego de que la anterior había sido desechada por el Comité de Selección al considerar que no coincidía con los lineamientos del certamen, por lo que el nuevo proyecto estaba ya dibujándose para enviarlo a cálculo.¹⁴³ Ya para entonces Ramírez Vázquez había solicitado a ambas Cámaras –la del Acero y la del Cemento– el material necesario para las obras y la Dirección de Control de Instalaciones había recibido de los calculistas la solución estructural de las propuestas de Gurría, Chlupac, Székely, Beljon, Nivola, Meadmore, Moeschal, Bayer, Takahashi, Melehi, Fonseca y Danziger, no así las de Moeschal y de Bayer que por haber tenido cambios se habían reenviado a cálculo. [apéndice 88]

Una carta que el mismo día 5 de abril de 1968 le envió Goeritz a Beljon, confirma que ya para entonces al proyecto del Anillo Periférico se le llamaba Ruta de las Artes. En dicha carta se hacía patente la preocupación de Goeritz por la escala de las esculturas, ante la posibilidad de que éstas, dados los problemas financieros que se tenían que sortear para construir las, resultaran reducidas en su tamaño comparadas con las dimensiones del espacio físico donde se construirían. Le anticipaba a Beljon, además, haber duplicado las proporciones de su proyecto modificando al doble las medidas inicialmente solicitadas por él cuando, en una actitud prudente del artista, así lo estableció en su proyecto conciente de que las limitantes económicas por las que atravesaba el Comité Organizador le habían impedido pensar en una escala más grande.

...Todo el proyecto de mi Ruta de las artes...se ve bien. Ya entregué todo el proyecto a los ingenieros, si algo sale mal no es mi culpa. Si de repente alguien (sólo puede ser el presidente del comité) dice que son demasiado grandes, y que deben reducirse por los costos, no puedo hacer nada, sólo protestar. Pero...en tu caso particular, para prevenir esa posibilidad, dupliqué todas las medidas que tú me enviaste, lo que quiere decir que las construcciones deberán ser el doble de tamaño. Veamos qué pasa. Las bases deben construirse en marzo. Mientras no las vea acabadas, no puedo creer que todo se va a realizar...¹⁴⁴

De acuerdo con un memorandum del 9 de abril de 1968, Martínez del Campo le informó a Urrutia haberse decidido a iniciar la construcción de las esculturas de Gurría y Chlupac el 15 de abril de 1968, al paralelo de que se tramitaran sus permisos oficiales. Así, estas dos serían las primeras en empezarse. En esa misma fecha y según los planes de Martínez del Campo, se iniciarían también los trabajos de campo consistentes en determinar las áreas circundantes de cada monumento y en realizar los trazos exactos para su ubicación.¹⁴⁵ Al día siguiente, 10 de abril de 1968, se formalizaba entre la Cámara de la Industria del Hierro y el Comité Organizador el apoyo que esta brindaría para el suministro del acero necesario de las esculturas, incluida la de Calder. [apéndice 89]

El mismo 10 de abril de 1968 Wendl le envió a Nivola y a Meadmore una carta donde les informaba del inminente inicio de los trabajos de construcción de las bases de las esculturas en los próximos días, de manera que para el 3 de junio, fecha en que la mayoría de los escultores llegarían a la Ciudad de México, los trabajos se encontrarán en pleno proceso constructivo. Se les dijo que el boleto de avión se les mandaría abierto para que lo utilizaran en una fecha cercana al 3 de junio de 1968. [apéndice 90]

Los temores de Goeritz por una reducción de las esculturas se hicieron realidad sí, pero no para todos los casos ni por motivos meramente económicos. La reducción fue sólo para cuatro de las diecinueve esculturas y por una causa más funcional que por ahorro de recursos. Se trató de los monumentos que, en razón de su colocación sobre el camellón que divide los carriles centrales de los laterales de la autopista, hubo necesidad de adecuarlo a las limitadas proporciones del espacio. Por eso es que en un memorandum del 16 de abril de 1968 Urrutia acusó de recibido un escrito sin fecha de Martínez del Campo en el que le hacía participe de la solicitud de Ramírez Vázquez para reducir las medidas de las esculturas de Gutmann, Takahashi y Meadmore y, asimismo, se aumentarían las de Moeschal y de Bayer. La otra escultura que vio

reducir su tamaño fue la de Seguin. Cabe decir que los cambios de dimensiones en estos proyectos requirieron nuevamente de otro cálculo estructural. [apéndice 91]

Llegada la fecha que Martínez del Campo estableció para empezar los trabajos sin que éstos pudieran iniciarse, el 22 de abril de 1968 Langenscheidt le decía a Urrutia que, de acuerdo con el programa de realización de las esculturas de la Ruta de las Artes, tanto su Departamento como la Dirección de Control de Instalaciones estaban listos para arrancar su construcción. Le pidió entonces solicitara a Martínez del Campo ordenar a los contratistas comenzar ya los trabajos. Fue en medio de este proceso, entre la última semana de abril y la primera de mayo, que tuvo lugar el cambio de nombre de Ruta de las Artes al de Ruta de la Amistad.

Uno de los factores que seguramente impidieron a los organizadores iniciar a tiempo la construcción de las obras fue no haber logrado establecer con las empresas cementeras el suministro de este material sino hasta el 24 de abril de 1968. Por eso es que en esa fecha Langenscheidt agradecía a la Cámara Nacional del Cemento y, especialmente a Cemento Pórtland La Cruz Azul, S.C.L., a nombre del Comité Organizador su cooperación para la construcción de las esculturas, quedando en que la Dirección de Control de Instalaciones se comunicaría con esa compañía para establecer un programa del suministro del material.¹⁴⁶

Acordadas tales solicitudes, las obras finalmente pudieron iniciarse a principios de mayo y con mucha celeridad pues de acuerdo con lo previsto los artistas llegarían al mes siguiente. El 6 de mayo de 1968 Langenscheidt informaba a Martínez del Campo que

...de acuerdo con la conversación sostenida por usted con el Sr. Mathías Goeritz las bases de las diversas esculturas deberían iniciarse inmediatamente, adquiriendo provisionalmente los materiales necesarios a reserva de restituirlos, el fierro principalmente, en el momento en que se obtenga la colaboración de la Industria del Hierro.

Le comento que la escultura de la Sra. Gurría está requiriendo el fierro para la plancha de cimentación, ya que la excavación ha quedado terminada. Le pido citar a una junta para programar cuando menos la construcción de las bases, ya que los escultores de los diversos monumentos estarán en esta ciudad a principios del mes de junio.¹⁴⁷

Con la construcción de la cimentación de la escultura de la señora Ángela Gurría a principios de mayo de 1968, comenzaron oficialmente las obras sobre el Anillo Periférico que, tres meses después, aportarían la Ruta de la Amistad. Acerca del nombre que finalmente se le dio al proyecto es importante decir que, al parecer, el primer documento donde se registró el nombre "Ruta de la Amistad" es el que registró un memorandum del 7 de mayo de 1968 de Goeritz cuando le informó a Ramírez Vázquez lo siguiente: "Cumpliendo con su deseo, presentaré.

durante las próximas semanas, un informe diario por escrito de los preparativos de la Reunión Internacional de Escultores, así como el avance de obra de la Ruta de la Amistad".¹⁴⁸

Por esas mismas fechas, en un informe que el 19 de mayo de 1968 Goeritz le envió a Enrique Álvarez del Castillo, le manifestaba que en el Departamento de Promociones Internacionales estuvieron empleadas cuatro personas durante 1967 y tres más a partir del 1 de enero de 1968, para sumar siete en total. Ellos eran el propio doctor Mathias Goeritz como Jefe del Departamento; el doctor Karel Wendl, Secretario del Encuentro Internacional de Escultores, responsable de las relaciones con los escultores extranjeros y la organización general del Simposium; el escultor Christian Soucaret, asesor artístico y técnico del Encuentro Internacional de Escultores, colaborando en el control artístico de la colocación y construcción de las obras y la señorita Luz María Díaz Garduño, secretaria. Le decía que desde el primero de enero de 1968, trabajaban, además, el arquitecto Enrique Langenscheidt, responsable del enlace entre el aspecto artístico de las esculturas con el Departamento de Control de Instalaciones y las empresas que ejecutarían las obras; el profesor Francisco Reyes Palma, laborando medio tiempo como responsable de la investigación de datos sobre el trabajo de los escultores participantes, la elaboración de artículos sobre los mismos para diferentes revistas y prensa, la elaboración de las publicaciones y el catálogo del Simposium, así como el señor Severino Medina, mensajero y mozo. [apéndice 92]

3.5. El emplazamiento de las esculturas.

A principios de octubre de 1966, Friederich Czagan estuvo en México invitado por Goeritz para opinar sobre la viabilidad de realizar un simposium de escultores dentro de la Olimpiada Cultural. A Goeritz le interesaba el apoyo de la Federación que el presidía pues pretendía invitar a la Reunión Internacional a varios de sus escultores afiliados, todos destacados especialistas en temas de escultura pública ligados al urbanismo contemporáneo, asunto que constituía el principal motivo del certamen.

En efecto, desde principios de los años sesenta uno de los cometidos de Czagan como Presidente de la FISE fue promover por distintos países del mundo la realización de simposia de escultores en los que, buscando la integración entre los artistas, se avanzara hacia la construcción de la *Voie des Arts* o Ruta de las Artes, también llamada Vía de la Fraternidad Humana, proyecto que retomaba las ideas de Otto Freundlich y de otros artistas para construir una carretera

esculpida a base de obras monumentales con las cuales celebrar la paz y la concordia entre las naciones.

En aquella carta que el 14 de octubre le dirigió a Ramírez Vázquez explicándole las conclusiones de su visita, Czagan consideraba que ante el compromiso internacional de México el tema central del Simposium hacia el que había que orientar el trabajo de los escultores debería ser el de los Juegos Olímpicos. Por ello es que para él la construcción de una Villa Olímpica constituía el mejor motivo para apoyar

...la idea de llevar a cabo por primera vez una colaboración nueva, aún inexplorada, pero que se impone cada vez más, entre artistas y arquitectos, más allá de la labor de los simposios anteriores, ya que sería cuestión de una cooperación voluntaria entre arquitectos y artistas, la cual, si llegara a verificarse, podría dar un impulso decisivo a una más amplia integración del arquitecto, del urbanista y del artista. La conformación de una plaza central en la proyectada Villa Olímpica, tal y como posiblemente la tenga planeada el Arq. Pedro Ramírez Vázquez, constituye sin duda una ardua tarea para el escultor. Para él, no se tratará solamente de expresar su propia individualidad artística, sino de integrarse efectivamente, de adaptarse a un ambiente de interdependencia.¹⁴⁹

Czagan sugería que las esculturas se construyeran en el espacio más importante del conjunto, su plaza central, e incluso proponía que llevara por nombre Plaza de la Concordia en alusión al espíritu de los Juegos. Cabe decir que la Villa Olímpica fue un proyecto novedoso para su época al ser la primera villa que se construyó *ex profeso* para alojar a los atletas en una olimpiada. Con su arquitectura moderna y funcional al lado de un conjunto ceremonial prehispánico invadido de lava, representaba un escenario *sui generis* para ese fin.

Un par de meses después, el 3 de enero de 1967, Goeritz le escribía a Moore notificándole su deseo de que viniera como invitado de honor del Comité Organizador a la Ciudad de México para que su obra ocupara ese espacio central de la Villa Olímpica. De acuerdo con el plan trazado, el trabajo de Moore se complementaría con el de otros escultores de los diferentes continentes cuyas obras ocuparían las plazas más pequeñas del conjunto.

Tiempo más tarde, después de la invitación a Moore y ya con un escenario distinto para el Simposium, el 1 de abril de 1967 se le dirigía a ese grupo de primeros escultores que complementarían el trabajo artístico de la Villa Olímpica —todos previamente escogidos por Goeritz— la participación al certamen que ocuparía ya no las pequeñas plazas del conjunto sino un parque de esculturas que se construiría *ex profeso* para ese fin localizado, sí, dentro de la Villa Olímpica, pero ya no entre los edificios sino a un costado de ellos. Así, de esos pequeños espacios que Goeritz y Czagan habían en un principio sugerido, el sitio pasó a ser ahora un

amplio terreno baldío cuya superficie había sido previamente destinada a alojar un grupo de canchas de calentamiento para los atletas. Con una longitud de unos doscientos metros a lo largo de la Avenida de los Insurgentes en dirección hacia el Anillo Periférico y encerrando un espacio más o menos regular de unos cinco mil metros cuadrados, las fronteras del parque así propuesto eran el Anillo Periférico al norte, la Avenida de los Insurgentes al oriente, los edificios de Villa Olímpica al sur y otro sector con las instalaciones de prácticas y entrenamiento deportivo para los atletas al poniente. En cuanto a las características físicas del lugar, se les decía a los artistas que aunque se trataba de un espacio cubierto de lava, ésta sería parcialmente removida de ahí para, recubriéndolo de pasto, dejarlo nivelado y preparado de manera que ahí se construyeran las esculturas.

El 26 de abril de 1967 Goeritz le mandó a Calder una participación para el Simposium, diferente al resto de los otros artistas, considerándole a él un sitio distinto para su escultura que, sin especificarlo todavía, sería independiente del lugar donde se alojarían las demás obras. Le explicó que la intención del Comité Organizador había sido seleccionar a un grupo de escultores para que cada uno realizara un monumento en “un lugar especial” de la Ciudad de México, localizado en el trébol formado por el encuentro de dos grandes vías de circulación que corrían frente al conjunto de la Villa Olímpica, refiriéndose al cruce de la Avenida de los Insurgentes con el Anillo Periférico. En su carta, Goeritz lo invitaba a venir representando a los Estados Unidos y le anunciaba que aunque el trabajo de los demás invitados estaría integrado en un proyecto general arquitectónico-urbanístico realizado en concreto, a él se le concedería la libertad de elegir el material que más le conviniera para su obra. Esta actitud de Goeritz hacia el escultor patentizaba la consideración especial que desde entonces se le tuvo como invitado de honor.

Es importante observar que ya aquí por primera vez en el certamen el Comité de Selección consideraba la posibilidad de que el sitio de las esculturas incluyera no sólo a la Villa Olímpica sino, además, otras áreas exteriores localizadas sobre un tramo de las avenidas que corrían próximas a ella, aunque sin abandonar la idea central de lograr la integración de la escultura pública ya no sólo con la arquitectura del conjunto olímpico sino, además, con la funcional y rápida vialidad de los alrededores, conceptos todos fundamentales para entender lo que sería después la Ruta de la Amistad.

La idea de Goeritz de colocar las esculturas sobre el cruce de Insurgentes con el Anillo Periférico proponía levantarlas sobre un puente a desnivel que se construiría sobre el propio

crucero, el cual serviría para dar acceso directo a la Villa Olímpica de y hacia el Estadio Olímpico Universitario distante de ahí unos cinco kilómetros. Las características del acomodo de las esculturas en este proyecto se las explicó después a Beljon en un escrito anexo a un plano que le mandó como respuesta a la carta que éste le envió el 29 de abril de 1967. En ella le dijo que dicho puente estaría ubicado a un costado de la Pirámide de Cuicuilco y que su propósito sería alojar un corredor con quince esculturas dispuestas a uno y otro flancos sobre sus respectivos pedestales.

Yo personalmente quería que las quince piezas escultóricas se levantaran alrededor de un puente a desnivel en la carretera que conduce a la Villa Olímpica. Donde veas puntos rojos en estos dibujitos, estarían los pedestales para las esculturas. Estos pedestales quisiera construirlos yo mismo. Una vez que existan me gustaría mandar el plano a todos los escultores participantes. El punto azul (arriba a la izquierda) indica el sitio de una pirámide circular que tiene millares de años, es la pirámide conocida más antigua de las culturas prehispánicas.¹⁵⁰

El proyecto del puente a desnivel lo presentó Goeritz al Comité Organizador a finales de abril de 1967 y aunque debió tratarse de una idea novedosa, fue desechado seguramente por los altos costos que representaría su construcción. Cancelada la propuesta del puente, Goeritz volvió a la idea del parque de esculturas. Así lo testimonia un documento que el 4 de mayo de 1967 Wendl le dirigió a la señora Mary Gardener Preminger, de New York, participándole que se preparaba un encuentro de escultores que tendría lugar, a principios de 1968, cerca de la Villa Olímpica de la Ciudad de México. Al utilizar la frase “cerca de la Villa Olímpica”, Wendl se refería al mismo terreno mencionado en las invitaciones anteriores destinado a alojar el parque de esculturas donde se ubicaban las canchas de calentamiento, lugar exacto donde se construyó después la escultura de Moeschal.

Sin embargo, como los altos costos que significaba realizar un simposium de escultores con un nutrido número de participantes mucho inquietó al Comité Organizador, Goeritz debió estudiar otras posibilidades para el evento. Pretendiendo adecuar una propuesta que fuera congruente con los problemas financieros que no dejaban de amenazar al proyecto, ideó un nuevo planteamiento que presentó en junio de 1967. En él proponía reducir a la mitad el número de esculturas - de quince a sólo ocho - utilizando como lugar para su construcción ya no la Villa Olímpica sino las faldas y la cima del cerro de Zacatépetl, pequeña elevación arbolada al sur de la ciudad de México, fácilmente visible y accesible desde la Avenida de los Insurgentes, el Anillo

Periférico, la Villa Olímpica y el Estadio Olímpico Universitario, ubicada a un costado de la autopista, cerca del cruce donde Goeritz había propuesto construir su puente a desnivel.

Cabe decir que era ésta la segunda vez que planeaba sacar algunas esculturas de la Villa Olímpica para construirlas en un espacio aparte, en los alrededores del lugar. La necesidad por reducir costos limitó en este proyecto la representación internacional a sólo cinco participantes y su emplazamiento quedó localizado sobre un camino que se construiría para ese fin que, ascendiendo a la cima del cerro, alojaría en su cauce cinco obras –correspondiéndose su número con el de los continentes– a las que se agregarían otras tres ubicadas al pie de la carretera, en un costado del Anillo Periférico y otra más a la entrada de la Villa Olímpica. Las cinco esculturas levantadas en el cerro pertenecerían a Moeschal ó a Beljon, uno de los dos, representando a Europa; a Takahashi, representando a Asia; a Cueto representando al Continente Americano -el Comité Organizador había establecido como condición que el escultor americano fuera de nacionalidad mexicana y Cueto era quien por su trayectoria artística más merecía esa distinción- a Meadmore, representante del Continente Oceánico y a Melehi, del Africano. Los tres lugares que los complementaban estarían ocupados por Fonseca -que llevaría la representación del Continente Sudamericano, buscando con ello que el Comité Organizador diera más presencia a la participación americana-, Danziger que representaría al Medio Oriente y Chlupac, que llevaría la representación del mundo socialista, cuyas obras se localizarían a la entrada del camino, sobre el Anillo Periférico. El proyecto no contemplaba la presencia de un escultor de raza negra aunque sí la de los dos invitados de honor, Moore y Calder, cuyos trabajos estarían ubicados, el del primero en la plaza central de Villa Olímpica y, el del segundo, en un lugar de la ciudad que aunque no se precisaba, ya seguramente se trataba del Palacio de los Deportes.

La propuesta, aunque ingeniosa, dejaba mucho que desear por las diversas circunstancias difíciles que en ella existían. Quedaban fuera los escultores Bayer, Seguin, Székely y Nivola – todos ya confirmados- y los dos artistas mexicanos que resultaran ganadores del I Bienal Nacional de Escultura cuyos nombres estarían dados según los resultados del concurso. Además, faltaba también la representación de la raza negra dentro del proyecto ya que, como dijimos, Melehi no llenaba ese requisito. Y aunque para la Reunión Internacional afortunadamente esta nueva propuesta no prosperó, puedo afirmar que lo más rescatable de ella fue que ya en ese momento se haya decidido que las esculturas se realizaran en concreto eventualmente pintado.

[apéndice 93]

Otra propuesta que se sumó a las varias alternativas presentadas por Goeritz para su proyecto la elaboró hacia mediados de 1967. En ella consideró como sitio para el Simposium un largo tramo del Anillo Periférico que lo recorre en dirección del centro de la ciudad hacia la Villa Olímpica en poco más de cuarenta kilómetros, desde Paseo de la Reforma hasta la Calzada de Tlalpan. Goeritz planeó construir en él una "Ruta de las Artes" sobre el segmento de autopista que corría, de norte a sur, desde la glorieta de Petróleos Mexicanos en el cruce del Anillo Periférico con avenida Paseo de la Reforma -frente al llamado Campo Marte- hasta el encuentro del Periférico con la Calzada de Tlalpan, en las inmediaciones del Estadio Azteca. En medio del trayecto se consideraban, además, cruces importantes para levantar las esculturas en sitios próximos a ellos. La primera estación del recorrido era un punto cercano a la Fuente de Petróleos Mexicanos en el lado poniente del Periférico rumbo al sur; las estaciones siguientes se correspondían con los cruces del Anillo Periférico y la avenida Constituyentes, con la de Héroes de Churubusco, con avenida San Antonio, con Río Mixcoac, con Barranca del Muerto, con Altavista y el Camino al Desierto de los Leones, con Río Magdalena-San Jerónimo, con la avenida de los Insurgentes Sur y con la Calzada de Tlalpan.

Hay que considerar que ya para ese momento el Estadio Azteca constituía una referencia visual sumamente atractiva e importante desde el Periférico por lo que el Comité Organizador no tardó en pensarlo para que una de las esculturas quedara ubicada sobre la autopista en un lugar que, próximo a él, lo tuviera como remate de fondo cosa que, seguramente, dio luego como resultado que a dicho escenario se le viera también como un sitio muy adecuado para levantar en él la escultura de uno de los artistas invitados de honor. Cabe decir que aunque el plano que se corresponde con este planteamiento de la Ruta de las Artes no tiene fecha, debe situársele hacia el mes de junio de 1967, cuando todavía se le identificaba a la plaza central de Villa Olímpica como Plaza de la Concordia Olímpica y cuando se pretendían levantar las esculturas en el Cerro de Zacatépetl. Es pues válido concluir que ya desde mediados de 1967 el Comité Organizador contempló la posibilidad no sólo de construir las esculturas dentro los terrenos de Villa Olímpica sino, también, sacándolas a la calle.¹⁵¹

A las propuestas anteriores creadas por Goeritz se incorporaba ahora esta nueva alternativa que ya mucho se acercó a lo que al final fue el corredor Ruta de la Amistad. Y no obstante que las distintas posibilidades para solucionar el espacio urbano-arquitectónico del Simposium fueron interesantes en uno u otro aspectos, ninguna satisfizo los planes del Comité

Organizador por lo que la opción más viable siguió siendo aquella que proponía levantar las esculturas una en la plaza central de Villa Olímpica y, las demás, agrupadas en el parque que se acondicionaría junto a dicho conjunto.

Por las fechas en que Goeritz y el Comité Organizador buscaban elegir el escenario más conveniente, el Presidente de la República y Patrono de los Juegos, Gustavo Díaz Ordaz, le concedía al certamen su aprobación. Así se lo hizo saber Wendl a Beljon el 18 de julio de 1967 cuando le informó que las nuevas fechas de la Reunión cambiarían a los meses de abril y mayo de 1968. Le dijo que estaban aún en espera de la decisión definitiva para localizar las esculturas y que, una vez esto resuelto, se le enviarían a los artistas fotografías y planos del sitio elegido. Por supuesto que la autorización dada por el gobierno federal y los nuevos ajustes hechos al calendario, obligaron desde ese momento al Comité Organizador a establecer un programa de trabajo riguroso al que se sometieran todos los procesos de la Reunión Internacional. [apéndice 87]

El 26 de agosto de 1967, cuando Wendl le notificó a Melehi haber sido elegido el representante de África, junto con la carta de participación le mandó anexas las fotografías de la maqueta de aquella parte de la Villa Olímpica que se destinaría para construir las esculturas y una descripción de las características del terreno. En su carta Wendl continuaba refiriéndose al mismo espacio contiguo a la Villa Olímpica en donde se ubicaban los campos de entrenamiento. La información anterior se repitió en el caso de otros escultores que estaban pendientes de recibir la invitación como Székely a quien el 25 de septiembre de 1967 le proporcionaban las características del sitio. Fue en la invitación oficial que se le envió a Melehi el 29 de agosto de 1967 donde se consideró por primera vez que los monumentos se construyeran o bien dentro del perímetro de la Villa Olímpica o bien sobre cualquier otro sitio de sus alrededores. Es claro que ya aquí se anunciaba un cambio importante en el escenario del Simposium, más drástico y definitivo.¹⁵²

Paralelamente a la elección del sitio, se definían los lugares de honor que ocuparían los invitados especiales. El 13 de septiembre de 1967 Wendl le agradeció a Calder haber aceptado participar en la Reunión Internacional, ofreciéndole para su obra el área que se localizaba enfrente del Palacio de los Deportes. Le decía que el inmueble había sido proyectado por el arquitecto Félix Candela y le hacían ver que estando ubicado sobre una de las avenidas más bellas de la ciudad, sería una de las instalaciones nuevas más importantes para la Olimpiada. Le

mandó fotografías de la maqueta junto con algunos planos y le proporcionó datos sobre la capacidad del edificio, sus dimensiones tanto en planta como en altura y los materiales con los que se le construía. Mediante un punto de color dibujado en las fotografías le señalaba el sitio exacto que el Comité de Selección proponía para su escultura diciéndole que el entorno del lugar y el emplazamiento de la obra podrían modificarse de acuerdo con las instrucciones que él mismo diera. [apéndice 94]

Desde mediados de septiembre de 1967 el Comité de Selección recibió los primeros modelos en maqueta que los escultores mandaron dando a conocer las características de sus proyectos. Como el paso de los modelos en maqueta a las obras construidas implicaba tomar decisiones importantes que involucraban el trabajo de los artistas con la opinión de los organizadores, para la participación de los primeros se pensó que lo mejor sería tener a todos reunidos a través de un representante. Por ello es que se invitó a Bayer para que se desempeñara como el coordinador de los artistas en la Reunión Internacional. Bayer era amigo de la confianza de Goeritz y, además de su trayectoria artística de alto nivel como diseñador de la Bauhaus, había demostrado gran interés hacia el concurso acudiendo al Comité de Selección –animado por hacer una buena propuesta plástica- con una serie de observaciones y preguntas importantes, hecho que le sirvió al Comité Organizador para confirmar que el artista tenía un gran dominio sobre la materia. Además, era sabida su experiencia no sólo como artista plástico sino como organizador de exposiciones y participaciones artísticas habidas en los Estados Unidos y en Europa contando entre quienes colaboraron con él a escultores de reconocido prestigio internacional, uno de ellos Goeritz.

La labor de Bayer dentro del certamen lo convirtió en un integrante más del Comité de Selección y, quizás, en el colaborador más importante de Goeritz en la toma de las decisiones de la Reunión Internacional, principalmente para la localización de las esculturas dentro del escenario elegido. Hay que recordar que al momento de la invitación de Bayer aunque el Comité Organizador seguía considerando oficialmente como sitio para el concurso el terreno anexo a Villa Olímpica, ya buscaba otras alternativas para llevarlo a cabo en sitios extra muros de ese conjunto.

El 22 de septiembre de 1967 el Comité de Selección le explicó a Bayer que la intención de invitarlo como representante de los escultores en el Simposium y como coordinador principal de los trabajos de campo era para facultarlo a que, junto con Goeritz, se abocara a resolver una de

las partes más importantes del certamen relativa a la disposición ordenada de las esculturas sobre el terreno anexo a la Villa Olímpica, próximo a las canchas de calentamiento, dado que el trabajo de los artistas invitados especiales como Moore y Calder se ubicaría independiente de ella, en lugares especialmente asignados por el Comité Organizador. En la misma carta le mandaban la fotografía de un modelo a escala de los edificios diciéndole que el conjunto estaba en proceso de construcción. Le anunciaron también que el Comité de Selección ya había recibido las fotografías de algunos modelos de los participantes que posteriormente se le enviarían también. Es claro que ya para esta fecha a Moore pensaban ofrecerle otro sitio distinto de la plaza central de Villa Olímpica. [apéndice 40]

El 25 de septiembre de 1967 el Comité Organizador le respondía a Danziger su carta del 9 de septiembre de 1967, diciéndole que las esculturas se localizarían en el área plana ubicada entre los campos de entrenamiento y una pared de lava de la parte posterior del conjunto, como lo mostraba una fotografía de la maqueta del conjunto de la Villa Olímpica que le mandaban anexa. Se le dijo que este sería un terreno sin elevaciones y que el Comité de Selección pensaba que una buena altura para su escultura serían los diez metros. Le dijeron que ya arreglaban el pago de las tarifas aéreas de los escultores con sus embajadas y le ofrecían que, en caso de recibir la negativa de la embajada de su país, ellos cubrirían sus gastos de transportación. Una carta similar se le envió en la misma fecha a Székely. [apéndice 95]

El 13 de octubre de 1967 Wendl le anticipó a Bayer que la localización de las esculturas probablemente tuviera cambios importantes en su planteamiento inicial ya que si bien algunas obras se construirían dentro de la Villa Olímpica otras se colocarían, posiblemente, fuera del recinto, en sitios que ya para ese momento el Comité de Selección estaba considerando. Le anunciaba que Goeritz esperaba con interés trabajar junto con él en la elaboración del proyecto general de localización de las esculturas. Seguro es que la idea de levantar los monumentos de la Ruta de las Artes sobre ese largo tramo del Anillo Periférico que iba desde la Fuente de Petróleos Mexicanos hasta la Calzada de Tlalpan despertó en el Comité Organizador el interés por buscar que su recorrido abarcara un tramo más breve, quizás desde el Anillo Periférico en el cruce con la glorieta de San Jerónimo hasta su encuentro con el lugar donde se construía el otro sitio de residencia de los jueces y entrenadores olímpicos, la Villa Coapa, próxima a otro importante escenario para los Juegos, el Canal de Cuemanco en Xochimilco. [apéndice 96]

Habiéndole ofrecido primero la plaza central de Villa Olímpica y luego la plaza principal de acceso al Estadio Azteca, el 24 de octubre de 1967 Goeritz le enviaba la segunda carta a Moore invitándolo a venir como el principal artista de la Reunión Internacional, diciéndole que el mejor escenario que podría existir en México para su obra sería la explanada al frente del Museo Nacional de Antropología de Chapultepec.¹⁵³

Ya también pensé en un lugar para tu obra, en caso de que a ti te gustara hacer una para nosotros. Primero pensé en la plaza principal de acceso a la nueva VILLA OLÍMPICA –luego a la entrada del grande y nuevo ESTADIO AZTECA– aunque por último se me ocurrió que quizás preferirías estar acompañado de nuestros “ancestros”, en la entrada principal del nuevo Museo de Antropología, convertido, desde su construcción (hace tres años), en una de las más grandes atracciones de la ciudad de México y que conserva la más importante colección de Arte Precolombino en el mundo. Pero todo ello, pienso, puede ser decidido después. Lo importante es tenerte aquí. (sic)¹⁵⁴

El 21 de noviembre de 1967 Wendl le escribió a Beljon agradeciéndole el envío de su proyecto diciéndole que, además de hermoso, se acomodaba bien con los alrededores. Cabría preguntarse a qué alrededores se refería pues se supone que hasta ese momento no se había tomado todavía la decisión definitiva de colocar las esculturas sobre la autopista. Sin embargo, en mi opinión, la declaración de Wendl ya consideraba esos alrededores como los del Anillo Periférico en su tramo de San Jerónimo a Xochimilco. Le preguntó si consideraba viable que el Comité Organizador comenzara la construcción de su obra antes de su llegada a México o si prefería ser él quien personalmente iniciara la construcción desde un principio. Esta pregunta que Wendl hacía acerca de la intervención de los artistas en los procesos constructivos era ingenua pues daba a suponer que el Comité Organizador pensaba que la edificación de los monumentos coincidiría con los dos meses calculados que duraría la estancia de los escultores en México. Cabe decir que pronto tal consideración fue cambiada -hacia principios de diciembre de 1967- por otra que estableció que, a fin de ganar tiempo a favor del concurso, la construcción de las esculturas se iniciara lo antes posible realizando las etapas que no requirieran la intervención directa de los autores. [apéndice 97]

El 8 de noviembre de 1967 un documento del Comité Organizador informaba que estaban en proceso los trámites para la llegada de Calder a México. Lo interesante es que todavía se decía que el sitio para su obra era el área localizada frente al Palacio de los Deportes de la Magdalena Mixhuca.¹⁵⁵ El 22 de noviembre de 1967 Aveleyra Arrollo reiteraba lo anterior

anunciándole a Ortega San Vicente que Calder realizaría su obra en el espacio exterior de ese edificio.¹⁵⁶

El 7 de diciembre de 1967 Wendl le confirmó a Bayer ya como coordinador de los trabajos de campo en el Simposium la noticia de que un “pequeño cambio” se había presentado en la localización de las esculturas, cambio que el Comité de Selección venía contemplando desde inicios del mes de octubre de 1967 consistente en sacarlas de la Villa Olímpica para localizarlas a lo largo del Anillo Periférico. Le dijo que la decisión final la tomaría el Comité de Selección una vez que contara con la autorización de Ramírez Vázquez quien en ese momento se encontraba promocionando la Olimpiada por Europa y que la intención de su carta era invitarlo a México para que decidiera él, junto con los artistas del Comité de Selección -así fue como les llamó- la solución definitiva de la colocación de las obras, que incluiría desde la elección de los sitios para el desplante de las esculturas hasta el orden en que éstas quedarían acomodadas y colocadas para su mejor apreciación por parte de los observadores. Como fechas para su visita le propuso el mes de febrero de 1968. [apéndice 98]

Queda claro que el mérito de la idea de sacar las esculturas al Periférico le pertenezca a Goeritz y, en todo caso, a quienes colaboraron con él en el Departamento de Promociones Internacionales -Wendl y Langenscheidt, fundamentalmente- pues ni Bayer lo acompañó en ese proceso -pues se unió a él hasta el final- ni Ramírez Vázquez estuvo en el país cuando ello sucedió. Como le dijo Wendl a Bayer en su carta, con la autorización del Presidente del Comité Organizador al último planteamiento para resolver el sitio de las esculturas pudo al fin iniciarse formalmente no sólo la solución técnica del nuevo escenario sino la contratación de ingenieros y arquitectos encargados del cálculo y la construcción de los primeros trabajos de los monumentos hechos tanto en el taller como en el sitio mismo del Simposium.

Desde luego quiero insistir que la idea de Goeritz de crear una Ruta de las Artes como la que aquí proponía no debe dissociarse de aquel antecedente relativo a identificar, durante los días de celebración de los Juegos, a las principales avenidas de la ciudad que directamente conducían a los escenarios de competición mediante una gama de colores -rojo, amarillo, azul, verde y naranja- con adornos colocados sobre las banquetas y los postes de alumbrado a modo de establecer con ellos rutas fácilmente identificables para los visitantes que les condujeran a los distintos destinos. [apéndice 3]

A raíz de la llegada del modelo de Meadmore a México el 15 de diciembre de 1967, Wendl le mandó una carta el 18 de diciembre comunicándole dos noticias: el nombramiento de Bayer como representante de los escultores en el Simposium y el hecho de que hubiera nuevas opciones concernientes a la localización de las esculturas. Le dijo que cuando las áreas definitivas destinadas al certamen quedaran aprobadas, los artistas del Comité de Selección junto con Bayer determinarían exactamente la localización final que se le daría a cada monumento.¹⁵⁷

También ese mismo día una carta que Goeritz le envió a la señora Dorothy Miller, curadora de pintura y escultura del Museo de Arte Moderno de Nueva York, preguntándole si tenía referencias del trabajo de Williams, confirmaba el hecho de que el Comité de Selección ya contemplaba ubicar las esculturas a lo largo del Anillo Periférico pues Goeritz se refirió ahí a la idea de colocarlas sobre “los caminos que conducen a la Villa Olímpica o la Villa misma”.

El 27 de diciembre de 1967 Wendl hacía del conocimiento de Urrutia que Montiel Blancas había sido contratado por el Comité de Selección para realizar la obra de Calder así como la base giratoria sobre la cual quedaría ésta colocada dentro del Palacio de los Deportes. El documento permite suponer que la decisión de cambiar la escultura de lugar, trasladándola al acceso principal del Estadio Azteca, debió acordarla el Comité Organizador con el artista a principios de enero de 1968, ya durante la estancia de éste en México, pues la idea de levantar el monumento sobre una base giratoria que le permitiera girar libremente con el viento se hizo todavía teniendo como emplazamiento el escenario del Palacio de los Deportes. [apéndice 99] Cabe observar que ambas iniciativas no debieron convencer del todo al escultor pues finalmente ni la base giratoria se le colocó ni la escultura se construyó en el Palacio de los Deportes, como lo confirma el documento que de nueva cuenta le envió Wendl a Urrutia el 9 de enero de 1968. [apéndice 100]

También a principios de enero de 1968, el día 5 Goeritz le confirmaba a Ramírez Vázquez una noticia que era de la mayor trascendencia para los trabajos de la Reunión: la relativa a los acuerdos finales del Comité Organizador respecto de la localización definitiva de los monumentos en la Villa Olímpica y a lo largo del Anillo Periférico. De acuerdo con el documento, el Simposium aportaría en conjunto veinte esculturas de concreto de las cuales diecisiete quedarían en el tramo de la autopista entre la Avenida San Jerónimo y el Canal de Cuemanco en Xochimilco y tres más en la Villa Olímpica, dos a la entrada y una en la plaza central. Le anunciaba que las construcciones serían grandes -con alturas que iban de los diez

hasta los veinte metros- y que aunque los lugares exactos para cada una estaban en estudio, estos quedarían precisados antes de finales de ese mes pues la construcción de sus cimentaciones debería empezarse a principios de febrero de 1968 ya que en abril los trabajos tendrían que mostrar avances importantes en sus estructuras.

Quedaba también establecido que el sitio definitivo para la obra de Calder sería la gran plaza de acceso frente al Estadio Azteca que ve hacia la Calzada de Tlalpan. Hay que señalar que esta obra de Calder, inventor de la escultura móvil en el arte, constituyó un caso especial dentro de la Reunión al acordarse que su altura definitiva alcanzaría los veintidós y medio metros, convirtiéndola en la más alta hecha por el escultor hasta entonces, aproximadamente dos metros mayor que la que construyó en la EXPO '67 de Montreal, en Canadá, hecho que le sirvió a Goeritz para calificarla de "gigantesca". Le comentó que Calder ya estaba en el país y que su escultura la construiría en acero con un peso de cuatrocientas toneladas.

Finalmente le anunciaba que se contaba con un presupuesto de entre doscientos y trescientos cincuenta mil pesos por escultura –equivalente a más o menos la misma cantidad en pesos al tiempo actual, tomando en cuenta que entonces como ahora hubo en México la misma paridad cercana a los doce pesos por dólar– sumas que reflejaban que la situación financiera del Comité Organizador no había mejorado respecto de la que había tenido nueve meses atrás, cuando esto mismo comentaban Beljon y Goeritz en una carta del 29 de abril de 1967. [apéndices 69 y 101]

Otra obra que al igual que la de Calder tuvo un cambio importante en su emplazamiento fue la de Cueto, a quien el 19 de enero de 1968 el Comité Organizador le entregó su participación como invitado de honor asignándole la Estación 1 de la Ruta de las Artes, ocupando la primera posición del recorrido ubicada en el triángulo sur-poniente de la glorieta de San Jerónimo y el cruce del Anillo Periférico, lugar que, finalmente, se le otorgó al monumento de Gurría. Goeritz había considerado este primer sitio para la obra de Cueto en el plan previo para el acomodo de los monumentos que hizo a finales de enero de 1968 y su cambio a la posición definitiva ocupando el camellón poniente de la avenida de los Insurgentes, cerca de la entrada principal al Estadio Olímpico Universitario, tuvo lugar durante la reconsideración que hizo Bayer de la propuesta de Goeritz a mediados de febrero de 1968. [apéndices 30, 53 y 102]

En un memorandum del 23 de enero de 1968, Goeritz y Langenscheidt le informaban a Luis Armida Bauche que además de que una parte de los proyectos ya se habían enviado a la

Dirección de Control de Instalaciones para su solución constructiva, la decisión de que el sitio general para las esculturas fuera sobre el Anillo Periférico ya había sido aprobada por Ramírez Vázquez, por lo que el día 1 de febrero de 1968 se tendría ya listo un primer planteamiento con la localización de las obras en sus lugares específicos.

1. La decisión de los sitios en donde irán localizadas las esculturas ya ha sido aprobada en principio por el Arq. Pedro Ramírez Vázquez.

2. Se ha pasado parte de los proyectos de esculturas al Departamento de Control de Instalaciones quien procede a estudiar el procedimiento constructivo adecuado para las mismas.

3. Para el día 1º. de febrero quedarán localizadas las esculturas en los sitios seleccionados.

Arq. Enrique Langenscheidt Obregón y Dr. Mathías Goeritz. Rúbrica.¹⁵⁸

Hay que señalar que el contenido de este primer planteamiento en el acomodo de las esculturas faltaba todavía de ser revisado por Goeritz y el Comité de Selección con la opinión de Bayer quien, como coordinador de los trabajos de campo del Simposium, se abocaría -hacia mediados de febrero de 1968- a la selección de los sitios definitivos y a la discusión de los asuntos relacionados con los proyectos de los escultores extranjeros principalmente en los aspectos formales y técnicos de su solución. Recordemos que Bayer estuvo en México durante la semana del 11 al 18 de febrero de 1968 colaborando en la elección de los sitios de la autopista donde quedaron ubicados de manera casi definitiva los monumentos de la Reunión Internacional. Ello me permite afirmar que el acomodo final de los diferentes emplazamientos debió estar listo hacia mediados de febrero de 1968, momento que coincide con el cambio de nombre que entonces se le dio a ese tramo del Anillo Periférico llamándolo ahora Ruta de las Artes.

En mi opinión, aquel primer intento de Goeritz para seleccionar el sitio de cada escultura dentro de la autopista y el ordenamiento que hizo de las Estaciones en función de las características mismas de los monumentos, lo realizó demasiado tarde para las fechas del calendario aprobado para el Simposium. Ello, en definitiva, debió ser otro factor que, junto con los retrasos en la aduana y las complicaciones en los diseños de las obras, dilataron los trabajos subsecuentes de la Reunión llevando a los organizadores a tener que posponerla dos meses.

La primera propuesta de Goeritz para el acomodo de las esculturas si bien no mostró errores en la elección de los sitios, si acusó fuertes discrepancias con el planteamiento que después Goeritz y Bayer acordaron, lo que demuestra que fueron otros los criterios que después prevalecieron y que, a no dudarlo, se los transmitió a Goeritz el propio Bayer. En un memorandum del 27 de enero de 1968, Urrutia daba cuenta a Goeritz de haber recibido la

propuesta inicial para las estaciones de las esculturas de la Ruta de las Artes aunque con errores de trazo que le impedían dar su aprobación dado que éstas rebasaban la zona acordada del Anillo Periférico comprendida entre la avenida San Jerónimo y el Canal de Cuemanco. De cualquier forma, aun con esos errores y luego replanteada según las observaciones de Urrutia, este fue el primer registro que se tuvo del acomodo de las estaciones de la Ruta de las Artes y el primer planteamiento aprobado de manera definitiva por el Comité Organizador para disponer las esculturas fuera de la Villa Olímpica, sobre los sitios que mejor ofreció en aquel momento la autopista.¹⁵⁹

Los términos de ese primer planteamiento quedaron expresados en un documento que el Departamento de Promociones Internacionales -integrado por Goeritz, Langenscheidt, Soucaret y Wendl, apoyado luego por los ingenieros Fernández del Castillo y Claisse Alamán, del Departamento de Control de Instalaciones-¹⁶⁰ elaboró para un informe que rindió ante el Comité Organizador el 31 de enero de 1968. El criterio que se aplicó en dicha ocasión para el acomodo de las esculturas incluyó la totalidad de los proyectos oficialmente registrados hasta ese momento por lo que, comparado con el planteamiento definitivo que mostró la Ruta hacia el final del certamen, hayan faltado todavía cuatro escultores de incorporarse. Desde luego que la información sobre el estado legal de los predios disponibles para alojar a las esculturas le fue proporcionada a los organizadores directamente por funcionarios del Departamento del Distrito Federal, a quienes mucho se les insistió cuidaran que los terrenos no fueran de propiedad privada. Los planos urbanos para la consulta sobre la propiedad de los predios y sitios ubicados sobre el Anillo Periférico en el tramo que ocupó la Ruta de la Artes se los proporcionó al Comité Organizador el ingeniero Raúl Enrique Ochoa E., funcionario del Departamento del Distrito Federal adscrito a la oficina de Obras Hidráulicas, ubicada en Plaza de la Constitución 2º. piso. Valga decir que este primer estudio de las estaciones fue el punto de partida con el que luego Bayer y Goeritz elaboraron el segundo proyecto de acomodo de las esculturas quince días después, el cual puede considerarse que fue, con pequeñas modificaciones y agregados que más tarde se le hicieron, la propuesta definitiva.

Los artistas cuyas obras contaron ya con un emplazamiento específico en ese primer acomodo dentro del Anillo Periférico fueron, de acuerdo con el orden que se les dio a lo largo de la autopista en dirección de norte a sur y en un sólo sentido -no en dos como después se hizo- los siguientes: Cueto, Melehi, Dubón, Meadmore, Chlupac, Danziger, Székely, Fonseca, Moeschal,

Takahashi, Nivola, Beljon, Calder -cuya escultura ya se ubicaba en la plaza de acceso al Estadio Azteca- Escobedo, Williams, Gutmann, Gurría, Seguin y Bayer. Cabe añadir que en esta propuesta al conjunto todavía no se le llamó Ruta de las Artes –como se hizo poco después- ni menos con el de Ruta de la Amistad. Hay que insistir que en ese primer planteamiento todavía no se pensó en alojar las esculturas del lado derecho del espectador -como lo planteó después Bayer- ni se consideró que fuera una mujer la que abriera el recorrido de la Ruta y otra la que lo cerrara, pues recordemos que el lugar de apertura le correspondió, como una deferencia de los organizadores, a Cueto. [apéndice 103]

El 27 de enero de 1968 Goeritz, motivado por los resultados de su proyecto escultórico y porque finalmente pudo vincularlo con sus ideales para humanizar el espacio funcional de la autopista suburbana a través del arte, daba a Ramírez Vázquez con motivo de la consulta que éste le hizo sobre el programa para la celebración del Fuego Olímpico, una respuesta que mucho se asemejó a los efectos de valor dramático –como él mismo les llamó, aunque asociándolos en este caso a una idea de tránsito entre la antigüedad y la modernidad- semejantes a los que él buscó cuando proyectó la Ruta de la Amistad. [apéndice 104]

Apoyándose en los términos de aquella propuesta del 31 de enero de 1968, el Comité de Selección, desde principios de febrero, difundió entre los artistas plásticos y las tres cámaras nacionales ligadas a la construcción –la del cemento, la del acero y la de construcción- la noticia dando a conocer el nuevo y definitivo proyecto de colocación de las esculturas. Así, por ejemplo, el 7 de febrero de 1968 Wendl le dijo a Dubón que, aparte de que el Departamento de Control de Instalaciones ya realizaba el cálculo de las esculturas y buscaba a las empresas constructoras que las realizaran, éstas quedarían localizadas a lo largo del Anillo Periférico, entre la Unidad Independencia y Xochimilco. En la misma fecha también le informó a Fonseca que, después de ciertas complicaciones, el Comité de Selección había finalmente determinado los emplazamientos de las esculturas a lo largo del Anillo Periférico y que en pocos días empezaría a contratarse a las empresas constructoras. También el 8 de febrero Martínez del Campo le dirigía a Jorge Betancourt un informe con los acuerdos del Comité de Selección sobre la ubicación de las esculturas diciéndole que se había “definido ya el lugar preciso de cada una a lo largo del Anillo Periférico”¹⁶¹. En la misma fecha, como ya se dijo, la Dirección de Control de Instalaciones designaba a Ernesto Olguín Romero como encargado del aspecto técnico de las esculturas y la

Dirección de Actividades Artísticas y Culturales nombraba a Enrique Langenscheidt Obregón como encargado del aspecto artístico.¹⁶²

A pesar de lo breve de la visita de Bayer a la Ciudad de México, su participación le aportó beneficios inmediatos y favorables al proyecto modificando con sus recomendaciones no sólo las decisiones acordadas el 31 de enero -cambiando de lugar prácticamente todas las esculturas- sino, además, transformando radicalmente muchos de los criterios con los que primero se proyectó la Ruta de las Artes para dejarla casi tal como la conocemos ahora. Esta segunda y última proposición fue la que Langenscheidt le presentó al Comité Organizador el 19 de marzo de 1968 misma que aquí, junto con la del 31 de enero de 1968, reproduzco. Veamos cómo operaron esos cambios entre una y otra propuestas.

Primeramente, diré que para cuando Bayer llegó a México ya el Comité de Selección tenía recabados casi en su totalidad los modelos en maqueta de los proyectos de los artistas invitados hasta ese momento -sólo hacía falta el de Dubón- por lo que su labor como especialista al lado de Goeritz resolviendo la colocación más conveniente de los monumentos contó con prácticamente toda la materia prima necesaria, hecho que ayudó a que esto pudiera resolverse prácticamente sin contratiempos. En el acomodo de las esculturas él, Goeritz y los artistas que participaron debieron tomar en cuenta la combinación de variables importantes y simultáneamente actuantes en el proyecto, factores todos determinantes para establecer la secuencia que tuvieron las estaciones dentro de la Ruta de la Amistad y la precisa localización de cada monumento. Dichas variables fueron:

- la armonía de las obras dentro del conjunto;
- el contenido abstracto característico del estilo o tendencia formal de cada obra -ya fueran orgánicas o geométricas- a fin de que, con su integración en un todo, se lograra el equilibrio entre ellas cuando se les observara ordenada y secuencialmente desde la autopista;
- las alturas de las obras, su escala y su proporción, a modo de conseguir que estuvieran repartidas y adecuadas a las condiciones de los espacios vitales de cada una;
- el color que les sería propio, buscando combinar alternadamente las policromas con las monocromas;
- la integración que debería lograrse al adaptar la forma de la escultura con su entorno;
- la nacionalidad de los escultores y sus países de procedencia así como la ideología y la raza que representaban;

- la diferente infraestructura que les habría de complementar ya fuera con la construcción de áreas de remanso o de estacionamiento que permitieran su acceso en caso de que así lo requirieran sus partidos arquitectónicos, como los proyectos de Székely y Fonseca;

- la vegetación circundante, como lo exigió la obra de Székely;

- los anchos de los camellones, buscando adaptar las dimensiones de las esculturas a dichos espacios de manera que éstas contaran con áreas amplias y suficientes para que no sólo cupieran sus distintos elementos sino que las obras quedaran armónicas con las dimensiones de esos espacios y elementos del entorno, tal como sucedió en los monumentos de Gutmann, Takahashi, Danziger o el conjunto de Beljon; y

- las visuales producidas desde el interior de los vehículos en su recorrido cuidando de no afectar que las vistas hacia las esculturas y la percepción del conjunto del que formaron parte se hicieran de acuerdo a como lo pensaron los artistas, como sucedió con la escultura de Escobedo que buscó que en el espectador, al circular en derredor de la obra, ésta diera la impresión de estarse moviendo, abriéndose o cerrándose. Por eso es que propuso que se le colocara al final del recorrido, para rodearla justo en el lugar donde el Periférico terminaba y daba la vuelta para regresar de nuevo hacia la Villa Olímpica.

Hay también que recordar que la responsabilidad que les implicó a Bayer y a Goeritz hacer su labor buscando resolver de manera armónica la ubicación de cada proyecto y, a la vez, de la de todo el conjunto, vino a sustituir aquel punto propuesto por Goeritz hacia el inicio del Simposium relativo a esos seis aspectos básicos que de acuerdo con él buscaron normar el trabajo artístico de los escultores. Ese sexto punto proponía que las decisiones en relación a la solución de los aspectos formales de las obras dentro del certamen tendientes a lograr la integración de todas en un conjunto armónico fueran acordadas por un comité especialmente establecido para ese fin conformado por los propios escultores.

En mi opinión, la segunda propuesta para el acomodo de las esculturas fue más racional y congruente que la primera porque en ella los objetivos que pretendieron Goeritz y su equipo hacia el proyecto –teniendo ya como escenario el Anillo Periférico– recibieron una mejor solución al considerar en ella varias novedades: se diseñó una Ruta para que los espectadores la recorrieran no sólo en un sentido de circulación -de norte a sur, como en un principio se le pensó- sino en doble sentido, de norte a sur y de sur a norte. Esto significó que el recorrerla ya implicaría que tuviera no sólo un principio y un final sino, ahora, dos inicios y dos terminaciones.

Como consecuencia también de este cambio de concepción en el recorrido, a las obras se les localizó a ambos lados del Anillo Periférico y no en sólo uno como originalmente se les consideró, colocándolas ahora del lado derecho del espectador en uno y en otro sentidos de la autopista –teniendo como centro la Villa Olímpica– ganando así una mejor apreciación de las esculturas por parte de quienes las vieran circulando por los carriles tanto centrales como laterales. Así refiere Goeritz la manera como se realizó este cambio en el acomodo de las esculturas: “Problema fue la colocación de las esculturas. Cada artista tenía su propia idea de visualización y nosotros estimamos que la Ruta de la Amistad debería ser en doble sentido, como lo es la calzada periférica donde se alojó. Finalmente se aceptó que todas estuvieran a la derecha de los accesos a la Villa Olímpica para que el automovilista las pudiera ver, tanto de ida, entrando por San Ángel, como viniendo de Xochimilco”.¹⁶³

Del mismo modo que cambió Bayer la localización de las esculturas, cambió también el sitio especial que en un principio se le dio a Cueto –recordemos que él abría la Ruta a partir de la glorieta de San Jerónimo– ganando con ello un sitio más dentro de la Ruta de las Artes que, sumado ahora a la última posición y dándole a ésta también el carácter de sitio distinguido como Estación de inicio, le permitió ahora tener dos, uno en cada extremo, que asignó a las dos mujeres del certamen, ambas mexicanas, Gurría y Escobedo, de manera que una y otra abrieran y cerraran el recorrido del circuito por ambas puntas. Esta idea de recorrido a la que aspiraron Bayer y el Comité de Selección queda sintetizada en el comentario de Federico Morais cuando reconoció a la Ruta de la Amistad como un proyecto de actualidad que vinculó el arte carretero de los escultores con el uso del automóvil, la velocidad y el dinamismo.¹⁶⁴

En relación a los tres sitios de honor que la nueva propuesta consideró –a los escenarios del Palacio de los Deportes y del Estadio Azteca se les sumó ahora el del Estadio Olímpico Universitario– hay que decir que con el traslado de la obra de Cueto a este último lugar y la de Calder al Estadio Azteca, se mantuvo vacante el del Palacio de los Deportes, el más significativo de los tres por estar asociado al edificio símbolo de la Olimpiada. Como el Comité Organizador no estaba del todo seguro que el sitio para la obra de Moore fuera el Museo de Antropología –pienso que por tratarse de un lugar tan importante, disponer de él seguramente les hubiese requerido a los organizadores tener la autorización del Presidente de la República, algo con lo que no podían contar con absoluta certeza– en su planteamiento Bayer y Goeritz seguramente

decidieron, para evitar riesgos, mantener ese sitio vacante reservándose a Moore y, eventualmente, si éste no lo llegaba a ocupar dárselo, por qué no, al propio Goeritz.

El caso de la obra de Bayer en esta segunda propuesta fue también interesante. Aprovechando la posición de privilegio que le dio formar parte del Comité de Selección, el artista escogió para su obra un sitio especialmente favorecido dentro del recorrido por estar próximo al nuevo y monumental Estadio Azteca, el cual utilizó como remate visual de su proyecto en el fondo del horizonte. Valga decir que los únicos artistas que conservaron dentro del segundo proyecto el lugar que Goeritz les dio fueron Calder, a quien desde principios de 1968 le ofreció la plaza principal de acceso al Estadio Azteca y Moeschal, a quien se había distinguido otorgándole el sitio más importante del recorrido, la plaza principal de Villa Olímpica o Plaza de la Concordia, según propuso Czagan se llamara.

Quiero señalar aquí que nunca encontré, en ninguna de las declaraciones que Goeritz expresó públicamente en torno a la Ruta de la Amistad, que citara el nombre de Bayer de manera directa o se refiriera al trabajo realizado por él en la planeación de la Ruta de las Artes como para reconocerle su importante labor en las decisiones finales del proyecto. Cuando Goeritz habló del trabajo de sus colaboradores en la Ruta de la Amistad, siempre lo hizo mencionándolos como “aquel equipo de especialistas que incluyó la participación de arquitectos, urbanistas, críticos de arte y artistas plásticos”, sin proporcionar nunca sus nombres y, menos aun, sin mencionar la importancia de sus aportaciones en el proyecto. Insisto en esto porque pienso que a Goeritz -manejándose bajo el argumento, quizás, del trabajo conjunto ajeno a personalismos artísticos y a liderazgos individualistas contrarios a su carácter expresionista y dadaísta- le costó trabajo compartir los créditos de la propiedad intelectual de esta obra con quienes de manera directa trabajaron con él -como tampoco lo hizo con el nombre de quienes tomó ideas que le sirvieron de antecedentes- como queriendo reservarse para él todo el mérito del proyecto.

Terminado este segundo planteamiento para la localización de las esculturas, hacia la tercera semana de febrero de 1968 ya Goeritz le llamó al proyecto con ese mismo nombre que él le dio a aquella iniciativa carretera del año 1963 que le presentó al arquitecto Mario Pani, la Ruta de las Artes. Fue precisamente en un documento del 21 de febrero donde él por primera vez utilizó el término al informarle a Ramírez Vázquez que “...el escultor negro Todd Williams (U.S.A.) mandó la maqueta y los planos de su obra para la Ruta de las Artes”. En ese mismo documento le dijo también que a Promociones Internacionales le faltaban sólo la maqueta de

Dubón -que residía en París- y la del escultor polaco que resultase elegido por el Comité de Selección de entre los dos aspirantes. Le aclaró que de acuerdo con los términos del segundo planteamiento para el acomodo de las esculturas, ninguna de aquellas dos obras estaban previstas para la Ruta de las Artes dado que la primera se colocaría a la entrada principal del conjunto Villa Coapa y la segunda en el interior del conjunto de la Villa Olímpica pero no en el espacio de la Plaza Central sino, probablemente, en un sitio anexo al Club Internacional -donde se construyó luego la obra de Williams- o bien dentro de aquel sector donde inicialmente se pensó construir el parque de esculturas.¹⁶⁵

Aunque Dubón estuvo ya considerado en el proyecto de Goeritz ocupando la tercera posición, en la propuesta de Bayer se le sacó de la autopista y se le colocó en la entrada a Villa Coapa. Como sabemos, al final del certamen su obra se construyó en el estacionamiento del Canal Olímpico de Cuemanco, en Xochimilco.¹⁶⁶ De igual manera, el 27 de febrero de 1968, comentándole a Ramírez Vázquez sobre las razones que le habían motivado a invitar a Williams al certamen, Goeritz volvía a referirse al proyecto con el nombre *Ruta de las Artes*: “Es un artista de color y nos parecía conveniente que un negro figure en la Ruta de las Artes”.¹⁶⁷

El nuevo y definitivo plan que elaboraron Bayer y Goeritz les fue informado a los escultores por el Comité de Selección desde finales de febrero de 1968. Así, el 22 de ese mes le notificaron a Moeschal que ya una comisión había elegido el emplazamiento de su obra; el 7 de marzo de 1968 le informaron lo mismo a Meadmore, ahora utilizando la palabra Ruta Olímpica, término éste sumamente importante pues anticipaba el nombre que finalmente se le daría asociado con los ideales del evento que la motivó, la paz y la amistad. El mismo oficio lo repitió el 11 de marzo para Beljon. [apéndice 105]

Una actividad importante que tuvo lugar luego de que la propuesta de colocación quedó establecida, fue la tramitación de los permisos para la construcción de las esculturas. Por ello ya el 7 de marzo de 1968 Lenin Molina, Secretario Particular de Urrutia, le solicitaba a Goeritz “...envíe el plano de localización y la descripción de las esculturas que integrarán el evento no. 6 del Programa Cultural, Reunión Internacional de Escultores, para proceder a la tramitación de permisos en el Departamento del Distrito Federal”.¹⁶⁸ Para el 14 de marzo Goeritz le urgía a Urrutia agilizar lo relacionado con dichos trámites ya que para iniciar la construcción de las esculturas era necesario que se tuvieran los permisos del Departamento del Distrito Federal. De acuerdo con el calendario del Simposium, a Goeritz le urgía iniciar cuanto antes la construcción

de las obras pues esperaba que los cimientos y los esqueletos de los monumentos estuvieran terminados a finales de abril de 1968, justo antes de la llegada de los escultores en junio de 1968. Como respuesta, el mismo 14 de marzo Urrutia le adjuntaba a Ramírez Vázquez el plano definitivo con la colocación de las esculturas para su aprobación y envió al Departamento del Distrito Federal a fin de que se iniciaran las gestiones oficiales. [apéndice 106]

También el 14 de marzo de 1968, junto con la sugerencia a Bayer de llamar a su obra “símbolo articulado”, Wendl le comentaba que todavía no se había decidido donde estaría localizado el sitio para la escultura que se adicionaría del artista polaco pues aún se desconocían los proyectos que presentarían ambos candidatos.¹⁶⁹ El proyecto definitivo para las esculturas de la Reunión Internacional -como se le estableció desde mediados de febrero de 1968 al término de la visita de Bayer- se lo presentó Wendl al licenciado Lenin Molina, del Programa Cultural, el 19 de marzo de 1968.¹⁷⁰ Sin embargo, a esta segunda propuesta todavía se le hicieron ajustes, entre ellos los derivados de las incorporaciones de Kowalski, Williams y Subirachs.

Los documentos que voy a referir, explican los contenidos de ese primer proyecto de Goeritz del 31 de enero de 1968 y del que después elaboraron Goeritz y Bayer entre el 11 y el 18 de febrero de 1968. Cabe hacer notar que al paralelo de que se hacía esta segunda propuesta, se elaboraban los cálculos estructurales y los planos constructivos de las obras. Un memorandum del 19 de marzo de 1968 que Langenscheidt le mandó a Molina, me sirvió para identificar los contenidos de este segundo proyecto al que todavía se le llamó Ruta de las Artes. [apéndice 107]

Comparación entre la primera y la segunda propuestas para la colocación de las esculturas ubicadas en el Anillo Periférico correspondientes a los días 31 de enero y 17 de febrero de 1968.

<p>Propuesta para el acomodo de las esculturas de fecha 31 de enero de 1968.</p> <p>Estación:</p> <ol style="list-style-type: none"> Cueto, triángulo sur-poniente cruce San Jerónimo con Periférico. Melehi, a 1 km. del cruce del Periférico con San Jerónimo, sobre la banqueta izquierda. 	<p>Propuesta para el acomodo de las esculturas de fecha 17 de febrero de 1968.</p> <p>Estación:</p> <ol style="list-style-type: none"> Gurría, al suroeste de la propia Glorieta (de San Jerónimo) (se mantuvo la misma posición) <p>Esta posición se desechó en esta propuesta.</p>
--	---

3. **Dubón**, a 2 kms. del cruce del periférico con San Jerónimo después de la primera curva.

4. **Meadmore**, a 1 km. del anterior sobre el lado derecho.

5. **Chlupac**, triángulo sur entronque Periférico con Paseo del Pedregal.

6. **Danziger**, a 800 metros del anterior del lado izquierdo del Periférico debajo de la loma de Zacatépetl.

7. **Székely**, entronque Avenida Cerro de Zacatépetl con Periférico, triángulo sur, sobre el cerro.

8. **Fonseca**, promontorio sur-poniente sobre la depresión al lado derecho del Periférico antes de cruzar Avenida Insurgentes.

9. **Moeschal**, plaza principal de la Villa Olímpica.

2. **Chlupac**, 2 kms. más adelante rumbo al sur y sobre el camellón derecho del Anillo Periférico (se mantuvo la misma posición).

3. **Gutmann**, 800 metros más adelante, también con rumbo al sur (se mantuvo la misma posición).

4. **Székely**, 1 km. 800 metros hacia el este, sobre el Anillo Periférico y en el cruce de este con la Calzada de la Luz (se mantuvo la misma posición).

Esta estación se ubicaba del lado izquierdo del Periférico. Por ello es que se desechó en esta propuesta.

5. **Beljon**, a 2 kms. de la estación 4, hacia el este, en el cruce del Anillo Periférico y la Avenida Cerro de Zacatépetl (se mantuvo la misma posición).

Hasta esta estación, según la propuesta, las esculturas se sitúan del lado derecho del Anillo Periférico, siguiendo el rumbo sur-sureste.

6. **Nivola**, trébol cruce Insurgentes con Anillo Periférico, que corresponde al acceso a Villa Olímpica (se mantuvo la misma posición).

7. **Moeschal**, plaza ceremonial de la Villa Olímpica (se mantuvo la misma posición).

<p>10. Takahashi, depresión nor-oriental entronque Insurgentes Sur con Periférico.</p> <p>11. Nivola, costado norte del Periférico a 1 km. de la estación anterior.</p> <p>12. Beljon, triángulo sur-oriental entronque Periférico con Av. Estadio Azteca.</p> <p>13. Calder, plaza de acceso oriente Estadio Azteca.</p> <p>14. Escobedo, depresión nor-poniente cruce Viaducto Tlalpan con Periférico.</p> <p>15. Williams, depresión sur-oriental cruce Viaducto Tlalpan con Periférico.</p> <p>16. Gutmann, costado norte del Periférico a 1 km. de la estación anterior, antes de la vieja carretera de Xochimilco.</p>	<p>Esta posición se desechó en esta propuesta por su mala topografía.</p> <p>8. Meadmore, a 2 kilómetros de la Villa Olímpica sobre el costado norte del Periférico (se mantuvo la misma posición).</p> <p>9. Bayer, sobre el costado norte del Periférico, a 2 kms. de distancia de la estación anterior, en el cruce del Anillo Periférico con el acceso al Estadio Azteca (La posición de la estación de Beljon se desechó en esta propuesta. En su lugar se construyó la estación del otro lado del Periférico para aprovechar al fondo el escenario del Estadio Azteca).</p> <p>Esta escultura dejó de ser estación de la Ruta y se le dio un sitio como lugar de honor en el Simposium.</p> <p>10. Takahashi, costado noreste del Anillo Periférico en el cruce con Viaducto Tlalpan (se cambió la posición ubicándola en el ojo del trébol localizado frente a ella, a modo de quedar del lado derecho del sentido de la circulación).</p> <p>Esta posición se desechó en esta propuesta.</p> <p>Esta posición se desechó en esta propuesta.</p>
---	--

17. **Gurría**, entronque nueva Calzada de Xochimilco con Periférico.

18. **Seguín**, a 1 km. de la estación anterior sobre el lado norte del Periférico.

19. **Bayer**, Terminal Canal Olímpico.

11. **Melehi**, a 2 kms. de este último punto, sobre el costado norte del Anillo Periférico.

12. **Fonseca**, 2 kms. más adelante, a la entrada de la Villa Cultural Coapa (la posición de Gurría se desechó en esta propuesta y en su lugar se propuso localizar la estación en un área frente a ella, señalando la entrada a Villa Coapa).

13. **Seguín**, 1 km. y medio más adelante.

14. **Escobedo**, costado norte del Periférico en su terminal de acceso al Canal Olímpico (se cambió de posición y se colocó enfrente del Canal Olímpico, sobre el Periférico).

Además de estas esculturas situadas a lo largo de la Ruta de las Artes se levantarán las siguientes obras:

Calder y Cueto, dos invitados de honor, el primero en la plaza principal del Estadio Azteca y, el segundo, en el camellón de la avenida de los Insurgentes (cerca del Estadio Olímpico Universitario).

Williams, en el acceso a la Villa Olímpica.

Dubón, en la plaza principal de la Villa Cultural de Coapa.

Danziger, en la iniciación del Canal Olímpico de Remo de Cuernavaca en Xochimilco (en la propuesta no se le concede un número como estación).

Comparación de la segunda propuesta del 17 de febrero de 1968 para el acomodo de las esculturas con la que finalmente se construyó poco antes del 1 de octubre de 1968.

Propuesta para el acomodo de las esculturas de fecha 17 de febrero de 1968.	Situación final de las esculturas de la Ruta de la Amistad al día 1 de octubre de 1968.
<p>Estación:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Gurría, al suroeste de la propia Glorieta (de San Jerónimo) (se mantuvo la misma posición que tuvo en la propuesta del 31 de enero de 1968 aunque se cambió la escultura) <p>La posición número 2 que se le dio a Melehi en la propuesta del 31 de enero de 1968, localizada a 1 km. del cruce del Periférico con San Jerónimo, sobre la banqueta izquierda, se desechó en esta propuesta.</p> <ol style="list-style-type: none"> 2. Chlupac, 2 kms. más adelante rumbo al sur y sobre el camellón derecho del Anillo Periférico (se mantuvo la misma posición que tuvo en la propuesta del 31 de enero de 1968 aunque se cambió al escultura). 3. Gutmann, 800 metros más adelante, también con rumbo al sur (se mantuvo la misma posición que tuvo en la propuesta del 31 de enero de 1968 aunque se cambió la escultura). 4. Székely, 1 km. 800 metros hacia el este, sobre el Anillo Periférico y en el cruce de este con la Calzada de la Luz (se mantuvo la misma posición que tuvo en la propuesta del 31 de enero de 1968 aunque se cambió la escultura). 	<p>Estación:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Gurría, en una isleta que se forma en el cruce del Anillo Periférico y Avenida San Jerónimo (se mantuvo la misma posición de la propuesta anterior y la misma escultura). 2. Gutmann, a un kilómetro delante de la anterior, en el camellón lateral norte del Anillo Periférico (se conservó la posición que tuvo Melehi en la propuesta del 31 de enero -desechada luego en la del 17 de febrero de 1968- pero se cambió la escultura). 3. Chlupac, a 1 km. y medio de la anterior, ubicada en el camellón lateral poniente de la avenida (se conservó la misma posición y la misma escultura). 4. Takahashi, a 600 metros al sur del cruce del Anillo Periférico con Avenida Picacho, en la margen sur del Anillo Periférico (se conservó la misma posición pero se cambió la escultura). 5. Székely, en la isleta del cruce del Anillo Periférico con Boulevard de la Luz, en la margen sur de la Vía Rápida (se mantuvo la misma posición de la propuesta anterior y la misma escultura).

5. **Beljon**, a 2 kms. de la estación 4, hacia el este, en el cruce del Anillo Periférico y la Avenida Cerro de Zacatépetl (se mantuvo la misma posición que se le dio a Székely en la propuesta del 31 de enero de 1968, en el entronque de la Avenida Cerro de Zacatépetl con Periférico, triángulo sur, sobre el cerro).

Hasta esta estación, según la propuesta, las esculturas se situaron del lado derecho del Anillo Periférico, siguiendo el rumbo sur-sureste.

6. **Nivola**, trébol cruce Insurgentes con Anillo Periférico, que corresponde al acceso a Villa Olímpica (se mantuvo la misma posición que tuvo en la propuesta del 31 de enero de 1968 aunque se cambió la escultura).
7. **Moeschal**, plaza ceremonial de la Villa Olímpica (se mantuvo la misma posición y la misma escultura que tuvo en la propuesta del 31 de enero de 1968).

La posición número 10 que se le dio a Takahashi en la propuesta del 31 de enero de 1968, localizada en la depresión nor-oriente del entronque de Insurgentes Sur con Periférico, se desechó en esta propuesta por su mala topografía. Cabe decir que en este lugar se empezó a construir en septiembre de 1968 la escultura de Subirachs, la cual al poco tiempo de iniciada su construcción se movió unos cuantos metros al sur a un sitio con un nivel topográfico más alto.

6. **Fonseca**, en una isleta del cruce del Anillo Periférico y el acceso al Cerro de Zacatépetl, en la margen sur del Periférico (se mantuvo la misma posición de la propuesta anterior pero se cambió la escultura).
7. **Nivola**, en el margen sur de la comunicación del Anillo Periférico a la Avenida Insurgentes hacia el sur, sobre el extremo del manto de roca (se mantuvo la misma posición de la propuesta anterior y la misma escultura).
8. **Moeschal**, sobre la pirámide más cercana a Insurgentes dentro de la Villa Olímpica (tuvo que cambiarse la posición que tuvo en la propuesta anterior y se conservó la escultura).
9. **Williams**, en un montículo de roca al norte del edificio de Servicios del Club Internacional de Villa Olímpica (nueva posición no considerada en ninguna de las dos propuestas anteriores).
10. **Kowalski**, en la hoja noroeste del trébol del cruce de Insurgentes con el Anillo Periférico (nueva posición no considerada en ninguna de las dos propuestas anteriores).

8. **Meadmore**, a 2 kilómetros de la Villa Olímpica sobre el costado norte del Periférico (se mantuvo la misma posición que tuvo originalmente la pieza de Nivola en la propuesta del 31 de enero de 1968 aunque se cambió la escultura).
9. **Bayer**, sobre el costado norte del Periférico, a 2 kms. de distancia de la estación anterior, en el cruce del Anillo Periférico con el acceso al Estadio Azteca (La posición de la estación de Beljon se desechó en esta propuesta. En su lugar se construyó la estación del otro lado del Periférico para aprovechar al fondo el escenario del Estadio Azteca).
10. **Takahashi**, costado noreste del Anillo Periférico en el cruce con Viaducto Tlalpan (se cambió la posición ubicándola ya no en el ojo del trébol nor-poniente sino en el localizado frente a ella, a modo de quedar del lado derecho del sentido de la circulación).

La posición número 20 que se le dio a Gutmann, en la propuesta del 31 de enero de 1968, localizada en el costado norte del Periférico a 1 km. de la depresión sur-oriente del cruce de Viaducto Tlalpan con Periférico, antes de la vieja carretera de Xochimilco, se desechó en la presente propuesta y se retomó en la propuesta final de

11. **Subirachs**, en la isleta noreste del cruce del Anillo Periférico e Insurgentes (nueva posición no considerada en ninguna de las dos propuestas anteriores. Esta estación estuvo inicialmente localizada en el trébol nor-oriente de Insurgentes con Periférico).
12. **Meadmore**, a 800 metros delante de la anterior en la margen norte del Anillo Periférico (se mantuvo la misma posición de la propuesta anterior y la misma escultura).
13. **Bayer**, a 2 kms. delante de la anterior en la margen norte del Anillo Periférico, a la salida de la conexión que comunica con el Estadio Azteca (se mantuvo la misma posición de la propuesta anterior y la misma escultura).
14. **Beljon**, en una isleta al norte del cruce del Anillo Periférico y el nuevo Viaducto Tlalpan (se mantuvo la misma posición de la propuesta anterior pero se cambió la escultura).
15. **Danziger**, a 500 metros antes del puente del cruce del Anillo Periférico con la Calzada a Xochimilco, en el camellón norte de la Vía Rápida (se retomó la posición que tuvo Gutmann en la propuesta del 31 de enero —que se desechó

la Ruta de la Amistad.

11. **Melehi**, a 2 kms. de este último punto, sobre el costado norte del Anillo Periférico.
12. **Fonseca**, 2 kms. más adelante, a la entrada de la Villa Cultural Coapa (la posición de Gurría se desechó en esta propuesta y en su lugar se propuso localizar la estación en un área frente a ella, señalando la entrada a Villa Coapa).
13. **Seguin**, 1 km. y medio más adelante.
14. **Escobedo**, costado norte del Periférico en su terminal de acceso al Canal Olímpico (se cambió de la posición que se le dio en la propuesta del 31 de enero de 1968 y se le colocó sobre el Periférico, frente a la entrada al Canal Olímpico).

Además de estas esculturas situadas a lo largo de la Ruta de las Artes se levantarán las siguientes obras:

luego en la propuesta del 17 de febrero de 1968- pero se cambió la escultura).

16. **Seguin**, a 1.2 kms. de la escultura anterior, en el camellón lateral norte del Anillo Periférico (se mantuvo la misma posición de la propuesta anterior pero se cambió la escultura).

La posición número 12 que se le dio a Fonseca en la propuesta del 17 de febrero de 1968, localizada en el área norte del entronque de Periférico con la nueva Calzada de Xochimilco, a la entrada a la Villa Cultural Coapa, se desechó en esta propuesta.

17. **Melehi**, en el camellón lateral norte del Anillo Periférico, frente a la Calzada a Acoxa (se mantuvo la misma posición de la propuesta anterior pero se cambió la escultura).
18. **Escobedo**, camellón lateral norte del Periférico, en el eje del Canal de Remo de Cuemanco (se mantuvo la misma posición de la propuesta anterior y la misma escultura).

19. **Dubón**, se colocó en la pista de Remo de Cuemanco, en la península entre los estacionamientos al extremo norte y el inmediatamente al sur (nueva posición no considerada en ninguna de las dos propuestas anteriores).

Además de estas esculturas situadas a lo largo de la Ruta de las Amistad se levantaron las siguientes obras:

<p>Calder y Cueto, dos invitados de honor, el primero en la plaza principal del Estadio Azteca y, el segundo, en el camellón de la avenida de los Insurgentes (cerca del Estadio Olímpico Universitario).</p> <p>Williams, en el acceso a la Villa Olímpica.</p> <p>Dubón, en la plaza principal de la Villa Cultural de Coapa.</p> <p>Danziger, en la iniciación del Canal Olímpico de Remo de Cuernavaca en Xochimilco (en la propuesta no se le concede un número como estación).</p>	<p>Además de los dos invitados de honor Calder y Cueto que conservaron sus obras en sus sitios asignados en la propuesta del 17 de febrero de 1968, se agregó un tercer invitado de honor, Goeritz, cuya obra se levantó en la esquina sureste de la explanada del Palacio de los Deportes.</p> <p>Se desechó el sitio del acceso a Villa Olímpica y la escultura de Williams ahora como estación número 9 se desplazó a la esquina norte del edificio de Servicios del Club Internacional de Villa Olímpica junto a la pista de calentamiento de atletismo.</p> <p>Se desechó el sitio de la plaza principal de Villa Olímpica y la escultura de Dubón ahora como estación número 19 se trasladó al estacionamiento de la Pista de Remo y Canotaje de Cuernavaca.</p> <p>Se desechó como sitio la iniciación del Canal Olímpico de Remo de Cuernavaca, y la escultura de Danziger ahora como estación número 15 se construyó en el camellón norte del Periférico, cerca de la Calzada a Xochimilco.</p>
--	--

Al mes de haber regresado Bayer a los Estados Unidos, el 26 de marzo de 1968 Wendl le hizo saber que tan pronto eligieran el proyecto del artista polaco inmediatamente le enviarían las fotografías correspondientes. Independientemente del proyecto ganador, le decía que la decisión del Comité de Selección había sido colocar esta nueva escultura en un sitio próximo al Estadio Azteca. [apéndice 55] Cabe decir que al final esta escultura se construyó en uno de los tréboles formados por el cruce de la Avenida de los Insurgentes con el Anillo Periférico y que el sitio de su emplazamiento original quedó libre de cualquier monumento.

A principios de abril de 1968 las esculturas de Moeschal y de Williams encontraron sus lugares definitivos en la Villa Olímpica, aunque no en la plaza central ni en el acceso principal

como se les había propuesto sino en dos sitios aparte ubicados dentro del conjunto: la primera, en el terreno donde se pensó al principio construir el parque escultórico y, la segunda, a un lado del edificio del Club Internacional, junto a la pista de calentamiento para las pruebas de atletismo. Esto lo confirma el documento que el 3 de abril de 1968 Wendl le dirigió a Moeschal haciéndole saber la decisión. Queda claro que a la escultura de Nivola, ubicada próxima a la de Moeschal unos doscientos cincuenta metros, ya se le consideraba fuera del conjunto.

Emplazado el monumento de Moeschal en su lugar definitivo y a punto de iniciarse su construcción, Wendl le decía al autor que una de las ventajas de haberlo localizado ahí era que se vería con gran lucimiento no sólo de cerca sino también a la distancia desde las dos vialidades más importantes próximas al conjunto: la Avenida de los Insurgentes y el Anillo Periférico cosa que, de haberse localizado dentro de la plaza central, ello simplemente no hubiese sido posible. Como podrá entenderse, difícil debió ser para el Comité Organizador haber tenido que renunciar al lugar que por tanto tiempo se le reservó a Moeschal en el centro de la plaza principal –y a aquella idea de integración plástica entre escultura y arquitectura a la que se aspiró para los edificios del conjunto y que fue el motivo principal que dio sentido al Simposium en el inicio de su organización– para cederle dicho espacio a los constructores de la Villa Olímpica a fin de que colocaran ahí una escultura conmemorativa del Padre de la Patria, el cura Miguel Hidalgo, por cuya memoria se le llamó a partir de entonces a ese conjunto. En compensación a este cambio de lugar y para convencerlo de que una decisión política así tomada por el propio Presidente de la República y contra la cual nada podían ellos hacer debió traducirse también en ventajas para la escultura, Wendl le dijo que la obra dominaría a todo un amplio sector de la zona por estar ubicada aprovechando una elevación existente debido a encontrarse ahí un antiguo basamento prehispánico perteneciente a la cultura de Cuicuilco que recién se había descubierto gracias a los trabajos de construcción que se llevaban a cabo con motivo de la colocación de la escultura. [apéndice 108]

El 8 de abril de 1968 Goeritz le informó a Urrutia que, luego de haber respondido a la solicitud que a través de Ramírez Vázquez le hicieron los arquitectos Félix Candela, Enrique Castañeda y Antonio Peyrí para que elaborara una propuesta plástica con la cual embellecer la plaza de acceso del Palacio de los Deportes, habiendo resultado su proyecto del gusto de los interesados, estaba por convertirse en el tercer invitado de honor en el Simposium. [apéndice 65]

El 2 de mayo de 1968 Langenscheidt le envió a los arquitectos encargados de la construcción de Villa Olímpica varias alternativas elaboradas por Ramírez Vázquez con distintas posiciones para orientar la escultura de Moeschal. El documento testimonia la fuerte injerencia que tuvo el Presidente del Comité Organizador en los asuntos de la Reunión Internacional y la gran autoridad que ejerció en la toma de las decisiones trascendentales respecto de las esculturas, en este caso determinando la ubicación exacta que tendría la obra del artista. Como en el caso anterior, un memorandum del 22 de mayo de 1968 que Goeritz le dirigió a Olguín relacionado con la ubicación de esta escultura, deja ver que Ramírez Vázquez fue siempre quien pronunció la última palabra en los asuntos del Simposium. [apéndice 108]

Como ya vimos, hacia mediados de abril de 1968 el Comité Organizador redujo las esculturas de Gutmann, Takahashi, Seguin y Meadmore, las dos primeras a la mitad de su tamaño y la dos últimas en un tercio de su altura. [apéndice 91] En éstas la justificación del cambio de sus proporciones obedeció –al menos en las tres primeras- más a consideraciones visuales derivadas de las características físicas de sus emplazamientos que a una justificación económica, al resultar sus espacios sumamente reducidos y angostos por ubicarse en los camellones que dividen los carriles centrales de los laterales. Hay que entender que de haberse conservado sus dimensiones originales en esos sitios, sus proporciones hubieran quedado totalmente desequilibradas con el entorno y la autopista misma. Esta decisión, desde luego, benefició en buena medida la economía del concurso pues la reducción debió significarle al Comité Organizador un ahorro en sus gastos de construcción, algo nada despreciable en ese momento que tanta falta les hacía el dinero. Recordemos que ya en fechas anteriores se había acordado reducir por cuestiones económicas la escultura de Cueto dándole un metro menos de altura, obteniéndose un ahorro de casi el 20 por ciento de su costo total. Un documento del 15 de mayo de 1968 que Wendl le envió a Bayer diciéndole que finalmente se había elegido a Kowalski como el representante de Polonia y el último invitado al Simposium, confirmaba la decisión tomada un mes antes por el Comité Organizador de reducir en atención a razones financieras, técnicas y visuales –así lo expresó- el tamaño de las obras de Seguin, Takahashi y Gutmann.¹⁷¹ [apéndice 63]

Con motivo de tales reducciones, el 19 de mayo de 1968 Goeritz le decía en una carta a Beljon, con gran exageración, que las dificultades financieras para construir la Ruta de la Amistad habían afectado el tamaño de casi todos los monumentos pero que él, sin embargo,

serviéndose de su posición como coordinador de los trabajos, había decidido aumentar las proporciones de su propuesta y la de Kowalski al doble de su tamaño, esta última a colocarse ya no cerca del Estadio Azteca sino en el ojo del trébol noreste del cruce de Avenida Insurgentes y el Anillo Periférico. Le comentó que no descartaba la posibilidad de tener que enfrentar el conflicto que habría de surgir con los escultores perjudicados, haciéndole ver al escultor holandés que el asunto de las reducciones debía verse como resultado del problema que le significó al Comité de Selección modificar tantas veces el acomodo de las esculturas para evitar construirlas sobre terrenos de particulares. Cabe señalar que en ese mismo documento Goeritz pudo también haberle comentado a Beljon -cosa que no hizo- la instrucción que junto con la reducción de las cuatro esculturas dio desde el 16 de abril de 1968 Ramírez Vázquez para que se aumentara el tamaño de las obras de Moeschal y Bayer. [apéndice 91]

Recuerdas que yo dupliqué todas tus medidas. Lo que en un principio pensaste que fuera de tres metros ahora será de seis, etc. Apenas veas el paisaje te darás cuenta por qué hice esto. Las tuyas hubieran sido más chicas que algunas de las otras y yo quiero que las tuyas sean importantes. Tienes que prometerme que no les dirás a los otros escultores que le di a tu pieza tal importancia porque a ti y a Kowalsky son a los únicos dos que haré crecer. Casi todas las otras piezas fueron reducidas en tamaño (Bayer, Nivola y Moeschal fueron respetados). Tienes que ayudarme a calmar a los artistas cuyo trabajo fue reducido. Todo el diseño de la Ruta no fue fácil, porque muchos terrenos pertenecían a particulares y todo el tiempo tuve que modificar mi proyecto.¹⁷²

Efectivamente, contrario a lo que sucedió con los monumentos de Gutmann, Takahashi y Seguin, a los de Moeschal y de Bayer el Comité Organizador decidió aumentarlos de tamaño. En el caso de Moeschal su altura creció cinco y medio metros más de su tamaño original para alcanzar los veinte y medio metros y en el caso de Bayer, el peralte de sus treinta y tres bloques se cambiaron de cuarenta y cinco a cincuenta centímetros de altura cada uno, de donde resultó que su altura creció poco más de medio metro para alcanzar los dieciséis y medio en total. Cabe decir que en la obra de Moeschal, el cambio obedeció a razones asociadas a su nuevo emplazamiento pues el Comité de Selección quiso cuidar que las visuales desde el Periférico e Insurgentes no hicieran ver disminuida a la escultura en su tamaño comparada con los edificios que la remataban ya en el horizonte y, en el caso de la de Bayer, un pequeño aumento en su altura le resultó benéfico a la obra sabiendo que los observadores la mirarían teniendo al fondo las proporciones monumentales del Estadio Azteca. [apéndice 91]

Aquí debo señalar que de acuerdo con mi investigación de campo, encontré que no sólo las esculturas de Moeschal y de Bayer vieron aumentar sus alturas originalmente propuestas;

también tuvieron incrementos las de Székely, que aumentó de siete a doce metros de altura, la de Nivola, cuya altura total creció en dos metros para alcanzar los doce de altura y la de Subirachs, que el Comité de Selección recomendó a sus constructores incrementarla a doce metros a efecto de igualarla en altura con la de Nivola que tenía enfrente.

Un memorandum del 16 de abril de 1968 que Goeritz le envió a Urrutia confirma las medidas finales de las obras de Gutmann, Meadmore y Takahashi: la primera se reduciría de quince metros treinta centímetros a ocho metros; la segunda quedaría de cinco metros setenta centímetros y la tercera se reduciría a siete metros treinta centímetros de altura. [apéndice 91]

Algunos de los escultores, enterados de que esta disminución en sus proyectos había afectado su trabajo, le reclamaron al Comité Organizador, por lo que el temor de Goeritz de tener que enfrentar una reacción molesta de parte de los artistas inconformes no se hizo esperar. La siguiente carta da ejemplo de la reacción de sorpresa y enojo que la noticia provocó en Gutmann quien, además, dijo esperar no haber sido él la única víctima de discriminación por parte del Comité Organizador en caso de encontrar que no todos los artistas hubiesen sufrido, como él, la misma disminución en el tamaño de sus monumentos. Cabe aquí decir que Gutmann durante su visita a México acordó con Goeritz que el diámetro de su obra fuera de quince metros y ahora éste se reducía a ocho. [apéndice 91] Yo, por mi parte, le doy la razón al Comité Organizador invitando al lector a que imagine cómo se hubiera visto esta escultura construida al doble de su tamaño, justo en el mismo lugar donde se le colocó.

La inmediata respuesta de aceptación que dio Langenscheidt el 24 de julio de 1968 a la solicitud que cuatro días antes los constructores de Villa Olímpica le hicieron al Comité de Selección a través del arquitecto Urrutia –pidiéndoles le ayudaran a resolver un asunto técnico ligado a la escultura del Padre de la Patria para la explanada central de ese conjunto, cuya colocación implicaba cambiar el proyecto de Moeschal a otro sitio- confirma que ya de tiempo atrás, por lo menos desde principios de abril de 1968, los organizadores del Simposium sabían del inminente cambio de lugar que tendría la Estación 8, la más importante de todo el recorrido olímpico. En dicha ocasión Langenscheidt le decía al arquitecto Humberto Fallón, Jefe de Instalaciones de la Villa Olímpica -respondiéndole a un memorandum del 20 de julio de 1968- que, respecto de la colocación de la cabeza monumental de un Miguel Hidalgo y Costilla en la plaza principal de dicho conjunto, el Departamento de Promociones Internacionales aceptaba la localización que se les proponía y que si ellos, los constructores, requerían la solución técnica de

la nueva escultura, el Comité de Selección solamente necesitaba que le proporcionaran los datos del tamaño y peso de la obra para solicitarle a la Dirección de Control de Instalaciones contratara la cimentación y la base correspondientes.

Fue precisamente esa escultura la que movió de lugar el monumento de Moeschal; una decisión evidentemente política que ni Goeritz ni el Presidente del Comité Organizador pudieron desatender y que afectó de manera drástica lo poco que aun quedaba de aquel pretendido proyecto de integración plástica entre la arquitectura de la Villa Olímpica y la escultura monumental –motivo central que había dado sentido en un principio al Simposium Internacional– cuya última reserva era, precisamente, el sitio que se consideró como el más importante del trayecto, la plaza central de Villa Olímpica, una especie de lugar de honor que se le reservó a Moeschal en reconocimiento a sus méritos como uno de los escultores más destacados de la Reunión. [apéndice 108]

Evidentemente se trató de una decisión por demás impositiva e irrespetuosa del gobierno federal que no sólo lastimaba los ideales de la Reunión Internacional sino que era contraria a los objetivos del Simposium, al evidenciar que aquél no compartía del todo los propósitos del Comité Organizador por aportar un arte universal ajeno a prácticas nacionalistas, simbólicas y propagandísticas que rompiera con aquellos viejos cánones aplicados a la escultura oficial en décadas anteriores, heredados a la administración en turno por los gobiernos posrevolucionarios que le antecedieron. Si la intención de los organizadores había sido promover el lenguaje abstracto de las esculturas para evitar que los países participantes contaminaran con esculturas poco comprometidas los ideales olímpicos incluyendo representaciones que les fueran ajenas, México, con la colocación de la cabeza de Hidalgo en el lugar más relevante de la Ruta de la Amistad, era el primero en romper con esa condición.

La respuesta de Langenscheidt confirmaba que, en efecto, el Comité Organizador, presionado por el gobierno de Díaz Ordaz para resolver el cambio de emplazamiento de la obra de Moeschal, había tenido que buscar un nuevo lugar para la obra, moviéndola al terreno ubicado a un costado de los edificios del conjunto, frente a la Avenida Insurgentes en dirección hacia el Periférico, sitio en el que se pensó en un principio se construyera el parque que alojaría los monumentos de la Reunión Internacional.

La obra de Subirachs fue la última en disponerse sobre el Anillo Periférico. En la asignación de su sitio inicial no participó el Comité Organizador sino directamente el gobierno

del Distrito Federal. Fue hasta cuando inició su construcción que el Comité de Selección intervino directamente manifestando su desacuerdo con el emplazamiento por permanecer éste demasiado hundido respecto del entorno. Se trataba del ojo de uno de los cuatro tréboles formados por el cruce de la Avenida de los Insurgentes con el Periférico, el del lado suroriente, que ya Goeritz y Bayer habían desechado por su mala topografía como consecuencia de una fuerte depresión. Pronto se recomendó a sus promotores moverla a un lugar próximo y más alto que le proporcionara a la obra una mejor presencia desde la autopista. La construcción del monumento empezó ya tarde, cuando los demás estuvieron casi terminados. Si la excavación de sus cimientos se inició en los primeros días de septiembre de 1968, ya para el día 12 de ese mes la obra estaba suspendida y lista para iniciarse metros arriba, sobre el lado noreste de la autopista. [apéndice 109]

Para la última etapa de la Reunión Internacional de Escultores la colocación definitiva de las esculturas junto con los datos relativos a sus dimensiones y materiales de construcción quedaron asentados en un informe que el Comité Organizador elaboró días antes de la fecha en que tendría efecto la inauguración oficial de los Juegos, 12 de octubre de 1968. [apéndice 110]

3.6. Actividades de los escultores durante su estancia en México.

Enterados los escultores de que las nuevas fechas del Symposium serían los meses de abril y mayo de 1968, entre el 22 y el 28 de noviembre de 1967 Wendl se dirigió a ellos invitándolos a que programaran su arribo a México para los primeros días de abril pues ya para esas fechas tendrían contratados a los ingenieros y asistentes que trabajarían junto con ellos en la construcción de las obras. Cabe anticipar que pronto estas fechas volvieron a cambiar ahora para junio y julio de 1968. [apéndice 97]

El 7 febrero de 1968, planeando la llegada de los escultores, Goeritz le informaba a Urrutia que los artistas recibirían por su participación la cantidad de doce mil quinientos pesos – el equivalente a un mil US dólares– que les serían entregados al inicio del certamen como agradecimiento y cooperación para conocer nuestro país; asimismo, que los gastos de sus boletos entre la Ciudad de México y sus lugares de procedencia los absorbería el Comité Organizador en caso de que sus países no lo hicieran. [apéndice 111] Esto mismo se lo informó Wendl a Diana Salvat, Jefa de Atención a Visitantes, el 8 de febrero de 1968 refiriéndole las necesidades del Symposium que serían financiadas por el Comité Organizador, a saber: que serían doce –

posiblemente trece- los artistas extranjeros que vendrían a México; que su llegada se esperaba para el 1 de junio y que se les ofrecería alojamiento en un hotel por dos meses incluidos los alimentos –entre el 1 de junio y el 31 de julio– así como el servicio de seis automóviles con chofer, una sala de juntas y el apoyo de edecanes. Pensaban también organizar un viaje para llevarlos a la zona maya durante julio, pagando cada artista sus gastos. [apéndice 112] Ese decimotercero escultor era Williams, el artista negro todavía no confirmado. Los otros doce eran Bayer, Nivola, Székely, Moeschal, Beljon, Chlupac, Danziger, Melehi, Fonseca, Takahashi, Seguin y Gutmann.

También el 8 de febrero de 1968 Wendl le informó a Danziger que el primer acto oficial de la Reunión Internacional sería la exhibición de las maquetas el lunes 10 de junio por la tarde, a la que seguiría después, a la siguiente semana, la primera de cuatro o cinco sesiones plenarias que celebrarían los escultores. “Sería muy bueno, aunque no indispensable, que pudiera usted estar ahí presente. Si le hemos de agradecer, sin embargo, estar presente en lo que será la Primera Sesión Plenaria del Symposium a celebrarse el lunes 17 de junio”. [véase apéndice 113] El plan del Comité Organizador para los primeros días de junio era facilitar que los artistas supervisaran sus trabajos, se conocieran entre sí, presidieran actos sociales organizados para ellos y visitaran algunos sitios importantes de la Ciudad de México. Al final de su escrito, le dijo Wendl que en lo concerniente a los trabajos de construcción, el Comité Organizador estaba por iniciar la etapa de las cimentaciones cuya terminación coincidiría con la llegada de los artistas; así, la mayor parte del trabajo correspondiente a la construcción de las esculturas propiamente dichas podría estar bajo su directa supervisión. [apéndice 113]

El 26 de marzo de 1968 Wendl le anunció a Beljon que en su condición de turistas, los escultores necesitarían de una visa para entrar a México y que éstas se les otorgarían como invitados de la Olimpiada Cultural. También le dijo que ya en ese momento se tenían listos los cálculos para las cimentaciones de las esculturas. Los permisos de internación de los artistas los extendió la Subsecretaría de Gobernación el 14 de mayo de 1968, según le informó a Urrutia el licenciado Manuel Velázquez, su Secretario Particular. [apéndice 114]

El 24 de abril de 1968 Wendl le participó a Ramón Alatorre, Jefe de Control de Alojamientos, que además de los doce artistas extranjeros invitados a la Reunión vendría un escultor polaco. Le pedía buscara que todos estuvieran alojados en un hotel de la Ciudad de México accesible en automóvil, digno de su prestigio artístico y no demasiado ostentoso. Le dijo

que como los monumentos se construirían a lo largo del Anillo Periférico, convendría que el hotel no estuviera lejos de ese sitio para así facilitarle a los escultores el rápido acceso a sus obras. Le comentó que los participantes necesitarían reunirse varias veces entre sí y con otros artistas tanto mexicanos como extranjeros, así como con la prensa, y que por ello el hotel debiera tener una sala de reuniones que se usaría de cuatro a cinco veces durante los dos meses del evento. Asimismo, le pidió que considerara un hotel donde el Simposium tuviera a su exclusiva disposición una línea de teléfono y un restaurante donde los escultores pudieran consumir sus alimentos sin tener que pagarlos. [apéndice 115]

Aunque ya desde enero de 1968 Meadmore era el primer artista en anunciar que, acompañado de su esposa, llegaría hacia principios de marzo de 1968 [apéndice 71], la mayoría de los escultores se comunicaron con el Comité Organizador entre finales de marzo y principios de abril dando a conocer las fechas de sus llegadas a México. Así, el 24 de abril se supo que Beljon llegaría el 1 de junio y que los demás artistas llegarán, junto con él, en los primeros días de ese mes para quedarse hasta finales de julio. Las fechas de llegada de los escultores al aeropuerto de la Ciudad de México según lo refiere un documento del 29 de mayo de 1968 fueron: 31 mayo, Dubón; 3 de junio, Williams y Nivola, en vuelos separados; 6 de junio, Meadmore; 10 de junio, Fonseca y señora. Los artistas que aún no anunciaban la fecha de su llegada eran Bayer, Moeschal, Székely, Gutmann, Chlupac, Kowalski, Danziger y Melehi. El lugar de su alojamiento sería el Hotel Beverly, ubicado en la calle de Nueva York 301, colonia Nápoles.¹⁷³

El 2 de mayo de 1968 Wendl le confirmaba al contador público Héctor Ortega San Vicente que los primeros escultores en llegar a la Ciudad de México lo harían a principios de junio. Ya en la lista que le enviaba aparecían, igualmente, Chlupac y Danziger. También le dijo que en el transcurso de la semana del 10 de junio llegaría el resto de los escultores participantes por lo que le urgía a preparar el pago de sus respectivas gratificaciones. [apéndice 116]

Otros comunicados de los artistas informando de su arribo a México los enviaron Melehi, Székely y Meadmore. El jueves 6 de mayo Melehi avisaba su llegada para el domingo 9; el 10 de mayo, Székely lo hacía para el jueves 13; el 10 de mayo, Meadmore retrasaba su llegada hasta el 6 de junio pues debía recibir la visita de un hermano en Nueva York a quien no veía desde hacía seis años; el 28 de mayo Nivola avisaba su llegada para el 3 de junio y Moeschal, el 2 de junio la anticipaba para el día 4. [apéndice 117]

La respuesta que dio Wendl a todos estos telegramas se las hizo llegar en la segunda semana de mayo de 1968 confirmándoles que la exposición de maquetas en Bellas Artes tendría lugar el lunes 10 de junio y que la primera sesión plenaria del Symposium sería el 17 de junio. Les pidió por tanto que procuraran estar en México un poco antes de esa fecha. Les manifestaba que ya la construcción de sus obras habían comenzado y estimaba que la mayor parte de sus armados habrían de estar bajo su directa supervisión. [apéndice 118]

Desde el día 7 hasta el 30 de mayo de 1968, Goeritz dirigió a Ramírez Vázquez, para mantenerlo al tanto de la evolución del Symposium, informes diarios sobre los preparativos de la Reunión Internacional. Hay que decir que desde su primer informe del día 7, ya se refirió al proyecto con el nombre de Ruta de la Amistad. [apéndice 119]

De la lectura de dichos informes vale la pena destacar:

1- Que los países que les pagaron los gastos de viaje a sus escultores fueron Francia, Holanda, Polonia, Checoslovaquia, Israel, Suiza, Bélgica y Australia, que no pagó el país sino un particular. Por lo tanto, los países que no lo hicieron fueron Marruecos, Uruguay y Estados Unidos. Japón no tuvo que pagar el pasaje de su escultor porque éste residía en México, lo mismo que Francia tampoco con Seguin por similares razones. México tuvo que pagarle su pasaje a Dubón que radicaba en ese momento en Francia como becario y España no lo hizo con Subirachs sino los miembros de la comunidad española radicada en México. Esto es importante destacarlo porque los países que no les pagaron a sus artistas el transporte fue porque, al menos en dos casos, no los reconocieron como sus representantes en la Reunión [Uruguay y Marruecos]. Asimismo, aunque Estados Unidos y Australia sí los reconocieron, tampoco les pagaron sus gastos, por lo que México debió hacerlo en el caso de los norteamericanos y un ciudadano australiano promotor de arte en el caso del escultor de aquel país;

2- Que al personal contratado como edecanes para el servicio de los artistas se le impartieron clases de escultura contemporánea e instrucciones generales para su trato con ellos;

3- Que la fecha definitiva para la Exposición de las maquetas, modelos escultóricos y proyectos con la que se inaugurarían oficialmente los trabajos de la Reunión Internacional se fijó para el lunes 10 de junio de 1968 a las 19:30 horas en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes. El encargado de organizarla sería el arquitecto Manuel Villazón;

4- Que el Departamento de Publicaciones del Comité Organizador, con la ayuda del diseñador Felipe Ehrenberg, editaría un *comic* informativo para popularizar el evento, lo mismo

que un folleto explicativo de los objetivos y los alcances del Simposium con las fotografías de las maquetas pagado por el Instituto Nacional de Bellas Artes;

5- Que sólo las embajadas de Polonia, Holanda, Checoslovaquia y Francia acordaron un programa con el Comité Organizador para realizar un evento de recepción a sus artistas.

Entre el 21 de mayo y el 24 de julio de 1968 les fueron pagados a los escultores los mil dólares por su participación. Bayer fue el único que no los recibió ya que por razones de trabajo debió permanecer en los Estados Unidos. Fue hasta el 8 de agosto que Wendl reportó la entrega de ese dinero a Bayer en ocasión de la visita del escultor para ver su obra terminada.

En un oficio del 28 de mayo de 1968, Wendl le solicitaba al Comité Permanente Interamericano de Seguridad Social del IMSS le facilitara una de sus salas para realizar todas las reuniones plenarias que tendría la Reunión Internacional entre el 1 de junio y el 31 de julio de 1968. Le manifestaba al Instituto Mexicano del Seguro Social que como el objeto de la Reunión era reunir a algunos de los mejores escultores del mundo para darles la oportunidad de intercambiar experiencias y realizar esculturas monumentales que se quedarían permanentemente en México, parte importante de las actividades del Simposium serían las reuniones plenarias y las discusiones sobre temas comunes que sostendrían sus invitados. La primera reunión se celebraría el 17 de junio a las 10:00 horas de la mañana; después habría otras cuatro o cinco cuya fecha aún no estaba determinada. Cabe mencionar que ninguna de las reuniones restantes se realizó, esto simplemente porque ni Goeritz, ni los artistas ni el Comité Organizador insistieron más en promoverlas ante la dificultad de llegar a acuerdos concretos.¹⁷⁴

El 31 de mayo de 1968 Goeritz le dirigió al arquitecto Paul Damaz y a su esposa - críticos de arte y columnistas de revistas y diarios especializados de Nueva York sobre temas de urbanismo, arte y arquitectura en los Estados Unidos, Latinoamérica y Europa- la invitación a nombre del Comité Organizador para que estuvieran presentes en el Encuentro Internacional participando dentro de la agenda de discusión tendiente a crear el Consejo Internacional de Planificación Artística. [apéndice 120] Cabe decir que como el Comité Organizador no contaba con recursos para pagarles sus gastos del viaje, tuvieron que ser ellos mismos quienes los financiaran. Asimismo, para ahorrarle a los organizadores gastos en el pago de hospedajes, se le pidió al señor Ernesto Paulsen -a solicitud de Langenscheidt- recibiera en su casa a ambos invitados durante su estancia en México. En agradecimiento por este servicio, el Simposium le obsequió al señor Paulsen boletos para los eventos deportivos por un valor de tres mil pesos. Los

señores Damaz regresaron a Nueva York el 7 de julio de 1968; el 11 de julio Goeritz les extendió a nombre del Comité Organizador una carta de agradecimiento por haber participado en las actividades del Encuentro, diciéndoles que les mantendría informados acerca del desarrollo que tuvieran a partir de ese momento la marcha de los trabajos para la creación del Consejo Internacional de Planeación Artística. En mi opinión, la carta de Goeritz testimonia que no todo fue cosechar éxitos en la Reunión pues la creación del Consejo de Planeación finalmente no había prosperado. [apéndice 120]

Documentos relacionados con las fechas de llegada de los escultores a la Ciudad de México, con sus domicilios de residencia, vuelos de llegada, países de representación, las necesidades en cuanto a transporte y los planes de sus actividades a realizar en los primeros días de su estancia en nuestro país están referidos en el apéndice 121. Meadmore vino a México con su secretaria, a la que hizo pasar por su esposa; Melehi vino con su esposa y Danziger con su hijo. Estos dos últimos acompañantes se mostraron en todo momento interesados en participar apoyando al Simposium. Los demás artistas vinieron solos. [apéndice 121]

Entre las actividades que llevaron a cabo los artistas llama mi atención un memorandum del 7 de junio de 1968 en el que Langenscheidt le solicitó a la constructora a cargo la obra de Nivola un toldo que lo protegiera mientras éste realizaba al aire libre el remate de su escultura, la figura de la paloma-mano que cinceló en un bloque de concreto. Hubo también dos artistas plásticos ajenos a los invitados a la Reunión a los que el Comité Organizador invitó a que presentaran en la Villa Olímpica su obra como complemento de los trabajos realizados por la Reunión Internacional, buscando también incorporarlos a los festejos de la Olimpiada: el italiano Rolando Ferri y el argentino radicado en París Julio le Parc. Un documento del 9 de junio de 1968 da cuenta de ello cuando Goeritz, dirigiéndose a Ramírez Vázquez, le externó su opinión acerca de la obra de estos dos artistas demostrando con ello, a la vez, el conocimiento que le distinguió acerca de las actividades de los artistas de su época. [apéndice 121]

Las maquetas de los proyectos del Encuentro, incluidos los invitados de honor, fueron mostradas por primera vez al público el lunes 7 de junio por la noche en la Exposición de las maquetas, modelos escultóricos y proyectos. Fue este el primero de los únicos dos actos oficiales que planeó el Comité Organizador con motivo de la Reunión Internacional. El otro fue la asamblea plenaria que tuvo lugar en la siguiente semana, el día 17 de junio a las 10.00 de la mañana en el auditorio del Centro Interamericano de Estudios de Seguridad Social CIESS. La

exposición de maquetas permaneció en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes durante toda esa semana previa a la inauguración formal del Simposium y en ella fueron exhibidos prácticamente todos los proyectos con excepción del de España, que aún no se incorporaba. El arquitecto Manuel Villazón, Jefe de Diseño del Departamento de Diseño y Exposiciones del Comité Organizador, fue quien se encargó de su organización y el arquitecto Cristian Soucaret, adscrito al Departamento de Promociones Internacionales y nombrado luego supervisor de las obras en la Ruta de la Amistad, le apoyó trasladando todo el material expuesto de regreso a las oficinas del Comité Organizador.¹⁷⁵

Las medidas de las maquetas expuestas en Bellas Artes y el material de su factura se refieren en el apéndice 122. Es de observarse la gran variedad de tamaños, escalas y materiales con los que fueron hechas: fierro, aluminio, yeso, terracota, madera, papel, cartulina, corcho, aluminio y hasta plata. Sus alturas oscilaron desde los ocho centímetros la más pequeña, de Moeschal, hasta los tres metros la más alta, de Calder. Muchas de ellas, gracias a la donación de Helen Escobedo, forman ahora parte del patrimonio artístico del Museo Felgueres de Arte Abstracto de la ciudad de Zacatecas.

En un memorandum del 12 de junio de 1968, Goeritz le transmitía a Ramírez Vázquez un informe con sus impresiones sobre los resultados de la exposición. Hay que mencionar que, de acuerdo con el documento, en la exposición no estuvieron presentes Gutmann, Székely, Bayer ni Danziger pues todavía no llegaban a México. Los cuatro lo hicieron durante la semana del 10 al 17 de junio de 1968. En su informe Goeritz le decía que la asamblea del 17 de junio en el auditorio del CIESS constituiría el acto de mayor importancia de todo el evento, donde la discusión para la creación del Consejo Internacional de Planeación Artística sería el tema fundamental, y le anexaba el programa. [apéndice 123]

La primera sesión plenaria de la Reunión Internacional tuvo lugar el lunes 17 de junio de 1968 a las 10:00 horas en la Sala de Congresos del CIESS, anexo a la Unidad Independencia del IMSS con la asistencia de diecinueve escultores invitados –aunque en la lista de asistentes se menciona a Bayer, él permanecía en ese momento en los Estados Unidos atendiendo compromisos de trabajo– encabezados por los funcionarios del Comité Organizador, entre ellos los arquitectos Ramírez Vázquez, Urrutia y Martínez del Campo, la señora Beatriz Trueblood y los funcionarios del Departamento de Promociones Internacionales, doctores Goeritz y Wendl y arquitectos Langenscheidt, Manuel Villazón y Eduardo Terrazas. Asistieron también, como

invitados especiales, el arquitecto Vladimir Kaspé, Ruth Rivera de Coronel, Paul Damaz y su esposa, Lance Wyman, Peter Murdoch, Julio Prieto y el ingeniero Leopoldo Lieberman. [apéndice 123]

Las palabras pronunciadas en esa ocasión por Oscar Urrutia como Coordinador General del Programa Cultural -dando el discurso inaugural de los trabajos de la Reunión Internacional de Escultores- lo mismo que una síntesis de resultados del proyecto escultórico se refieren en el apéndice 124.

Cito aquí el texto pronunciado por Goeritz en la declaración de apertura de la primera asamblea plenaria de la Reunión Internacional, que en mi opinión sintetiza, dentro de su contenido semántico, lo que fue su filosofía en materia de arte urbano aplicado a las grandes vías de comunicación:

Los alrededores vitales del hombre moderno son cada vez más caóticos. El aumento de la población, la socialización de la vida, y el avance acelerado de una época tecnológica han creado un ambiente de confusión general. La fealdad de muchos elementos utilitarios indispensables y los anuncios comerciales aplasta a los núcleos urbanos, especialmente en los suburbios y las carreteras. Estas últimas, en el siglo de la velocidad y del automóvil han adquirido un significado que nunca antes tuvieron. Urge por lo tanto, una planificación artística enfocada al urbanismo contemporáneo y a las vías de comunicación. El artista, en vez de ser llamado a colaborar con los urbanistas, arquitectos e ingenieros, está obligado a trabajar para las minorías que visitan las galerías y museos. Un arte integrado desde la concepción del conjunto urbano, es de fundamental importancia para nuestra época. Significa que la obra artística sale del ambiente del 'arte por el arte' y establece el contacto con las masas por medio de conjuntos planificados, con el fin de ayudar a convertirlos en una expresión espiritualmente necesaria de la sociedad moderna.¹⁷⁶

Coincidiendo con el planteamiento expresado por Czagan en su visita a México durante octubre de 1966, acerca de la creación de lo que propuso se llamara el Colegio Internacional de Planificación Artística -con el que pretendía resolver la crisis funcional en la que según los artistas de la FISE se encontraba el urbanismo contemporáneo- el interés de Goeritz por realizar un encuentro de escultores en México y su compromiso ante la Federación por alcanzar resultados concretos, lo llevaron a proponer la creación de lo que, desde octubre de 1966 a raíz de su colaboración en la Olimpiada Cultural, llamó del Programa Internacional de Planificación Urbana, antecedente de lo que luego fue, desde mayo de 1968, el Consejo Internacional de Planeación Artística, una de las dos actividades centrales de la Reunión Internacional y meta que lo animó a reunir a los escultores urbanos más reconocidos a fin de realizar un proyecto conjunto

de escultura pública monumental integrado a la arquitectura moderna. El Consejo Internacional de Planeación Artística pretendía, al término de la Olimpiada, constituirse en el punto de arranque para la creación de un organismo internacional de planificación artística que reconocieran todos los países dedicado a normar el desarrollo del urbanismo contemporáneo con especial atención en las vías de comunicación. Federico Morais, al opinar sobre el Encuentro Internacional de Escultores, dijo que “el tema central de la plática de Goeritz era la creación de un Consejo Internacional de Planeación Artística”, ambicioso plan en materia de planificación urbana y arte que, como ahora sabemos, no llegó nunca a realizarse.¹⁷⁷

Mediante un memorandum del 9 de julio de 1968 que Goeritz le envió a Urrutia dándole a conocer los resultados alcanzados por la Reunión y sus planes para integrar el Consejo Internacional de Planeación Artística, le dijo que luego de efectuada la asamblea del 17 de junio de 1968 se había integrado una comisión de artistas, arquitectos y planificadores que se encargaría de estudiar el ideario. Además, le comentó que esta comisión había tenido dos sesiones y que, por asesoramiento de Ramírez Vázquez, se había encargado a Vladimir Kaspé – como asesor del Comité Organizador para la realización de la Reunión Internacional de Escultores- junto con una comisión especial estudiara la posibilidad de proponer la creación de un instituto, consejo o taller de planeación artística una vez que se tuvieran observados los resultados en el aspecto social, cultural y artístico de los Juegos. Le manifestó, además, que para ese fin había quedado formada una junta de escultores extranjeros quienes ya habían aportado sus observaciones sobre el movimiento artístico, cultural y social de México. [apéndice 125]

Desafortunadamente en su informe Goeritz no dio los nombres de quienes se reunieron en esas dos ocasiones ni de quienes formaron esa comisión encabezada por Kaspé, como tampoco los de los escultores que aportaron sus observaciones sobre la actualidad de nuestro país. Tampoco precisó a qué se refería con el término “movimiento artístico, cultural y social de México”, ni qué sería lo que ello abarcaría. Seguramente en las comisiones, además de Kaspé, figuraron Ramírez Vázquez, Goeritz, Langenscheidt, Wendl, Ruth Rivera -representando el punto de vista del Instituto de Bellas Artes- los críticos norteamericanos Paul Damaz y su esposa y algunos de los artistas de la FISE, entre ellos, Beljon, Moeschal, Székely y Chlupac.

No hay, además, testimonios de los acuerdos de esas dos reuniones posteriores a la asamblea del 17 de junio ni documentos que establezcan quiénes fueron las personas que las protagonizaron. Lo que es un hecho es que no hubo otra asamblea plenaria y sólo se realizó una

de las cuatro o cinco reuniones que tendrían los escultores durante los dos meses de su estancia en México –la del jueves 20 en la sala de juntas del despacho de Ramírez Vázquez ubicada en el Fraccionamiento Jardines del Pedregal- ni tampoco la relación de Goeritz con Czagan continuó como para esperar que se volvieran a reunir para planear a futuro la creación de tan ambicioso programa de integración artístico-urbano.

En mi opinión, los esfuerzos de Goeritz por crear el Consejo Internacional de Planeación Artística llegaron a su término antes de concluir la Olimpiada. Todo ello motivado por diferentes problemas y circunstancias que fueron concomitantes: el difícil proceso para la construcción de las esculturas; los viajes de ida y vuelta de algunos artistas a otros sitios fuera del país cuyas agendas no les permitieron regresar y ver concluida su obra durante ese año –Calder y Gutmann-; las otras responsabilidades del Comité Organizador hacia el resto de las actividades de la Olimpiada Cultural y de los propios Juegos; la marcada enemistad entre Goeritz, Czagan y la FISE; el desconocimiento –por no decir desinterés- de algunos artistas sobre los asuntos de dicha Federación y el pronto regreso de varios de los invitados a sus países de procedencia, impidieron darle continuidad a lo planeado. A esto habría que agregar los viajes que realizaron los escultores a la zona arqueológica de Yucatán y a la ciudad de Taxco, Guerrero; las presiones que la dinámica de la celebración le impuso a los organizadores para terminar en tiempo las esculturas; el hastío de Goeritz por los problemas del Encuentro Internacional sumado a su fastidio psicológico y cansancio físico; los problemas entre él y algunos de los invitados a la Reunión Internacional así como con sus enemigos artistas y críticos que lo atacaron con motivo de la construcción de los monumentos; la satisfacción del Comité Organizador de ver sus objetivos cumplidos respecto de la Reunión Internacional una vez realizadas las esculturas; y, lo más importante quizás, la distracción de todos los actores como consecuencia de los problemas estudiantiles que empezaron a registrarse en la ciudad de México a finales de julio de 1968, coincidentes además con la terminación de la última etapa del certamen correspondiente a los detalles de terminación y a la entrega de las esculturas.

En efecto, hacia la tercera semana de junio de 1968 varios escultores, animados por los planes que les ofreció el Comité Organizador para que visitaran la zona arqueológica maya -aprovechando que el viaje lo financiarían los organizadores y no ellos como en un principio se habló- expresaron su interés por visitar las ruinas en julio, argumentando que los avances en la construcción de las esculturas les permitía gozar de un periodo intermedio de descanso. En un

memorandum del 21 de junio de 1968, Wendl le hizo saber a Urrutia que ese viaje a Yucatán se haría en autobús entre el 10 y el 18 de julio de 1968. [apéndice 126] Un oficio posterior del Comité Organizador, fechado el 4 de julio, precisaba que serían ocho los escultores que viajarían -sin dar sus nombres- y que la salida se adelantaría una semana. Por ello es que Urrutia pidió al ingeniero Alberto Buzali les facilitara un minibús por ocho días, del 5 al 13 de julio con la idea de realizar un viaje a las zonas arqueológicas de Oaxaca y Yucatán. Sin embargo, como sabemos, la visita a Oaxaca ya no se llevó a cabo por lo reducido del tiempo con que se dispuso y lo distante respecto de Yucatán.

Para el 26 de julio de 1968 y con su obra prácticamente terminada, Székely ya había abandonado el país y Beljon estaba de visita en los Estados Unidos planeando regresar a México por 10 días a principios de agosto para concluir la plataforma de su escultura. [apéndice 121]

Aparte de Yucatán, los escultores visitaron en dos ocasiones la ciudad de Taxco, Guerrero, los días 26 de julio y el 7 de agosto de 1968 en paseos que duraron un día. Cabe mencionar que fue en la primera salida cuando sucedió el terrible accidente de volcadura provocado por Meadmore y que le costó su expulsión del certamen al haber expuesto la vida de Moeschal y Danziger que viajaban con él. La segunda salida, ya con las esculturas prácticamente terminadas, la realizaron los pocos artistas que todavía permanecían en México: Moeschal, Fonseca, Williams, Kowalski y Beljon, que ya estaba de regreso en México luego de su visita a Estados Unidos. [apéndice 126]

Cabe decir que mientras los escultores permanecieron en nuestro país, algunas de sus embajadas les ofrecieron brindis en su honor. Por un informe que Goeritz le envió a Urrutia el 9 de julio de 1968, sabemos que Holanda, Italia, Estados Unidos, Japón, Francia y Bélgica planearon ofrecer cocktails a sus escultores donde se contara, además, con la asistencia de algunas personalidades invitadas.¹⁷⁸ Así lo hizo, por ejemplo, el 7 de agosto a las 12.00 horas la embajada de Polonia en honor de Kowalski y con la escultura sin pintar. Apenas un día antes, el 6 de agosto, Wendl había firmado a nombre de la Reunión Internacional un oficio dirigido a Urrutia invitándolo para que estuviera ahí presente. La premura con la que Wendl le mandó esta invitación al Director de la Olimpiada Cultural habla, quizás, de la incertidumbre que ya para entonces empezaba a vivirse en la capital como consecuencia de la crisis estudiantil que iba en aumento: "Me permito informarle que el miércoles 7 de agosto a las 12:00 horas, el escultor y el Embajador de Polonia en México invitarán a todos los trabajadores que participaron en la

escultura de Kowalski a un brindis en la misma obra, durante el cual el Embajador pronunciará un pequeño discurso simbólico y bautizará la obra...”¹⁷⁹

Ahora bien, aunque la ceremonia de clausura del evento inicialmente se planeó para el 1 de agosto de 1968, en general los trabajos de construcción -salvo contadas excepciones- se retrasaron de manera significativa. Por ello, varios escultores debieron quedarse en México durante diez o quince días más del tiempo inicialmente programado hospedados en el Hotel Beverly para concluir sus obras. Ellos fueron Fonseca, Melehi, Takahashi, Gutmann, Dubón, Danziger, Kowalski, Moeschal, Beljon y Escobedo que, aunque no la cita el documento que aquí refiero por vivir ella en su propia casa en la ciudad de México, fue también de los artistas cuyas esculturas estuvieron entre las últimas en terminarse. Así se lo explicó Wendl a Ramón Alatorre, Jefe de Control de Alojamientos, en un documento del 25 de julio solicitándole que esos artistas continuaran hospedados después del 1 de agosto en las mismas condiciones como habían permanecido hasta entonces. [apéndice 121]

El 7 de agosto de 1968 Wendl le reiteró a Alatorre que aunque la mayoría de los escultores se irían de México el día 10, Moeschal y Fonseca se quedarían unos días más porque sus obras seguían en proceso de construcción. Le decía, por tanto, que a partir del día 11 de agosto los demás artistas que permanecieran en el hotel lo harían pagando sus propios gastos. [apéndice 121] Como ya vimos, esto no sucedió pues para esa fecha las esculturas no quedaron terminadas. Además, no fueron dos sino siete los escultores que permanecieron alojados hasta finales de agosto de 1968 en el Beverly. Un memorandum del 9 de agosto de 1968 que Wendl le envió al ingeniero Alberto Buzali, Jefe de la Sección de Transportes del Comité Organizador, daba constancia de sus nombres: además de Moeschal y Fonseca, Melehi, Danziger, Dubón, Williams y Kowalski, sin contar a Subirachs quien las veces que vino a México a dirigir la construcción de su obra residió en un lugar aparte. [apéndice 121]

El 24 de julio de 1968 Langenscheidt le pidió a Fundación Artística S.A. -empresa que realizaba la escultura de Cueto- entregara la obra a más tardar el 25 de agosto pues el Comité Organizador tenía planes para que la inauguración de los monumentos la hiciera Díaz Ordaz el 1 de septiembre, al término de rendir su Cuarto Informe de gobierno. El documento muestra que ya desde la segunda quincena de julio se esperaba una inauguración solemne de las esculturas encabezada por el Presidente de la República la cual tuviera lugar a inicios de septiembre de 1968.¹⁸⁰ Ahora bien, como la Reunión Internacional fue para sus organizadores el evento más

importante de la Olimpiada Cultural, ello no dejó nunca de influir en el ánimo del Comité Organizador para pensar en una inauguración oficial a la que asistieran los representantes de todos los países participantes.

Para el 19 de agosto de 1968 Goeritz consideraba con Ramírez Vázquez la posibilidad de hacer una inauguración solemne de la Ruta de la Amistad con la participación del Presidente y la asistencia de los embajadores como invitados de honor. [apéndice 127] Sin embargo, las terminaciones de los monumentos coincidieron con la agudización de los problemas generados en México como consecuencia del movimiento estudiantil iniciado hacia finales de julio de 1968, mismo que durante agosto y septiembre se agravó cada vez más hasta desembocar, como lo sabemos, en la terrible matanza del 2 de octubre. Para finales de agosto, dado que siete de las obras seguían todavía con graves retrasos y España apenas se disponía a iniciar la construcción de la suya, todo esto vino a ser una causa más que se sumó al conjunto de situaciones anteriores que ya mencionamos y que impidieron a los organizadores tener una ceremonia de inauguración oficial digna de la Ruta de la Amistad y presidida por la Presidencia de la República.

Antes de que sus esculturas quedaran terminadas, hacia la tercera semana de agosto de 1968 también Danziger, Moeschal y Williams debieron ausentarse de la Ciudad de México para atender compromisos de trabajo. Por ello, a fin de que vieran sus obras terminadas, el Comité Organizador decidió pagarles un segundo viaje a nuestro país que realizaron en septiembre de 1968. Durante el Simposium Danziger, lo mismo que antes lo hizo Beljon, salió el 11 de agosto de 1968 a Nueva York y regresó a la Ciudad de México el 16 de ese mes para terminar su trabajo quedándose hasta el día 20. Cabe decir que el viaje México-Nueva York-México él debió pagarlo. [apéndice 121]

En una carta que Wendl le dirigió a Williams el 22 de agosto de 1968 a Nueva York y el 3 de septiembre de 1968 a Moeschal que permanecía en Bruselas, les advertía de los riesgos que tendría retrasar su viaje de vuelta a México para después del 15 de septiembre de 1968. Así como sucedió con ambos escultores, a los demás artistas que debieron temporalmente ausentarse del Simposium y volver a México –Gutmann y Bayer entre ellos– les recomendó que lo hicieran antes del 15 de septiembre ya que los problemas que seguramente tendrían que enfrentar ante la proximidad de la inauguración de los Juegos dificultarían la realización de su trabajo, entre ellos la falta de hospedaje debido a la llegada de las delegaciones de atletas participantes y a la de una gran cantidad de visitantes. [apéndice 121]

Como Williams le envió en respuesta a Wendl una carta manuscrita avisándole que su regreso sería para el 5 de septiembre de 1968, el Comité Organizador le consideró una estancia de cuatro días alojado en el Hotel Beverly. De igual manera, en otra carta del 15 de septiembre de 1968 Moeschal avisó que llegaría a finales de ese mes. Poco después, en un telegrama del 18 de septiembre aclaraba que su llegada sería para el día 21 y que permanecería aquí durante una semana. De esta forma, Williams, Moeschal y Subirachs, junto con Goeritz y Escobedo fueron los últimos artistas en ver terminados sus trabajos. [apéndice 121]

3.7. La construcción de las esculturas.

Basado en la propuesta del 31 de enero de 1968 con la que se localizaron los monumentos a lo largo de la Ruta de las Artes, el 7 de febrero Wendl le informaba a los escultores que la Dirección de Control de Instalaciones ya realizaba el cálculo de las esculturas y, a la vez, buscaba contratar a las empresas constructoras que se encargarían de ejecutarlas.

En efecto, previo a los trabajos de construcción, para el Comité Organizador fue más importante determinar primero el sitio definitivo de las obras, luego resolver sus cálculos estructurales y sistemas de construcción y, finalmente, precisar los presupuestos y elegir a las constructoras para realizarlas, muchas de ellas empresas a las que gran confianza les tuvo el Comité Organizador por su prestigio y porque realizaban, además, las más importantes obras para la Olimpiada. [apéndice 128] Esto hay que señalarlo porque, previo a la decisión de contratar a las primeras constructoras, se consideró la posibilidad de que fuera el propio Comité Organizador quien realizara la construcción de las esculturas, idea que no tardó mucho en desecharse por los inconvenientes que le significaría distraerse de atender otras de sus muchas responsabilidades.

Puede decirse que la etapa de construcción de las esculturas inicia con la elaboración de los presupuestos [apéndice 129], la selección de las empresas constructoras y la contratación de los talleres fabricantes de estructura metálica que realizarían los esqueletos de los monumentos, al paralelo de que las constructoras comenzaban los primeros trabajos para el trazo, la excavación, los colados de plantillas y los habilitados de fierro para el armado de las cimentaciones. Efectivamente, una vez que los calculistas resolvieron mediante planos las bases y los esqueletos que recibirían los entramados a los que se sujetarían los aplanados de cemento que darían forma a las esculturas, hacia finales de marzo y principios de abril de 1968 se contrató a diversos talleres que fabricaron los armazones metálicos y los trasladaron a los sitios donde,

simultáneamente, se construían los cimientos y las preparaciones con los anclajes a los que se sujetarían tales armazones para que así, ya con la aprobación del escultor, los armazones fueran fijados a las bases y las constructoras prosiguieran con la ejecución de los trabajos restantes. Como veremos, la mayoría de esos esqueletos metálicos quedaron instalados en campo hacia mediados de junio de 1968.

La primera de las empresas a la que el Comité Organizador acudió solicitándole la elaboración de presupuestos correspondientes a cuatro de las esculturas fue Construcciones Urbanas México (CUMSA). En un memorandum del 28 de marzo de 1968, le entregaron los planos y cálculos estructurales de los proyectos de Moeschal, Nivola, Beljon y Williams para que iniciaran las consideraciones de su construcción y que tan pronto tuvieran el proyecto para el armado de la cimentación de Cueto también se los proporcionarían. [apéndice 130]

Una semana después, otras empresas se sumaban a la participación de CUMSA. En un memorandum del 5 de abril de 1968, Martínez del Campo le informaba a Urrutia que, a través de la Cámara de la Industria de la Construcción, se promovía la construcción de las esculturas entre CILASA, ACROW, P.Y.C.S.A, Los Remedios y G.B. Construcciones, las cuales, habiéndose mostrado dispuestas a apoyar al Comité Organizador, elaboraban los presupuestos de los proyectos restantes. Como complemento, debemos recordar que ya Ramírez Vázquez había enviado cartas a las Cámaras Nacionales tanto del Cemento como del Acero, solicitándoles les aportaran las cantidades de material que la Dirección de Instalaciones había calculado se necesitarían para realizar las obras.

En su informe, Martínez del Campo le hacía ver a Urrutia el beneficio que al Comité Organizador le significaría el que las esculturas fueran construidas por empresas que entregaran ya terminados los trabajos, de manera que ellos sólo se limitaran a realizar la supervisión. Le proponía que para hacer más expedito el trabajo de esas empresas, los materiales de construcción que el Comité Organizador fuera a proporcionarles lo recogieran ellas mismas en las Cámaras respectivas mediante vales que ellos mismos les entregarían. Se pretendía que, para obviar trámites, los constructores empezaran con materiales propios y luego, durante la construcción, ellos los recuperaran con los que les proporcionarían las Cámaras en entregas posteriores. Cabe decir que éste y otros procesos obligaron al Comité Organizador a tener que recurrir al apoyo de empresas económicamente sólidas. [apéndice 131]

Las primeras obras en iniciarse fueron las Estaciones 1 y 2, correspondientes a Gurría y Chlupac.¹⁸¹ El 9 de abril de 1968, Martínez del Campo le informaba a Urrutia haber programado el comienzo de estas dos obras para el lunes 15 de abril de 1968 mientras se tramitaban sus correspondientes permisos oficiales. Asimismo, le anunciaba que al día siguiente Control de Instalaciones realizaría un recorrido con autoridades del Departamento del Distrito Federal para precisar no sólo las ubicaciones exactas de las esculturas sino, también, cuales eran las propiedades de sus áreas circundantes. Fue a partir de esa fecha, 16 de abril de 1968, cuando propiamente vieron su inicio los trabajos de campo en la Ruta de la Amistad. [apéndice 132]

No obstante la celeridad que se pretendió dar a la construcción de las esculturas, ésta no pudo iniciarse sino hasta dos semanas después, a principios de mayo de 1968, un mes antes de la llegada de los artistas y faltando sólo cinco meses para la inauguración de los Juegos. En un memorandum del 6 de mayo de 1968, Langenscheidt le informaba a Martínez del Campo que, de conformidad con lo acordado entre Goeritz y la Dirección de Control de Instalaciones, el arranque de las obras debería iniciarse inmediatamente. Ya para entonces la obra de Gurría, con la excavación terminada, esperaba el suministro del acero para su plantilla de cimentación. [apéndice 131]

Como la etapa de construcción de las esculturas fue una de las más importantes para el Comité Organizador, Ramírez Vázquez le encargó a Goeritz le presentara durante mayo de 1968 informes continuos y pormenorizados de los avances de los monumentos. Goeritz y su equipo de dirección artística acudieron a diario al escenario de las esculturas, junto con los funcionarios de la Dirección de Control de Instalaciones, unos para dirigir y otros para supervisar el trabajo de las constructoras, cada cual enviando por su parte informes destinados a mantener enterados de cada avance, con todo detalle, a las tres instancias involucradas en el proceso, todos arquitectos, Ramírez Vázquez, Urrutia y Martínez del Campo.

Resumiendo la información que tanto Promociones Internacionales como la Dirección de Instalaciones, enviaron al Presidente del Comité Organizador y entrecruzando ambos reportes en un sólo documento, he juntado una serie de datos que servirán para entender cómo fue el proceso íntegro de construcción de las esculturas. [apéndice 133]

Tal como dije, a partir de mayo de 1968 al proyecto se le dio su nombre definitivo, la Ruta de la Amistad. Fue en ese mes cuando todas las esculturas, excepto la de España, tuvieron su lugar definitivo dentro de la autopista. Para ese momento la Estación 2 le correspondió a

Chlupac y la 3 a Gutmann; sin embargo, al poco tiempo Gutmann se trasladó a una posición intermedia entre las Estaciones 1 y 2 por lo que Chlupac ocupó automáticamente la posición 3 aunque conservando el sitio original de su emplazamiento.

Entre el martes 7 y el miércoles 8 de mayo CILASA hacía la excavación para la cimentación de Gurría y PYCSA empezaba la excavación de Chlupac. Entre el miércoles 8 y el sábado 11 la Dirección de Instalaciones le ofrecía a Goeritz que ECCA iniciaría la obra de Székely, LIBRA la de Fonseca, CUMSA la de Nivola, Constructora Los Remedios la de Meadmore, CUFAC la de Bayer, el arquitecto Carlos Pascual la de Danziger y los arquitectos Tovar y Hernández, S.A. la de Goeritz. Además de Nivola, CUMSA tuvo a su cargo las obras de Moeschal, Williams y Beljon; Constructora Atoyac la de Seguin; Constructora Mayo la de Takahashi y DYSIC la de Kowalski. Para el viernes 10 se iniciaba el trazo de las estaciones de Fonseca, Nivola y Danziger y ya se tenía hecho el de Gutmann -sobre un terreno que luego le correspondió a la escultura de Takahashi- Székely y Meadmore. Ese mismo día se empezó la excavación para la cimentación de Bayer y se esperaba el suministro del acero para la obra de Calder. El sábado 11 se terminó la excavación de Gurría y se hacía la de Gutmann; en las demás estaciones no se registró actividad. El lunes 13 se empezaron las excavaciones de Gutmann y de Székely.

Ante la inminente llegada de los artistas extranjeros, para Goeritz fue prioritario darle celeridad a las obras de éstos más que a las de los escultores radicados en México. Por ello, desde mediados de mayo de 1968 Ramírez Vázquez y los propietarios de las empresas constructoras acordaron que las cimentaciones de los monumentos de los artistas extranjeros quedaran concluidas a más tardar el 8 de junio. El día 16 de ese mes Martínez del Campo le envió al Presidente del Comité Organizador 4 presupuestos autorizados por la Dirección a su cargo correspondientes a las obras de Constructora GYSSA, a saber, las estaciones de Nivola, Moeschal, Williams y Beljon, a fin de que diera su autorización para que se les cubriera, con urgencia, el 25% global del anticipo. [apéndice 131]

El 17 de mayo, ya con las obras negras a punto de iniciar, el Comité Organizador autorizaba el presupuesto de Constructora ECCA dándole instrucciones para que comenzara los trabajos de Székely; lo mismo hizo con Constructora Atoyac para iniciar con Seguin y con Constructora Mayo para Takahashi. El 22 de mayo le daban instrucciones a Constructora DYSIC para que iniciara la obra de Kowalski.¹⁸² Hay que reconocerle a ECCA haber sido la empresa que

más rápidamente realizó su trabajo en la Ruta de la Amistad. [apéndice 131] Habiéndoles cubierto a todas ellas el 25% de sus presupuestos como anticipo, el resto les fue pagado con estimaciones quincenales que hicieron los ingenieros Leopoldo Lieberman y Ernesto Olguín, ambos designados por el Comité Organizador como enlaces permanentes con las constructoras. Aparte de que el 8 de junio debían quedar terminadas las cimentaciones, las indicaciones que Martínez del Campo dio a las constructoras establecían que la fecha tope para la entrega de las obras terminadas sería el 15 de julio por lo que les pidió que, si fuera necesario, trabajaran incluso los domingos. [apéndice 131]

Entre el lunes 13 y el sábado 18 de mayo se tomó la decisión de pasar la Estación de Gutmann de la posición 3 a la 2 y mover la de Takahashi a la estación 3 que dejó vacante Gutmann. A Takahashi se le había inicialmente ubicado en el sitio que después ocupó la obra de Beljon. En esa misma semana se empezaron a construir las cimentaciones de Gurría, Gutmann, Székely, Seguin y Melehi.

Entre el 20 y el 22 de mayo se iniciaron las cimentaciones de Chlupac, Bayer y Beljon así como el trazo de Meadmore. Para el miércoles 22 estaban en excavación Chlupac, Takahashi, Fonseca, Nivola, Moeschal, Williams y Danziger. Aún no se iniciaban las obras de Kowalski - aunque ya en ese momento se estaba limpiando el terreno- Escobedo y Dubón. Conrado Elkish había terminado la ampliación del modelo de Cueto a una séptima parte de su altura y ya en ese momento iniciaba el trabajo para alcanzar su tamaño definitivo.

Un poco tarde para el proceso en que se encontraban los avances de las obras, el 27 de mayo Langenscheidt solicitaba a Juan Romero, del área de Control de Instalaciones, comprobara ante el Departamento de Tránsito y ante el propio Departamento del Distrito Federal que los terrenos que se le habían proporcionado a Promociones Internacionales como autorizados para construir sobre ellos las esculturas eran, en efecto, propiedad del Departamento del Distrito Federal. [apéndice 134] Un día después, el martes 28, Goeritz se quejaba ante Ramírez Vázquez de que los retrasos en la construcción de las esculturas se debían a la falta de pagos a los contratistas por parte del Comité Organizador. [apéndice 135]

Para el jueves 30 de mayo estaban en excavación las obras de Williams, Escobedo y Dubón; en ejecución de sus cimentaciones las de Chlupac, Takahashi, Fonseca, Beljon, Danziger y Seguin; con sus cimentaciones terminadas estaban Gurría, Gutmann, Székely, Nivola, Moeschal, Meadmore, Bayer y Melehi. La más atrasada era Kowalski pues en el reporte de

Goeritz se dice que en su Estación “no hay nada”. Como sabemos, sólo se había limpiado el terreno. El lunes 3 de junio de 1968 el Comité Organizador le dio al arquitecto J. Velino Hernández la orden de empezar los trabajos en la escultura de Goeritz. [apéndice 131] El viernes 7 Langenscheidt solicitaba a los constructores de la obra de Nivola prepararan un toldo al pie de la escultura para que el artista iniciara el cincelado de su paloma-mano con que remataría su trabajo, tallándolo a partir de un bloque de concreto que se coló tomado de un croquis que él mismo proporcionó. [apéndice 136]

Ante los reclamos de Goeritz por acelerar los trabajos diciendo que las cimentaciones debían haberse entregado desde el 31 de mayo, el 10 de junio la Dirección de Control de Instalaciones le aclaraba dos cosas:

a) Que según el acuerdo celebrado entre Ramírez Vázquez con las empresas constructoras la entrega de las cimentaciones se planeó para el 8 de junio de 1968 y,

b) Que la razón de no cumplir a tiempo con ese compromiso era debido a los cambios que de última hora ellos –refiriéndose al Departamento de Goeritz- les hicieron a los proyectos en cuanto a ubicación y tamaño, concretamente las obras de Gutmann, Takahashi, Beljon, Meadmore, Bayer y Moeschal. [apéndice 137] Esto es importante señalarlo porque se trata del primero de varios conflictos que surgirán entre el Departamento de Promociones Internacionales y la Dirección de Control de Instalaciones por la construcción de las esculturas.

Aunque con retraso respecto de los planes iniciales, el 11 de junio la cimentación de Calder estaba terminada.¹⁸³ Un día después, el 12 de junio, las esculturas que Goeritz consideraba atrasadas eran Gutmann, Takahashi, Fonseca, Williams, Kowalski, Séguin, Escobedo y Dubón. Por esas mismas fechas se contrató a diversos talleres especializados en la fabricación de estructuras metálicas –Estructuras Industriales, Industrias Metálicas Ayotla, INTEC, Argo, Electro Soldadura, Fervi, S.A., Tresa, Falcón y Ferro Estructuras- para que hicieran los armazones de las esculturas y los trasladaran a los sitios donde se construirían los monumentos. La mayoría de esos esqueletos estuvieron en campo a mediados de junio de 1968. [apéndice 131] Por eso es que el 19 de junio Langenscheidt le dijo a Olguín que la estación de Fonseca no tenía en obra la estructura previa. Le pedía que acelerara con los fabricantes su factura para que una vez colocada pudieran acelerarse sus armados. Las esculturas de Takahashi y de Gurría estaban en la misma situación. Cabe decir que desde ese momento las obras de Fonseca y Takahashi van a mostrar retrasos importantes respecto de las demás. [apéndice 133] Por eso es que también ese

mismo día Promociones Internacionales urgía a Control de Instalaciones solicitar la entrega en obra de las estructuras metálicas de Fonseca, Gurría y Takahashi para proceder al armado de sus respectivos bastidores. Asimismo, ya colocado el toldo solicitado por Langenscheidt para el escultor, urgían el envío a la obra del bloque de concreto que Nivola pidió para trabajar el remate de su monumento. [apéndice 133]

Además de los presupuestos iniciales que entregaron las empresas constructoras, para la tercera semana de junio las esculturas con mayor grado de avance empezaron a demandar la ejecución de trabajos complementarios que al no haber estado considerados en los presupuestos de arranque debieron realizarse como trabajos adicionales. El 21 de junio de 1968, I.M. Construcciones S.A., entregaba el presupuesto correspondiente a los trabajos extras para la escultura de Melehi. [apéndice 129] A estos siguieron después los de Székely, Bayer y así sucesivamente.

Tal como lo hizo Goeritz con Ramírez Vázquez quejándose de que el retraso de las esculturas se debiera a la falta de pagos puntuales a los contratistas, el 28 de junio de 1968 Langenscheidt le comentaba al arquitecto que el atraso de una semana que llevaba la obra de Goeritz suspendida en el Palacio de los Deportes se debía a la falta de pagos a los contratistas. [apéndice 135] El 4 de julio, Wendl le anticipaba a Olguín que para la siguiente semana, el 14 de julio, estaría terminado el modelo en yeso a tamaño natural del monumento de Cueto y que, inmediatamente después, Fundición Artística, S.A. realizaría su vaciado en bronce.¹⁸⁴

El 9 de julio de 1968, según un informe de Goeritz para Urrutia, las esculturas más próximas a terminarse, con un avance de entre un setenta a un noventa y cinco por ciento eran Gutmann, 75 %, con la estructura totalmente terminada y empezándose a forrar con tela de alambre; Chlupac, 80 %, terminada de forrar y con el recubrimiento ya iniciado; Székely, 95 % lo que la hacía ser, junto con Bayer y Moeschal, de las primeras en terminarse; Nivola, 70 %, lista para el colado de su segundo cuerpo; Meadmore, 80 %, con su estructura y el forro de varilla terminados; Bayer, 95 %, con un mismo nivel de avance que Székely; Danziger, 70 %, con su estructura terminada y en proceso de aplicación de "gunita"; y Melehi, con el 90 % de avance, también a punto de terminarse.

Con un avance de entre el cuarenta y el setenta por ciento estaban Gurría, 60 %, con su base terminada y en su sitio la estructura; Takahashi, 40%, con sus dos columnas de soporte para la estructura terminadas y en espera de recibir ésta en obra; Fonseca, 50 %, terminada su

estructura y empezándose su recubrimiento; Moeschal, 60 %, con su cimentación y base terminadas, la estructura ya en obra y en espera de colar sus anclas de sujeción entre base y estructura; Williams, 40 %, con dos de los tres cuerpos de la estructura colocados en su sitio; Kowalski, 40 %, terminado el armado de todos sus conos; Beljon, 40 %, colocándose el armado de refuerzo en sus diferentes cuerpos y colado el de mayor altura; Seguin, 50 %, colocada en su sitio la estructura, iniciándose su forrado con malla; y Dubón, 45 %, terminado su primer cuerpo —correspondiente al cilindro— e iniciándose el armado del segundo.

Entre las más atrasadas, con un avance inferior al cuarenta por ciento estaban Escobedo, 30 %, con su estructura lista y en proceso de anclaje y apuntalamiento; Calder, que sin señalarse su porcentaje de avance ya el material estaba en obra y la totalidad de su cercha terminada, iniciándose el corte de las placas; y Goeritz, 25 %, con su estructura apenas iniciada. [apéndice 133]

Un informe del 11 de julio que Langenscheidt le presentó a Ramírez Vázquez, muestra que las esculturas más adelantadas eran Székely, a la que le faltaban sólo pequeños detalles y Nívola, en proceso de colado su último cuerpo; las atrasadas eran las de Williams y Moeschal, que a penas tenía terminada su cimentación y la base para recibir las anclas de sujeción de la estructura. En Fonseca, Kowalski, Seguin, Escobedo y Dubón se trabajaba muy lentamente. Las suspendidas eran Gurría, que llevaba diez días sin avance y Takahashi, que desde hacía dos semanas esperaban la estructura. [apéndice 133]

El 12 de julio Olguín solicitó a Langenscheidt le proporcionara la plantilla de las anclas de la obra de Cueto para iniciar su cimentación y ya para el día siguiente, 13 de julio, se registraban las primeras terminaciones de las esculturas. [apéndice 133] Así, el 17 de julio de 1968 I.M. Construcciones S.A. recibía la liquidación de la obra de Melehi, cuyo importe total ascendió a casi ciento setenta mil pesos faltando de checar, sin embargo, detalles pendientes relacionados con el acabado de la escultura, principalmente derivados de su textura lisa y pulida, a consecuencia de lo cual surgieron después fuertes fricciones entre el escultor, los contratistas, la Dirección de Control de Instalaciones y el Departamento de Promociones Internacionales.

El 24 de julio de 1968 Langenscheidt pedía a Fundación Artística S.A., que realizaba en taller la fundición de la escultura de Cueto, terminara a más tardar el 25 de agosto pues se esperaba que la inauguración de los monumentos la hiciera el Presidente Díaz Ordaz el 1 de septiembre de 1968. Como sabemos, ni ésta ni ninguna otra ceremonia de inauguración vio llegar

la Ruta de la Amistad debido a los graves problemas que desde principios de agosto se vivían en la ciudad a consecuencia del conflicto estudiantil.¹⁸⁵ Es importante entender que para la fecha de este documento, 24 de julio, estaba todavía a días de iniciarse el problema con los estudiantes pues recordemos que el derribo de la puerta de la Preparatoria 1 del antiguo Colegio de San Ildefonso tuvo lugar la noche del lunes 29 de julio de 1968 con un artero disparo de bazuca del ejército, primer hecho grave que puede considerarse marcó el arranque del conflicto después de los incidentes surgidos durante la marcha del 26 de julio organizada por el Partido Comunista para conmemorar un aniversario más del asalto al Cuartel Moncada de Santiago de Cuba por Fidel Castro.

El jueves 25 de julio Goeritz le envió un memorandum a Ramírez Vázquez reportándole algunos problemas de construcción relacionados con las esculturas de Gutmann, Takahashi, Fonseca, Moeschal, Kowalski, Danziger, Melehi y Escobedo. La obra de Gutmann seguía suspendida; Takahashi, Fonseca, Moeschal, Escobedo y Dubón eran de las más atrasadas y en la obra de Melehi, el artista se quejaba de que los constructores no atendieran la solicitud que les había hecho desde hacía más de un mes, para que le dieran la terminación que él quería a su obra. Goeritz le dijo ahí que, a raíz del retraso de la obra de Takahashi –pues sólo se le había colocado el armazón de una de las dos esferas- el artista había sufrido un ataque de nervios tirando botellas desde la ventana de su cuarto de hotel. Le dijo, además, que la responsabilidad y las consecuencias de una estancia prolongada de Melehi en el país tendría que caer en la Dirección de Control de Instalaciones y que Gutmann y Danziger se quejaban de que las correcciones solicitadas por ellos para sus respectivas obras no se hubieran todavía realizado. Llama la atención que para Moeschal, cuya escultura Goeritz la consideraba la “obra central de la Ruta de la Amistad” pidiera que, por tratarse de un artista altamente reconocido que tendría que ausentarse del país hacia fin de mes, el Comité Organizador debiera no sólo concederle el derecho de volver a México para ver terminada su obra sino, además, pagarle el importe de este segundo pasaje. [apéndice 133]

También el 25 de julio de 1968, de acuerdo con un memorandum de Langenscheidt a Martínez del Campo, se iniciaba la construcción de los pisos exteriores de las obras tanto de Beljon como de Fonseca y se aceleraba la construcción de la escultura de Moeschal. Asimismo, se habían ya solicitado los presupuestos a la compañía Sylypyl para que se iniciara de inmediato el pintado de cada una de las esculturas. [apéndice 129]

En un memorandum que el arquitecto Oscar Rivera Melo dirigió a Urrutia el 26 de julio, le dijo que encontraba que de las dieciocho esculturas de la Ruta de la Amistad sólo tres estaban prácticamente terminadas, las de Chlupac, Székely y Bayer, y que las más atrasadas eran Takahashi, Fonseca, Williams, Escobedo y Dubón. Le comentaba que el resto de las esculturas estaban en proceso de colado o descimbrado y que a la obra en general le calculaba un avance del cuarenta y cinco por ciento. Respecto de la decisión final para pintar las esculturas, le comentó que eso lo decidirían Goeritz y Ramírez Vázquez luego de que aquél platicara con cada uno de los escultores. [apéndice 133] Por un documento que el 26 de julio Goeritz le dirigió a Martínez del Campo, sabemos que las dos primeras esculturas en pintarse fueron Bayer y Székely. La primera, de color amarillo limón claro y, la segunda, de color terracota. [apéndice 133]

El 27 de julio de 1968 Goeritz les agradecía a los escultores de la Reunión Internacional haberse preocupado por el retraso de su constelación escultórica proyectada para el Palacio de los Deportes, *La Osa Mayor*. Le explicaba a Ramírez Vázquez que el fuerte retraso de su obra obedecía a tres razones: porque se había iniciado mucho más tarde que las demás; por la falta de pago a los contratistas al tratarse de una empresa económicamente no muy fuerte; y porque él, como autor, no había podido dedicarle el suficiente tiempo a su dirección artística. [apéndice 133] En la misma fecha, un oficio del ingeniero Alberto Buzali dirigido al ingeniero Rafael Otero, Jefe del Personal de Operación, daba a entender que ya para el día 15 de agosto de 1968 prácticamente todos los trabajos en la Ruta de la Amistad quedarían concluidos. [apéndice 138]

El 29 de julio Luis Martínez del Campo, Director de Control de Instalaciones, le explicaba a Goeritz que para resolver los conflictos surgidos en la realización de las obras ellos se comprometerían a evitar retrasos en los pagos a los contratistas. Sin embargo, esa Dirección insistía en que los problemas para entregar en tiempo las esculturas habían sido motivados, más que por retrasos, por los constantes cambios que los escultores habían hecho a los acabados de las esculturas, culpándolos de caer en una actitud que él llamó “caprichos de los artistas” por considerar que muchos se habían salido de lo previsto en planos como, por ejemplo, Meadmore que recién había solicitado el terminado pulido “a la perfección” para las superficies de su obra. En su documento, Control de Instalaciones justificaba su posición ante Promociones Internacionales diciendo que en respuesta a tales caprichos hacia las obras -a las que definía como “formas complejas de hechura especial”- la Dirección a su cargo y las empresas constructoras habían hecho hasta “lo indecible” para complacer a los artistas. En este sentido, no

faltaron sus críticas al trabajo de éstos, concretamente a Meadmore a quien de nueva cuenta y cometiendo un verdadero error, lo acusaban de desconocer las cualidades del concreto por el hecho de haber pedido un acabado pulido para su obra que, según la Dirección de Instalaciones, significaba “desvirtuar el concepto fundamental de las obras terminadas en concreto”. [apéndice 133]

Ese mismo día, Langenscheidt envió a Control de Instalaciones el presupuesto de Sylpyl, S.A. para la pintura de las esculturas, solicitando le autorizaran a la empresa aplicar sobre ellas las muestras de los colores que Goeritz escogió para que el Comité Organizador diera su aprobación. [apéndice 129]

Para fines de julio de 1968, entre el 29 y el 31, la obra de Melehi seguía dando problemas entre artista, organizadores y contratistas por los pendientes que existían para su terminación debido a los cambios y malos entendidos asociados a supuestas inconformidades habidas entre el escultor y los contratistas sobre algunos detalles del acabado final y la forma como éstos se realizaban. Control de Instalaciones acusaba a Melehi ante Promociones Internacionales de no tener interés en corregir en su obra lo que él mismo pedía respecto de ella. La respuesta que dio Goeritz a Control de Instalaciones decía que el asesor artístico de ese Departamento, Christian Soucaret junto con su ayudante, el arquitecto Leautaud, habían estado en la obra con el artista para aclarar los malos entendidos, insistiendo en que al escultor había que tenerle toda consideración ya que se trataba del único representante no sólo del continente africano sino del “mundo árabe”. [apéndice 133]

Para el 31 de julio la obra de Calder, aunque atrasada, seguía en construcción. En un memorandum que Goeritz le envió a Olguín le reportaba la queja de Montiel Blancas de no contar con luz eléctrica para realizar su trabajo. [apéndice 133]

Poco más de dos meses le llevó a Constructora Atoyac, S.A., realizar la obra de Seguin. El día 1 de agosto de 1968 se firmaba el acta donde la empresa le entregaba a Olguín, como representante del Comité Organizador, el monumento totalmente terminado, a satisfacción del escultor y de acuerdo con los planos y especificaciones anexos a la orden de trabajo recibida por los contratistas el pasado 17 de mayo. Una carta anexa al documento llevaba la firma del escultor Seguin donde recibía de conformidad la obra, aceptando la textura de la misma y los acabados finales aplicados. [apéndice 139] Al poco tiempo y luego de que se hiciera la entrega formal al Comité Organizador de las esculturas de Székely, Bayer y Seguin, las demás obras empezaron a

entregarse un par de semanas después, entre ellas, la de Gurría que fue entregada el 13 de agosto de 1968 y liquidada por los organizadores el día 30 del mismo mes. Una situación similar se hizo para la escultura de Dubón el 22 de agosto de 1968 que se le entregó a Olguín mediante un acta en que constó que ésta se hizo de acuerdo con el contrato celebrado el 28 de mayo de ese mismo año.¹⁸⁶

Así, podemos decir que la terminación de la mayoría de las esculturas tuvo lugar en el mes de agosto de 1968 recibéndolas a todas la Dirección de Control de Instalaciones que se encargó directamente de supervisar la construcción de las obras y no el Departamento de Promociones Internacionales que ejerció el papel de dirección y asesoría. Los artistas, en caso de haber estado en México, recibieron de conformidad sus trabajos tanto en forma como acabados finales y color. Las esculturas más retrasadas, Moeschal, Williams, Goeritz y Escobedo se terminaron hasta finales de septiembre y, junto con ellas, la de España que, aunque se empezó a principios de septiembre de 1968, ya para los primeros días de octubre estaba terminada.

Hacia principios de agosto de 1968 las esculturas terminadas fueron Gurría, Chlupac, Székely, Nivola, Meadmore, Bayer y Seguin. Así lo establecía Langenscheidt el 5 de agosto en la respuesta que le dio a Martínez del Campo por el memorandum que éste le envió el 29 de julio, comentándole que algunas constructoras con el afán de entregarlas a tiempo las hacían sin el suficiente cuidado. Por ello le solicitó que en los casos de Moeschal y de Melehi, se tomaran en cuenta las recomendaciones de Promociones Internacionales sobre el acabado que debería dársele a cada obra según lo habían acordado con los artistas. Concretamente para la escultura de Moeschal le recomendó que para acelerar su construcción y evitar problemas que pudieran surgir con el autor, siguieran las indicaciones que él mismo había dado para su acabado. [apéndice 133]

El 5 de agosto Langenscheidt le solicitó a Olguín, que era el encargado de la coordinación de las esculturas por parte de la Dirección de Control de Instalaciones, suministrar una toma de agua en cada estación para el mantenimiento futuro de la escultura y de la jardinería circundante, así como una acometida de electricidad que permitiera dotarlas de iluminación nocturna. Aunque ya había dos presupuestos para instalarla, ésta todavía no se contrataba.¹⁸⁷ La respuesta a esta solicitud se la dio Olguín al día siguiente diciéndole que por instrucciones de Ramírez Vázquez las tomas de agua de cada estación serían las mismas usadas en los camellones del Periférico por el Departamento de Jardinería y que las unidades de iluminación se sujetarían

de los postes existentes alrededor de cada obra, tomando de ahí la energía eléctrica necesaria. [apéndice 140]

La respuesta que Martínez del Campo dio a la solicitud de Langenscheidt para que Plásticos Líquidos Sylpyl, S.A. pintara las esculturas según las muestras de color acordadas entre Goeritz y Ramírez Vázquez tuvo lugar hasta el 8 de agosto de 1968. En esa ocasión Langenscheidt pidió a la empresa iniciaran de inmediato los trabajos según los planos y las especificaciones que obraban en su poder, insistiéndoles en que para el 25 de agosto debían quedar totalmente terminadas, incluido su pintado final. [apéndice 131]

Hacia la primera semana de agosto de 1968 las esculturas más atrasadas eran, de los artistas extranjeros, Calder, Takahashi, Moeschal, Melehi, Fonseca, Beljon, Gutmann, Williams y Danziger. De los mexicanos, Goeritz, Cueto, Dubón y Escobedo. Sin embargo, los problemas por los retrasos habidos en dos de estas obras llevaron al Comité Organizador a tomar la drástica decisión de retirar a los contratistas encargados de las esculturas de Goeritz y Escobedo y cambiarlos en el último momento por dos nuevas empresas. Además, valga decir que todavía una escultura más, la de España, habría de esperar un mes más a partir de esta fecha para ver iniciada su construcción.

En el caso de la obra de Goeritz, el 8 de agosto de 1968 Control de Instalaciones le informaba al ingeniero Alberto Buzaly Cohen, sub-director de Transportes que, habiéndose presentado retrasos recurrentes en el trabajo de la compañía TOVAR HERNÁNDEZ S.C. con motivo de la construcción de la escultura del Palacio de los Deportes habían decidido cambiar al contratista por Constructora ECSA (Estructuras y Cimentaciones S.A.) para que terminara los trabajos pendientes. El 15 de agosto al nuevo contratista se le fijó como fecha para la entrega de la obra negra el 25 de ese mismo mes, no tolerándole ningún retraso pues la escultura debía estar terminada en todos sus detalles el 31 de agosto, incluyendo la pintura y la iluminación que estarían a cargo de otros contratistas. Véase aquí nuevamente el interés de terminar las obras antes del día 1 de septiembre para hacerlas coincidir con el cuarto Informe Presidencial.¹⁸⁸ Para el mismo día 15 de agosto de 1968 la escultura de Escobedo mostraba también retraso en su construcción por lo que Control de Instalaciones tomó la decisión de cambiar a la empresa que hasta ese momento tuvo a su cargo la obra, Constructora Falcón S.A., por Constructora ECCA, S.A. -que recién acababa de terminar la obra de Székely- para que ella se encargara de concluir la colocación del metal desplegado y la aplicación del *gunita* correspondiente. [apéndice 133]

El 28 de agosto de 1968, Goeritz le solicitaba a Martínez del Campo se pintara la escultura de Nivola de acuerdo con las líneas que Lance Wyman¹⁸⁹ había diseñado para ella y que se pintara en color amarillo fuerte (ocre claro) la parte previamente pintada de plateado de la escultura de Danziger, correspondiente con toda la superficie de concreto de la obra. Le comentó que en caso de que no fuera posible realizar estos trabajos antes del 2 de septiembre, se hicieran posteriormente, significando con ello que evidentemente se esperaba la inauguración del Presidente si ya no para el día 1 ó 2, sí para la primera semana de septiembre de 1968. [apéndice 141]

La etapa de terminación de las esculturas de la Ruta de la Amistad coincidió con las fechas en que empezaron a agudizarse los problemas estudiantiles a finales de agosto y principios de septiembre de 1968. Además, contrariamente a lo planeado, el 1 de septiembre no todas las obras estuvieron terminadas pues Moeschal, Williams y Escobedo junto con Goeritz presentaban serios retrasos. [apéndice 133]

Las últimas intervenciones de Goeritz y su equipo en asuntos que tuvieron que ver con la terminación de las esculturas se registraron en septiembre y octubre de 1968. En ellas se trataron cuestiones relacionadas con la colocación de los letreros de identificación tanto de los autores como de los países, con asuntos de limpieza y repintado de detalles en los monumentos, con las instalaciones para su alumbrado e iluminación y con el cambio de ubicación de la escultura de España. El 6 de septiembre, 15 de las 19 Estaciones estaban prácticamente terminadas –salvo pequeños detalles- y en vísperas de una limpieza general. Faltaban de terminarse Moeschal, Williams, Escobedo y Subirachs. A la obra de Goeritz se le hacían correcciones en sus superficies por pequeños desperfectos que presentaba en sus acabados de superficie y estaban por iniciar su pintado general para que el 9 de septiembre se hiciera en ella una prueba de iluminación. [apéndice 133]

Las últimas obras en concluirse fueron las dos de Villa Olímpica, es decir, Williams y Moeschal, junto con Subirachs que, a partir de septiembre de 1968, pasó a ser la Estación 11 de la Ruta de la Amistad haciendo que el total de las esculturas llegara a 19. Williams regresó a la Ciudad de México el 5 de septiembre permaneciendo alojado en el Hotel Beverly durante cuatro días y Moeschal lo hizo el 21 de septiembre para quedarse aquí, en el mismo hotel, una semana. [apéndice 133]

Las esculturas de Calder y de Subirachs fueron las dos únicas de toda la Reunión Internacional que Control de Instalaciones no supervisó; esa responsabilidad recayó en Promociones Internacionales. Para el día 19 de septiembre el monumento de Calder ya estaba prácticamente terminado y a punto de que iniciara su pintado de color negro y rojo. Una semana después, el 24 de septiembre la obra de Cueto estaba también terminada. Así se lo informaba Wendl a Ortega San Vicente diciéndole que la ejecución en bronce de la escultura había sido terminada por Función Artística S.A., a plena satisfacción del Comité Organizador. Hay que señalar que el memorandum iba acompañado del visto bueno de Goeritz y de Urrutia por lo que le pedía se le cubrieran de inmediato a la fundidora los cuarenta y cuatro mil pesos que como liquidación se le debían. [apéndice 133]

En la obra de Subirachs un grupo formado por el artista, los patrocinadores de la escultura -integrantes de la colonia española radicada en México- y la firma constructora llevaron a cabo entre el lunes 9 y el martes 10 de septiembre una junta con Promociones Internacionales a fin de conocer su opinión sobre las condiciones del emplazamiento original que le fue asignado a la obra -un terreno escogido por los propios españoles en el cruce sur-oriente del Anillo Periférico con Avenida de los Insurgentes y que habían ellos recibido de parte del gobierno del Distrito Federal como donación- en el entendido de que para los organizadores el sitio elegido tenía serios inconvenientes que afectarían después la buena apreciación de la obra. Cabe decir que, como lo indicó Promociones Internacionales, en la elección del terreno los interesados no habían solicitado, sino hasta ese momento, la asesoría de ese Departamento ni la de la Dirección de Control de Instalaciones.

De acuerdo con un reporte que el 12 de septiembre de 1968 le entregó Langenscheidt a Ramírez Vázquez, para esa fecha el cálculo de la cimentación y de la estructura de la obra de España estaba prácticamente terminado. Un monumento que debió haber tomado por lo menos de tres a cuatro meses su preparación, cuya idea debió gestarse mínimamente hacia los meses de mayo o junio de 1968. Un proyecto que el escultor Subirachs probablemente diseñó entre junio y julio; que sus cálculos estructurales debieron realizarse entre mediados de julio y principios de agosto; que la elaboración de su presupuesto debió haber estado lista al menos a mediados de dicho mes y la asignación de su construcción hacia finales del mismo, de manera que el inicio de su construcción tuviera lugar, como de hecho sucedió, a principios de septiembre de 1968.

Las recomendaciones que Promociones Internacionales dio a los promotores de la escultura fueron:

A. Suspender inmediatamente los rellenos y cimbrados que se ejecutaban en el terreno que inicialmente se les donó, cuyo propósito buscaba preparar la cimentación de la pieza;

B. Trasladar la obra a un terreno próximo ubicado en el cruce de Periférico y Avenida Insurgentes pero pocos metros arriba, rumbo al noreste y fuera del trébol donde se ubicó el emplazamiento original, a fin de dar a la escultura una mejor visibilidad desde el Periférico y sin dificultades de tipo constructivo por tratarse de un terreno topográficamente plano;

C. Incrementar las proporciones del monumento para que su altura alcanzara los mismos doce metros que la de Italia situada enfrente de ella. [apéndice 109]

En la escultura de Subirachs el Comité Organizador se mantuvo al margen tanto de su dirección artística como de su construcción y supervisión. Su responsabilidad fue, más bien, darles asesoría y autorizar su solución en cuanto a forma, emplazamiento, color y procedimiento constructivo buscando para ella, como para las demás, lograr su unificación con el resto de las Estaciones de la Ruta de la Amistad. Desde luego que el Comité Organizador, una vez que la escultura pasó a ocupar un lugar dentro del conjunto, la incluyó junto con los demás monumentos dentro de los estudios que se hicieron para su iluminación, para su jardinería y para su identificación mediante el letrero oficial.

Esta obra fue la última en realizarse, cuando prácticamente las demás estuvieron concluidas. Fue la que más rápidamente se ejecutó pues su construcción se hizo ya tarde para las fechas del Simposium. Aunque se empezó apenas en los primeros días de septiembre de 1968 y ya el día 12 de ese mes su construcción fue suspendida, para principios de octubre, previo al día 12 que se inauguraron los Juegos, ya estaba terminada. Ello significa que se realizó en un tiempo récord de poco menos de 1 mes.

Pero ¿por qué su construcción se hizo en fechas tan tardías para la Reunión, cuando el avance alcanzado por el resto de las obras las mostraba a todas —excepto Moeschal y Williams— prácticamente terminadas? Hay que señalar que durante el Simposium España nunca estuvo considerada para participar. El Comité Organizador jamás la invitó y nunca durante el tiempo transcurrido entre la preparación del evento y la construcción de las esculturas el nombre de José María Subirachs fue considerado entre los posibles participantes.

Yo supongo que los organizadores del Simposium tuvieron conocimiento del interés de la comunidad española por aportar una obra que se sumara a las esculturas hacia el mes de mayo o junio de 1968, momento en que debieron haberles otorgado la autorización para que Subirachs procediera a realizar un proyecto que se haría seguramente en un sitio todavía no precisado. Hay que decir que el Comité Olímpico Español había ya participado de manera activa en algunos eventos artísticos de la Olimpiada Cultural celebrados durante aquel año, aunque no con una invitación oficial de por medio sino gracias a su iniciativa propia.

La aportación de España a la Reunión Internacional fue una decisión tomada por ellos mismos y, desde luego, apoyada por el Comité Organizador. Como lo dijo Helen Escobedo, a la Ruta de la Amistad, España se invitó sola. Es casi seguro que la comunidad catalana radicada en México encabezada por la familia del señor José Ariza, dueño de la empresa Pedro Domeq, fue quien decidió financiar no sólo los gastos de construcción de la obra sino el importe de los viáticos de quien la creó, el reconocido escultor Joseph María Subirachs, prestigiado artista plástico de aquel país. Al monumento hay que verlo como un verdadero regalo que la colonia española dio a nuestro país buscando testimoniar su presencia en un evento al que ellos consideraron trascendental y significativo. Cabe decir que, a diferencia del resto de las esculturas de los países que, sin incluir a México, estuvieron presentes en la Ruta de la Amistad, ésta fue la única obra que, en sentido estricto, fue donada a la ciudad sede de los Juegos.

Cuidando mucho las visuales de los espectadores hacia las obras tanto de día como, principalmente, de noche bajo los efectos de la iluminación artificial, Goeritz y su equipo estudiaron la manera como mejor se apreciarían las esculturas desde las distintas posiciones en los recorridos de ida y de vuelta sobre el Anillo Periférico. En un documento del 27 de septiembre de 1968 Langenscheidt le detallaba a Olguín las esculturas que mostraban una iluminación defectuosa. En Gutmann el reflector extremo izquierdo deslumbraba al automovilista; en Chlupac el reflector extremo izquierdo deslumbraba y, además, no estaba completa la instalación de acuerdo con el plano que le había propuesto al Comité Organizador el señor Julio Prieto; en Takahashi un reflector deslumbraba y dos producían una sombra en forma de rayas sobre una de las esferas; en Székely no estaba la instalación de acuerdo al plano del señor Prieto; en Fonseca faltaba la luz interior; en Nivola no estaba iluminada la paloma en la forma como ellos lo habían acordado con Control de Instalaciones y en Meadmore deslumbraban los reflectores que no estaban colocados de acuerdo al plano correspondiente. Le dijo que

Leautaud tenía un plano de las esculturas con número, intensidad y localización de los reflectores y le pedía que en la escultura de Goeritz se ordenara a Sylpyl repintara la torre extrema surponiente por estar manchada. Asimismo, le pedía indicar a dicha empresa revisar todos los monumentos para hacer los resanes que se requirieran. [apéndice 133]

El martes 1 de octubre de 1968 Goeritz le decía a Olguín estar alarmado porque faltaban varias cosas por hacer: las señales no habían sido puestas -se refería a las señales esféricas en forma de dos discos cruzados pintados de blanco que acompañaron a cada una de las esculturas donde aparecía el nombre Ruta de la Amistad junto con el nombre del país al que correspondía la estación y el del artista que la había creado-; que el tipo de letra sería el Futura Bold Italic, en mayúsculas, según catálogo Letraset y que faltaba la iluminación en las esculturas de Calder, Cueto, Danziger, Seguin, Melehi y Escobedo así como en sus columnas del Palacio de los Deportes. Le dijo que faltaban pocos días para la terminación de los trabajos y le agradecía que urgiera a los contratistas para que acabaran en esa misma semana. [apéndice 133]

El 28 de octubre de 1968, ya cuando los Juegos Olímpicos habían terminado, a la Ruta de la Amistad se le hacían los últimos ajustes. El último memorandum de Goeritz al frente del Departamento de Promociones Internacionales en el que se refirió a algún asunto ligado a la construcción de las esculturas lo dirigió en esa fecha al ingeniero Olguín, haciéndole una serie de indicaciones para corregir errores que su equipo había detectado en los nombres de algunos de los artistas tal como aparecían en los letreros de identificación de sus respectivas obras. Llama aquí la atención el hecho de que, justo a un mes de concluida la Olimpiada, ya las obras se mostraban afectadas por el graffiti, concretamente Bayer, Danziger y Seguin. [apéndice 133]

Un informe de Olguín hecho a finales del certamen -después del 24 de octubre de 1968, día en que concluyó la Olimpiada- proporciona una síntesis de los datos más relevantes relacionados con las empresas constructoras que intervinieron en la construcción de los monumentos, así como de los importes de cada una de las veintidós obras construidas. Cabe citar que en dicho informe se precisan dos fechas importantes: el 20 de mayo como el inicio de la construcción de las esculturas y el 12 de septiembre como la fecha de su terminación. Esto, como hemos visto, no fue algo del todo cierto. [apéndice 133]

La labor de Goeritz al frente del Departamento de Promociones Internacionales y como Director del Simposium Internacional de Escultores concluyó a los pocos días de terminada la Olimpiada, el 31 de octubre de 1968. Con ella llegó también a su fin una parte importante del

sueño que el escultor, desde junio de 1966 y hasta octubre de 1968, pretendió para la creación del Consejo Internacional de Planeación Artística. Las funciones del Departamento de Promociones Internacionales donde se desempeñaron los demás colaboradores que trabajaron ahí - el doctor Karel Wendl, Secretario General y también Secretario Internacional, el arquitecto Enrique Langenscheidt, Ayudante Técnico "D" encargado de la parte artística en la Ruta de la Amistad, la señorita Luz María Díaz Garduño, secretaria, el señor Severino Medina, mozo y mensajero y el señor Ramón Pantoja, chofer- concluyó un mes después, el 31 de noviembre de 1968.¹⁹⁰

Luego de la Olimpiada de México y los escultores jamás vueltos a reunir en torno a tan ambicioso proyecto, aquella idea de integrar el trabajo del artista plástico en los proyectos de planificación urbanística como la planteó Goeritz se perdió por completo. Hay que señalar, sin embargo, que parte de las enseñanzas de la Ruta de la Amistad en este esfuerzo fueron luego rescatadas y aplicadas a un nuevo proyecto surgido en el año 1969 con la creación de lo que entonces se llamó la Comisión Internacional de Planificación de Jerusalén, proyecto promovido por el alcalde de la ciudad Teddy Kollek tendiente a planear artística y urbanísticamente el crecimiento ordenado de la ciudad de Jerusalén, Israel, durante las últimas tres décadas del siglo XX, en el que se convocó a participar a Goeritz y a Ramírez Vázquez como invitados permanentes al lado de artistas tan importantes como Paul Rudolf y Richard Buckminster Fuller. [apéndice 142]

3.8. Opiniones sobre la Ruta de la Amistad al lo largo del tiempo.

Desde mediados de agosto de 1968 Goeritz, a nombre del Comité Organizador, les dirigió a los embajadores de los países que participaron en la Reunión Internacional de Escultores -catorce en total, excepto España- cartas de agradecimiento por su apoyo brindado para la realización del certamen -no siempre del todo merecidas en la medida en que varios fueron los que no reconocieron a sus artistas como representantes de sus respectivos países- solicitándoles su opinión acerca de lo que les mereció el evento, deseando saber si la trascendencia de la obra permanente de la Ruta de la Amistad la consideraban favorable o desfavorable en cuanto intento de acercamiento entre los pueblos a través del arte. Ejemplo de ello fue la carta que le envió al embajador de Bélgica en la que, como se lee, al 15 de agosto de 1968 ya Goeritz daba prácticamente por concluido el evento. [apéndice 143]

Contados fueron los embajadores que le mandaron su opinión. La mayoría se disculpó de no hacerlo argumentando su incapacidad para tratar sobre la materia o bien justificándose por el hecho de que su reciente nombramiento les impidió haber seguido de cerca el certamen desde su inicio. Hubo, sin embargo, algunas respuestas interesantes, como la conferencia de prensa que el 18 de septiembre en la cancillería de la embajada dio el representante diplomático de Bélgica acerca de la participación de su país o la carta que envió el 9 de septiembre de 1968 el embajador de los Estados Unidos, señor Fulton Freeman, la cual llama mi atención por el interés que mostró tener hacia la Reunión Internacional externando una opinión tan favorable. [apéndice 144].

Sin embargo, no sólo hubo opiniones positivas hacia las esculturas. También existieron ataques y severas críticas. En un artículo que publicó Toby Joysmith sobre la Ruta de la Amistad el 1 de septiembre de 1968 en el diario *The News* —que, según Beljon, era un periodista partidario del grupo de sesenta y dos artistas liderados por David Alfaro Siqueiros, enemigo declarado de Goeritz— el autor calificaba al certamen como de “desastre” criticando a Goeritz de que la obra de Beljon pareciera “una obra de Noguchi en vacaciones” por su pequeñísima escala que la asemejaba a “jaulas orientales para pájaros”, o bien de que el bulboso monolito de Székely fuera un “Miró de pobres”. [apéndice 145]

La respuesta que Goeritz le envió a Jim Budd, editor de *The News México*, en una carta de principios de septiembre de 1968 haciéndole saber su opinión en torno a los comentarios del periodista es interesante pues, entre otras cosas, lo acusó de haber ignorado el carácter humanista de la obra aclarándole consideraciones acerca, por ejemplo, de la escala de las esculturas que, según él, habían conservado en la mayoría de los casos las alturas propuestas por sus autores. Vale la pena observar en este documento la comparación que hizo Goeritz de su trabajo en la Ruta de la Amistad con aquella intención que compartió a fines de los cincuenta con el arquitecto Luis Barragán para construir las Torres de Satélite —al que denunciaba de haberle robado la idea del proyecto, declarándose Goeritz como su único autor intelectual y sólo concediéndole a Barragán el crédito de haber promovido el proyecto con los propietarios del fraccionamiento y de haber conseguido de ellos la autorización para hacerlo— temiendo que, como en aquella obra, tampoco se le reconociera su aportación a la Olimpiada de México. [apéndice 145]

Hacia el final de la Reunión Internacional, cansado del esfuerzo que le significó edificar las esculturas, harto de los problemas que durante la organización y la construcción de la Ruta de la Amistad se presentaron y temeroso, como él mismo dijo estarlo, de que no se le reconociera a

su trabajo ningún mérito, el 10 de septiembre de 1968 Goeritz le escribía a Beljon diciéndole estar ansioso de regresar a su taller:

....'Estoy agotado. Después de tu partida la pelea continuó. De todas formas tu pieza está ya pintada en violetas salvajes y parece que ya todo está por terminar y yo podré regresar a mi taller. En los últimos dos años no pude hacer casi nada en mi campo de trabajo. ¡La tensión era demasiada! Lo que yo hice aquí lo van a firmar otros. ¡Así es la vida! Barragán está tratando, a través de artículos en revistas y periódicos, de convencer a todo el mundo, después de once años, de que las Torres de Satélite son suyas, lo que es falso. Sólo puedo decirte que estoy hartado. Quizá tu me puedas defender mejor en Europa de lo que yo puedo defenderme aquí. Puedo hacer más por ti que por mí mismo'.....¹⁹¹

El interés de la opinión internacional por conocer los resultados del proyecto trascendió las fronteras de nuestro país. Entre los que solicitaron información detallada acerca de la Ruta de la Amistad estuvo Paul Aschenbach, Director del Simposium Internacional de Escultores de Vermont, organizado por el Consejo para las Artes de Vermont, Estados Unidos quien, mediante una carta dirigida en la segunda quincena de octubre de 1968 a Avery Brundage, Presidente del Comité Olímpico Internacional, le manifestaba su interés para que le ampliaran el contenido de un artículo sobre la Reunión Internacional aparecido en el diario *The New York Times*. [apéndice 147]

El 23 de octubre de 1968, Goeritz y Langenscheidt le expresaban a Urrutia, a nombre de Promociones Internacionales, su agradecimiento por el apoyo brindado para la realización de la Ruta de la Amistad a la que calificaron de exitosa. También a Montiel Blancas, el 24 de octubre de 1968, le agradecían su colaboración por ayudar a cumplir semejante tarea. [apéndice 146]

El Departamento de Promociones Internacionales del Comité Organizador concluyó sus funciones a finales de noviembre de 1968. La última de sus cartas escritas a los artistas extranjeros la envió Wendl el 28 de noviembre agradeciéndoles haber participado en el Simposium y reconociéndoles a todos su aportación al proyecto conjunto.¹⁹² Cabe decir que, aunque todas las cartas tuvieron el mismo texto, a Gutmann se le comentó, además, que por acuerdo del Comité Organizador no había sido posible respetar su decisión de no pintar su escultura y que, ya pintada, era muy bella. Le decía que la Ruta de la Amistad se había vuelto una parte inseparable de la Villa Olímpica. A los demás escultores les dijo que sus respectivas obras, además de hermosas, habían sido vistas, admiradas, discutidas y criticadas por miles de visitantes, por lo que él consideraba que podían estar orgullosos de ellas. [apéndice 148]

Como sabemos, uno de los principales objetivos de la Reunión Internacional fue, para decirlo en palabras de Goeritz, “llevar el arte a la calle y convertirlo en algo que la gente viva, como ha vivido con su catedral”.¹⁹³ Su idea de lograr una nueva posibilidad plástica mediante un arte integrado tanto a los camellones como a los costados de la autopista que aspirara a la integración de la escultura con el urbanismo y la arquitectura, quedó expresada en un comentario que el artista publicó a principios de 1969 en la revista *En Concreto*, al referirse al libro *The View from the Road* (La vista desde la carretera), publicado en los Estados Unidos en fechas cercanas al Simposium:

En Estados Unidos apareció un libro titulado *The View from the Road* que presenta los resultados de un estudio muy interesante. Se tomaron vistas fotográficas desde la carretera, de un automóvil en marcha cada 20 segundos, para saber qué percibía el ojo. Se obtuvieron cosas muy curiosas. De pronto ve usted un puente, y luego un muro, atrás una chimenea y más adelante un letrero. Tales efectos visuales se estudiaron para convertirlos en una nueva posibilidad plástica, para crear un nuevo lenguaje representativo del arte.

Este estudio ofrece, además, la oportunidad de conjuntar al arquitecto con el artista. El arquitecto se ha acostumbrado a ir al suburbio y ha hecho de estos viajes una escuela de presencia social; pero el artista se resiste, nunca quiere ir con él, siempre está solo y es como una flor que no quiere mezclarse. Nuestro simposio tuvo en el fondo ese propósito, es decir, llevar el arte a la calle y convertirlo en algo que la gente viva, como ha vivido con su catedral. El zócalo es muy bello porque la gente lo vive. Y los efectos han sido tan notables que ya hay personas del estado de Nueva York que quieren discutir esta proyección con nosotros, y otros hablan de hacer una ruta mucho más grande y de darle otro sentido

Originalmente habíamos pensado en hacer algo mucho más grande, en proporciones nacionales. Imaginamos una especie de cruz para todo el país, que se originara en la frontera norte y terminara en Guatemala, y de Acapulco a Veracruz cruzando, por ejemplo, por el Paso de Cortés, entre el Popocatepetl y La Malinche; y por el desierto o en zonas poco desarrolladas, donde al lado de gigantescos monumentos de 300 metros de altura, más grandes que la Torre Eiffel, se colocaran a distancias de 150 kilómetros, casas de alojamiento, gasolineras y otros servicios.¹⁹⁴

En otra carta dirigida también a Beljon el 15 de junio de 1970, a poco más de año y medio de terminada la Ruta de la Amistad, Goeritz le comentaba que para él haberla construido le había significado, más que amigos, haber hecho enemigos. Víctima de una fuerte depresión en aquellos momentos –y que al parecer no lograba superar desde septiembre de 1968– le pedía a Beljon, en un tono dramáticamente exagerado, ayuda para trabajar en Europa diciéndole que a veces quisiera incluso hasta cometer suicidio, que sólo Dios era quien lo mantenía activo:

‘El hecho de que la Ruta se haya vuelto una realidad me trajo más enemigos que amigos. Si sabes de algún trabajo como maestro o como cualquier otra cosa en Holanda, Bélgica o Francia (en Alemania no por favor) (sic) piensa en mí (no debe ser muy lejos de tu casa) (sic). Tengo momentos cuando quiero cogermé a cualquiera. A veces quiero cometer suicidio. No existe una razón especial para tener esos sentimientos. Quizás sea una señal de *wechseljahre* (menopausia) y debo ver a un psiquiatra. Tú eres probablemente más fuerte que yo. Es sólo Dios quien me mantiene activo’....¹⁹⁵

Y es que el enorme tiempo que le significó a Goeritz haberle dedicado todo su trabajo y esfuerzo a la Ruta de la Amistad llevó a Beljon a decir: “...todos esos años de preparación, reuniones, viajes, correspondencia no le dejaban [a Goeritz] tiempo para su propio trabajo”.¹⁹⁶

Desde luego soy consciente de que, aunque es cierto el comentario de Beljon en el sentido de que a Goeritz la Ruta de la Amistad le obligó a tener que abandonar temporalmente su trabajo artístico personal, seguro es que también es un hecho que el haber liderado este proyecto debió significarle una satisfacción tan grande y tan importante como lo es el haber realizado su propia obra. Además, en otra parte de su escrito Beljón parece darme la razón cuando comenta, respecto del papel que desempeñó Goeritz al frente de la Ruta de la Amistad, lo siguiente: “Había mucha alegría y bullicio, no sólo alrededor de mi escultura, sino en todas las esculturas de la Ruta, donde el trabajo se realizaba con una enorme energía creativa. A donde fuera, se sentía que Mathías era querido por todos los involucrados. Y nosotros, sus amigos, compartíamos su popularidad”.¹⁹⁷

El papel de Mathias en la Ruta era como el de un mayordomo. Nos proveía de comida, un lugar para construir, un lugar donde descansar, materiales, herramientas, mano de obra e incluso autos y bellas muchachas (como intérpretes). Pero las decisiones las tomaban los ejecutivos del Comité Olímpico, y generalmente acababan siendo de último minuto. La Ruta se convirtió en una colección de dieciocho esculturas desperdigadas a los lados de una carretera, floreros al azar en el quicio de una ventana. Nada quedó del sueño de integración. La Ruta debió ser más homogénea, debió mostrar esa unidad anónima que Mathias y algunos de sus amigos lograron más tarde en el Espacio Escultórico.

Restos de oración y servicio sólo se pueden ver en pequeños detalles, nunca en el todo. Pero quizá la carretera ideal, en la cual los esfuerzos de los planificadores, arquitectos, paisajistas y artistas se funda en un poema sinfónico, sólo puede existir en la imaginación.

Al contrario de la apariencia de roca sólida y concreto el arte llamado ‘urbano’ (hacer cosas públicas) es un arte efímero. La vida de una ciudad y sus alrededores es una vida de constantes cambios. Ninguno de los expertos en planificación puede asegurar desde su oficina cómo va a ser mañana la ‘ciudad de locos’ (es decir la ciudad de México). ¿Mañana? Quizá es imposible calcular

cómo va a ser una hora después de planteada la cuestión. La Ruta es un espejo de esta patética situación.

Mathias tenía enemigos que lo acusaban de jugar al Mesías, y amigos que –aun peor– creían que él era uno. Claro que tenía un mensaje, un sueño, que nos ha inspirado a tantos: tener una mejor idea del lugar del artista, su ambiente visual y espiritual, en una sociedad que se preocupa sólo por su material. Este hombre nunca hubiera sido un ejemplo para mí y para muchos otros, si no hubiera sido el cariñoso ser humano que era.¹⁹⁸

Durante una entrevista que Goeritz le concedió a la periodista Helen Krauze para el diario *Novedades* publicada el 20 de marzo de 1976, hablando sobre el proyecto conjunto GOCADIGUSE para la ciudad de Villahermosa en el que intervendrían cinco escultores realizando un ambicioso proyecto de escultura urbana monumental vinculado a una gran vía de comunicación –destinado a embellecer la avenida periférica más importante de la capital del estado de Tabasco– comparando este proyecto con el de la Ruta de la Amistad, Goeritz dijo de aquél lo siguiente: “Desde luego, no será nada parecido a la Ruta de la Amistad, tan disímbola, sino que dará la impresión de estar hecha por un sólo artista...”¹⁹⁹

Sólo hasta después de transcurrida una década de su experiencia olímpica, Goeritz finalmente parecía estar decidido a aclarar aquella añeja situación poco precisada por él relativa al significado que las propuestas de otros artistas tuvieron como antecedentes de la suya, renunciando él mismo a la autoría intelectual del proyecto Ruta de la Amistad y concediéndole a Otto Freundlich el mérito de haber sido por él por quien la concibió. En una entrevista que le realizó Mario Monteforte Toledo entre 1979 y 1981 publicada con el título *Conversaciones con Mathías Goeritz*, a la pregunta: ¿A ver, cuéntame algo sobre la Ruta de la Amistad?, la respuesta de Goeritz fue contundente: “Eso ya está muy publicado y debatido; por otro lado, sólo fui un colaborador más del enorme proyecto hecho en conexión con las olimpiadas del 68. El plan original de esa ruta es de Otto Freundlich, uno de los primeros judíos asesinados por los nazis en sus campos de concentración. Suyas son también las ideas sobre unificación de las esculturas por tamaño, material y marco estético. Intervine en la contratación de los artistas a quienes conocía”.²⁰⁰

Y en seguida, a otra pregunta de Monteforte: ¿Cómo siguió funcionando eso?, Goeritz dijo: “El propósito de que las esculturas tuvieran sentido al verlas pasando de prisa en coche se ha cumplido cada vez menos, a causa del congestionamiento del tráfico. El periférico no se pensó como vía para los vehículos de las carreteras que conectan la capital con el norte del país”.²⁰¹

Llama aquí la atención el desprecio con el que Goeritz se refería al que fue uno de los proyectos escultóricos más importantes de su vida, llamándolo “esa Ruta”. El artículo permite ver que, para Goeritz, la Ruta de la Amistad llegó a considerarla un fracaso por saber que con el transcurrir del tiempo se llegaron a perder los objetivos que inicialmente pretendió para el proyecto. Desde luego que en mi opinión la postura de Goeritz al referirse en esos términos al proyecto y negarse él mismo cualquier mérito que le pudiera corresponder por haberlo no sólo concebido sino realizado con éxito me parece también una cuestión exagerada de parte del artista, como exageradas fueron muchas otras de sus declaraciones vertidas en torno a su sentir personal ante los problemas derivados de la Ruta de la Amistad.

En otro comentario de Goeritz, decepcionado de la Ruta de la Amistad la llamó “galería al aire libre”. El término galería es importante acotarlo aquí porque habrá que entenderlo no como aquello que criticó cuando se refirió al arte por el arte -cuestionando la labor de los museos y de las galerías- sino a la mezcla de soluciones y de formas muy variadas y dispersas, sin integración, dentro del Anillo Periférico: “La obra de Goeritz tuvo realmente un impacto a través del recurso más adecuado al momento por el que atravesaba el ambiente artístico mexicano: la escultura abstracta monumental de gran formato. Quiso con este arte público dejar testimonio en las ciudades, las carreteras y las plazas de signos urbanos, de hecho, hizo algunas propuestas que pronto lo decepcionarían como La Ruta de la amistad que él mismo calificaría, unos años después en la revista Leonardo, como una galería al aire libre”.²⁰²

Una síntesis que resulta bastante ilustrativa de lo que fue el proyecto olímpico, la encontramos en la explicación que dio Goeritz sobre el origen y los resultados que en su opinión aportó la Ruta de la Amistad. Se trata de un fragmento del artículo publicado en la revista *En Concreto* a inicios de 1969 –tomado del libro de Graciela Kartofel titulado *Mathias Goeritz, un artista plural. Ideas y dibujos*– importante como colofón de lo que hasta aquí hemos dicho:

La idea que dio vida a la Ruta de la Amistad no es nueva. Hacer carreteras o calles de tipo monumental es tan viejo como el arte griego. En Berlín hay una avenida de la Victoria donde reyes y emperadores esculpidos en mármol cercan los flancos. Aquí en el mismo Paseo de la Reforma pasa un poco lo mismo, con los monumentos dedicados a los héroes más representativos de cada entidad federativa. Pero en todos estos casos, la idea se desarrollaba pensando en la gente que iba a pie de un lado a otro. Berlín, París, México, son ciudades originalmente trazadas para la gente de a pie.

Pero ahora, en el siglo XX, ya nadie puede detenerse un minuto para ver un monumento y a quién está dedicado. La gente se mueve a 70 kilómetros por hora en los viaductos, en las supercarreteras.

Por eso, cuando a mí se me invitó para organizar alguna representación artístico-escultórica, como se hizo con otras artes que integraron la Olimpiada Cultural, pensé en este problema del hombre del siglo XX.

Había que hacer un arte funcional, de acuerdo con las exigencias de la vida moderna y, sobre todo, con los materiales de uso común, como es el concreto, con el que nos topamos a cada instante y está presente en todos los actos cotidianos de nuestra existencia. Yo soy un gran aficionado al concreto y más lo soy desde que proyecté las Torres de Satélite, que son ya un símbolo del desarrollo urbano de la metrópoli. Siempre he insistido en el concreto porque le veo grandes posibilidades escultóricas...

Las ciudades de por sí son muy bellas, dejémoslas así; los suburbios son horribles y eso es culpa del siglo XX. Convertir los suburbios en algo agradable es tarea también de nuestra época y esto se logra mediante calzadas y carreteras ¿Por qué no aprovechar entonces estas oportunidades viales para darle al suburbio algo de color y de alegría? Necesitamos hacer realidad lo que el arquitecto Antonio Pastrana sostenía; es decir, la integración de cierto tipo de arte con la arquitectura, y en nuestro caso, era muy importante hacer de la carretera misma una escultura.²⁰³

Más allá de estas declaraciones, el sentir de Goeritz hacia la Ruta de la Amistad lo llevó, con el transcurso de los años, a adoptar una posición cada vez más drástica respecto de su decisión sobre qué hacer con ella, hasta proponer incluso que se le destruyera. Así, por ejemplo, en ocasión de una reunión celebrada en el Colegio de Arquitectos de la Ciudad de México el 11 de septiembre de 1989 cuyo tema central fue el rescate de la Ruta de la Amistad -reunión en la que estuvieron presentes artistas e intelectuales, entre ellos los arquitectos Ernesto Velasco León, Director de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, Carlos Flores Marini, representante de ICOMOS (Comité Mexicano del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, UNESCO), Lorenzo Aldana Echeverría, Presidente del CAM-SAM, Lilia Guzmán, Coordinadora de la licenciatura de Arquitectura del Paisaje de la UNAM y Mauricio Rivera- Goeritz dijo: “Creo que es sumamente difícil rescatar una cosa que se echa a perder. Para la Ruta de la Amistad no hay gran salvación, se puede proteger y cuidar un poco, o quizás dejarla así y hacer otra cosa, una ruta o jardín nuevos... efectivamente la obra ‘se abandonó. Todo aquí se descuida en los primeros 20 años y luego comienza a ser histórico’ y advirtió que si hace 20 años hubiera vislumbrado ‘la explotación’ desmedida de la ciudad ‘no la hubiera hecho’”.²⁰⁴

En dicho artículo se mencionaba, además, que días antes el propio Goeritz en un homenaje que le rindió el Multibanco Mercantil de México el jueves 7 de septiembre de 1989, dijo que la Ruta de la Amistad debía “destruirse”. Debe aquí anotarse que en aquella reunión del Colegio de Arquitectos Ernesto Velasco comentó que “recuperar las señales, los signos y lugares

que conforman la cultura urbana es lo que resalta como prioritario”. Para el arquitecto, la Ruta de la Amistad era parte de esa cultura citadina nacida como señal histórica que quedó del ’68. Las esculturas, dijo en aquella ocasión, son “una marca de la Historia”, significando con ello que la ciudad crece, no es homogénea, pero necesita de estos símbolos para conservar su imagen y su humanidad. Todos quienes ahí asistieron coincidieron en la opinión de que las esculturas debían permanecer en el sitio donde habían sido creadas aunque estuvieron de acuerdo en la necesidad de que las obras de Bayer y de Nivola fueran cambiadas de lugar, tal y como lo proponía un proyecto de recuperación que en esa misma reunión presentaron al Colegio de Arquitectos Mexicanos un grupo de alumnos a cargo del profesor Jorge Olivares.

Con el transcurrir del tiempo han habido otras opiniones que se han referido al trabajo de Goeritz como artista urbano tanto en la Ruta de la Amistad, el Espacio Escultórico y los preparativos para la Olimpiada de Munich ’72. Entre ellas la del señor Christian Schneegas que cito a continuación:

No sólo la integración de todas las artes, sino también la colaboración de las áreas del arte, las ciencias y la técnica habían de hallarse en un contexto superior que le pudiera dar sentido a la sociedad, es decir, valores, orientación, medida, aliciente y preceptos. Goeritz consideraba que su tarea primordial y meta obligatoria consistía en la religión, la unión sagrada y conservadora entre el hombre y Dios, al servicio venerador de y la fe en la creación o [dicho de otra manera] la interacción y la interdependencia de la creatura –incluyendo al ser humano, con respecto a su creador, ética y estéticamente a la altura de su época-, es decir, el conservar, desarrollar y volver a estimular la religión con todos los recursos del arte, de las ciencias y de la técnica, tanto ultramodernos como tradicionales y de validez permanente.

Con este fin, Mathias Goeritz, quien se caracterizaba por su orientación y sus compromisos universales que cruzaban y superaban fronteras internacionales, supo crear una red de colegas en otras partes del mundo que compartían sus intereses y compromisos. Provenían de todas las ramas y carreras relacionadas con su interés por un arte interactivo en el espacio público. Con los proyectos elaborados en estos círculos que lamentablemente no siempre fueron puestos en práctica. Goeritz revolucionó la conformación del espacio urbano mediante iniciativas y gremios consultivos artísticos, a veces también ecológicos (así, por ejemplo en la ciudad de México durante los Juegos Olímpicos de 1968, en el Espacio escultórico, 1978-1980, y en Munich, 1972) (sic).²⁰⁵

Merecen también anotarse las opiniones que los escultores Pierre Szekely y Helen Escobedo externaron sobre su sentir hacia el proyecto:

Para el francés era de lamentarse que este “patrimonio de la humanidad” -término con el que se refirió a la obra de conjunto- se encontraba tan dañado, mientras que para la mexicana el

problema de la Ruta de la Amistad era, fundamentalmente, un problema de falta de conciencia entre la población, por lo que no sólo debía ser el gobierno quien asumiera la responsabilidad de rescatarla sino que “son los ciudadanos quienes pueden realmente defender su patrimonio, lo que hace falta es que la gente tenga conciencia”.²⁰⁶

Otra opinión interesante sobre la Ruta de la Amistad nos la da el doctor Oscar Olea Figueroa al explicar que el problema de la pronta pérdida del valor estético del proyecto de conjunto fue resultado de la mala estrategia habida en la asignación de los espacios urbanos de las esculturas y del deterioro constante que le ha provocado el aumento de construcciones a lo largo de todo ese sector:

Digna de mencionarse, no obstante su prematura caducidad, lo es la Ruta de la Amistad erigida con motivo de la Olimpiada del 68 como un ensayo de arte colectivo coordinado también por Mathias Goeritz, que al paso del tiempo ha ido perdiendo sus valores de conjunto, tanto semiológicos como estéticos, debido a que también la edificación en esa zona ha absorbido las esculturas de manera aún más drástica que en el caso de las Torres de Satélite, ya que a las obras no se les dio un espacio libre bien definido y en algunos casos, como la del italiano Constantino Nivola o el norteamericano Herbert Bayer (por citar algunos) las piezas fueron colocadas en terrenos de propiedad privada. El asunto es que la escala urbana y unidad colectiva de estas obras se extingue cada día más y sólo pueden ser admiradas en forma individual y fortuita.²⁰⁷

Importante también como testimonio de la obra de Goeritz en la Reunión Internacional es la opinión del arquitecto y escultor Fernando González Gortázar quien, al emitir un juicio de valor sobre la Ruta de la Amistad, la relacionó con el trabajo de Goeritz dentro de la “planificación artística”, incluyendo en esto su proyecto escultórico para las carreteras Panamericana y transoceánica de nuestro país:

Asimismo [refiriéndose a la actividad artística de Goeritz], fueron importantes sus iniciativas sobre trabajos personales o colectivos de arte, integrado al paisaje natural o urbano. Hacia 1964 concibe un iluminado proyecto para crear dos “carreteras artísticas” que habrían de cruzar el país de punta a punta y de mar a mar. Luego, en 1968 imagina y encabeza la realización de la Ruta de la Amistad en la ciudad de México, en la que invitó a participar a trece escultores de once países. Aunque el experimento sólo triunfó parcialmente, dio la batalla por demostrar la viabilidad y la urgencia de lo que Goeritz llamaba la ‘planificación estética’ de las ciudades.²⁰⁸

Un punto de vista interesante exaltando su valor estético como obra de arte abierta al exterior creada con el propósito de brindar deleite a la población de la ciudad, lo aportaron Alejandrina Escudero y Ricardo Pedroza:

La escultura de mitad de siglo fue transformada: se olvida de estereotipos y de la conmemoración, incluso del nacionalismo, y propone un arte al exterior que en esos momentos pretende ofrecer el puro gozo a las grandes masas de la ciudad; la obra se convierte en emblema, icono, signo plástico de ciudades, edificios y unidades habitacionales. Destacados ejemplos de este fenómeno son las Torres de Satélite, al Ruta de la Amistad, el Espacio Escultórico y muchos otros, siguiendo los ideales de ofrecer, como el arte en sus mejores tiempos, belleza, emoción y verdad al hombre contemporáneo.²⁰⁹

Testimonio importante para el presente trabajo es el que provino del escultor Enrique Carvajal González, Sebastián, al explicar que la verdadera Escuela Mexicana de Escultura fue, en su opinión, la que se gestó bajo la influencia del cinetismo y con el auspicio de Goeritz. Para él, dicha escultura fue la de carácter monumental, pública y urbana, cuyo eje central tuvo como vocación una línea marcadamente constructiva y un mensaje ya no de contenidos políticos sino plástico, innovador y, por lo tanto, revolucionario, generador de una verdadera presencia escultórica de lo mexicano a nivel mundial. Al asociar dicha vocación escultórica con la Ruta de la Amistad, dijo: “En este sentido, estoy convencido de que este tipo de expresión escultórica de la escultura pública, monumental y urbana ganó mucho al ingresar al ámbito geométrico a fines de los años sesenta del siglo XX y el gran aporte para su consolidación fue, sin duda, la Ruta de la Amistad concebida por Mathias Goeritz”.²¹⁰

Coincidiendo con Sebastián en identificar a la escultura abstracta creada en México desde finales de los cincuenta y durante los sesenta con el nombre de “geometrismo mexicano”, Jorge Alberto Manrique ubica así a la Ruta de la Amistad:

Pese a los grupos [refiriéndose a los grupos de arte surgidos después del movimiento del '68, Suma o Proceso Pentágono entre ellos] cuya vigencia se concentra por la mayor parte en los años setenta y después tiene un corte casi abrupto -aunque algunos persisten y hay otros nuevos-, el otro arte seguía su camino. Continuaban trabajando los que lo habían venido haciendo, seguían las exposiciones e incluso se delineó un movimiento significativo, el “geometrismo mexicano”, en que coincidían procesos individuales diversos y los antecedentes europeos, estadounidenses (sic) y latinoamericanos. Con el precedente de las *Torres de Satélite* (1954), a partir de 1968, y la *Ruta de la amistad*, la llamada “escultura urbana” empieza a ser, y lo es hasta hoy día, uno de los hechos importantes de la plástica mexicana.²¹¹

Finalizo esta parte de mi investigación adoptando como propia la recomendación que hizo Szekely durante su última visita a México en el año 2000 para que a la Ruta de la Amistad se le declare, en razón de su carácter de unicidad, Patrimonio de la Humanidad: “... la única colección de arte monumental urbano de carácter universal que se conserva en todo el mundo (...)

Es un hito en el arte contemporáneo (...) patrimonio que es símbolo del arte contemporáneo de una época fundamental en la historia del mundo”. En el mismo artículo agrega que le gustaría se pusiesen “sillas y una mesa junto a ella –hablando de su escultura, “Sol bípedo- para que la gente se acercara y la pudiese disfrutar de cerca”.²¹²

NOTAS DEL CAPÍTULO 3.

¹ Federico Morais. *Mathias Goeritz*, UNAM, México DF, 1982, pp.70-71.

² Remitimos al lector a consultar el extracto anexo de la revista *Urbanisme*, París, no. 254, 1965, p. 14e

³ Joop Beljon. “La Ruta de la Amistad” en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, INBA-UNAM IIE, México DF, 1997, p.167.

⁴ *Ibidem*, p.169.

⁵ *Ibidem*, p. 167.

⁶ *Ibidem*, pp. 167-168. Nota aclaratoria: Los meses a los que se refiere Beljon inicialmente pensados para el Simposium de Long Beach fueron julio y agosto de 1965. Cabe decir, sin embargo, que el Simposium de Long Beach sólo se realizó en el último mes. Simposio al que, por cierto, fue invitado Goeritz pero que rechazó asistir renunciando con ello a la posibilidad de estar en lo que, según Beljon, pudo considerarse “el ensayo general de la Ruta”. A él asistieron los escultores Joop Beljon y Piotr Kowalsky, el primero de ellos un artista que más tarde estuvo presente en la Olimpiada Cultural de México.

⁷ Ver lista de asistentes en Joop Beljon. “La Ruta..., *op. cit.*, p.169.

⁸ *Ibidem*, p.170.

⁹ *Ibidem*, p. 169.

¹⁰ Henry Moore visitó México en el año 1953 invitado por Mathias Goeritz para colaborar con él y otros artistas en la parte artística de su museo experimental de El Eco, trabajando al lado de Carlos Mérida, Alfonso Soto Soria, Rufino Tamayo, Alice Rahon, Germán Cueto, Felipe Orlando y Leonora Carrington. Según Enrique X. de Anda Alanís. “La arquitectura emocional” en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, INBA-UNAM IIE, México DF, 1997, p. 97, citando a Mauricio Gómez Mayorga. “Sobre la libertad de creación”, *Arquitectura-México*, núm. 45, marzo de 1954, p. 54.

¹¹ Joop Beljon. “La Ruta... *op. cit.*, p. 169.

¹² Rita Eder. “Ma Go: visión y memoria”, en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, INBA-UNAM IIE, México DF, 1997, p. 37.

¹³ Pablo Palomino. “Goeritz y las Esculturas Gigantes. Quiere llenar el país de Rutas de la Amistad”, *Novedades*, México DF, 29 de noviembre de 1969, s/p.

¹⁴ Rosa María Roffiel. “Precursor del Arte Minimal”, *Excelsior*, México DF, secc. B, 17 de noviembre de 1971, p. 1-4.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Mathias Goeritz. “¡Hay que hacer un arte funcional que embellezca el suburbio y hermosee la carretera!”, artículo publicado en la revista *En Concreto*, año VII, núms. 34-35, enero-abril, 1969, p. 166-167, tomado de Graciela Kartofel. *Mathias Goeritz, un artista plural. Ideas y dibujos*, CONACULTA, México DF, 1992, p. 45-49.

¹⁷ Ricardo de Robina Rotheriot. “Mi relación con Mathias Goeritz. Escultura urbana, integración plástica y estética del urbanismo”, en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, INBA-UNAM IIE, México DF, 1997, p. 118.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 112.

²⁰ Federico Morais. “*Mathias...*, *op. cit.*, p. 71.

²¹ *Ibidem*, p. 72.

²² En Luis Rius Caso. “Mathías Goeritz y las nuevas vanguardias de México; mínimo homenaje”, *Uno más Uno*, México DF, 30 de agosto de 1990, p. 29.

²³ Tomado del “Manifiesto de la Arquitectura Emocional” pronunciado por Goeritz con motivo de la construcción del museo experimental de El Eco. Véase Graciela Kartofel. “*Mathias Goeritz ..., op. cit.*, pp. 91-92 y apéndice 10 de este trabajo.

- ²⁴ Fragmento del PRIMER MANIFIESTO, 1960, NUEVA YORK. Tomado de Graciela Kartofel. "Mathias Goeritz...", *op. cit.*, p. 95.
- ²⁵ Ana María Preckler. *Historia Universal de los siglos XIX y XX*, Editorial Complutense, Madrid, 2003, Tomo II, Pintura y escultura del siglo XX, p. 121.
- ²⁶ Ida Rodríguez Prampolini. *Una década de crítica de arte*, SEP, México DF, 1974, Colección SEP Setentas, no. 45, pp. 5-6.
- ²⁷ "Manifiesto de Los Hartos", versión en primera persona del plural, 1961. Tomado de Graciela Kartofel. "Mathias Goeritz...", *op. cit.*, pp. 100-101.
- ²⁸ Ida Rodríguez. "Una década...", *op. cit.*, p. 5.
- ²⁹ *Ibidem*, p.p. 5-6.
- ³⁰ *Ibidem*, pp. 19-22.
- ³¹ Ana María Preckler, "Historia Universal... *op. cit.*", p. 83.
- ³² "Advertencia", artículo escrito por Mathias Goeritz en la *Revista de Arquitectura de la Ciudad de México*, sección de Arte, abril, 1961, número 10, en Graciela Kartofel, "Mathias Goeritz...", *op. cit.*, p. 74.
- ³³ Palabras de Mathias Goeritz citadas por Pedro Friedeberg Landsberg en "Autobiografía de Mathias Goeritz", en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, INBA-UNAM IIE, México DF, 1997, p. 17.
- ³⁴ "Advertencia", *Ibidem*, p. 74.
- ³⁵ Ida Rodríguez. "Una década...", *op. cit.*, pp. 38-39.
- ³⁶ Enrique X. de Anda. "La arquitectura...", *op. cit.*, p. 99.
- ³⁷ "Advertencia", *Ibidem*, p. 74.
- ³⁸ Ida Rodríguez. "Una década...", *op. cit.*, p. 8.
- ³⁹ Varios autores. *Escultura mexicana, de la Academia a la instalación*, 2ª. Edición, INBA-CONACULTA-Landucci Editores, México DF, 2001, p. 263.
- ⁴⁰ Para el arquitecto Charles-Edouard Jeanneret-Gris (*Le Corbusier*) la casa es una máquina para vivir (*machine à habiter*). Véase Dennis Sharp (director de la edición) *Diccionario ilustrado de arquitectos y arquitectura*, CEAC, Barcelona, colección Libros Cúpula, 1993, pp. 92-94.
- ⁴¹ Rita Eder. "Ma Go: visión y memoria", en *Los ecos de Mathias Goeritz, ensayos y testimonios*, INBA-UNAM IIE, México DF, 1997, p. 37.
- ⁴² Fernando González Gortázar, "Mathias Goeritz", en *La arquitectura mexicana del siglo XX*, Lecturas mexicanas, CONACULTA, México DF, 1996, p. 366.
- ⁴³ Fragmento de un documento firmado por Mathias Goeritz, sin fecha, Archivo CENIDIAP-INBA, Fondo Mathias Goeritz, según Enrique X. de Anda, "La arquitectura...", *op. cit.*, p. 107.
- ⁴⁴ Mathias Goeritz. "Hay que hacer...", *op. cit.*, pp. 45-49.
- ⁴⁵ Graciela Kartofel. "Mathias Goeritz...", *op. cit.*, p. 124.
- ⁴⁶ Ricardo de Robina. "Mi relación...", *op. cit.*, p. 118.
- ⁴⁷ Ferruccio Asta. "Arte urbano y arquitectura emocional", en *Los ecos de Mathias Goeritz, catálogo de la exposición*, INBA-UNAM IIE, México DF, 1997, p. 110.
- ⁴⁸ Christian Schneegas. "Goeritz, artista y constructor", en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, INBA-UNAM IIE, México DF, 1997, p. 151.
- ⁴⁹ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, Archivo General de la Nación del Distrito Federal (AGN-DF), caja 161, sección 41, expediente 331, Estados Unidos, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.
- ⁵⁰ Joop Beljon. "La Ruta...", *op. cit.*, p. 170.
- ⁵¹ *Ibidem*, p. 171.
- ⁵² *Ibidem*, p. 170.
- ⁵³ *Idem*.
- ⁵⁴ Federico Morais. "Mathias...", *op. cit.*, p. 76.
- ⁵⁵ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 160, sección 41, expediente 151, Proyectos para el Desarrollo del Programa Cultural, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.
- ⁵⁶ Mathias Goeritz. "Hay que hacer...", *op. cit.*, pp. 45-49.
- ⁵⁷ Friederich Czagan entonces se desempeñaba como Secretario General de la F.I.S.S. (*Fédération Internationale des Symposia de Sculpteurs*) con sede en París, máximo organismo de representación internacional de escultores, abocado desde que se creó a finales de los años cincuenta y durante los sesenta a la creación de la *Voie des Aris*.
- ⁵⁸ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 160, sección 41, expediente 151, Proyectos para el Desarrollo del Programa Cultural, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

⁵⁸ El ingeniero Marte R. Gómez se desempeñaba como Presidente del Consejo de Administración de Worthington de México, S.A. con domicilio en Paseo de la Reforma 122-8º. Piso, despacho F y también como miembro del Comité Olímpico Internacional representando a México.

⁵⁹ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 160, sección 41, expediente 151, Proyectos para el Desarrollo del Programa Cultural, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

⁶⁰ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 161, sección 41, expediente 156, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

⁶¹ Joop Beljon. "La Ruta...", *op. cit.*, p. 174.

⁶² *Idem.*

⁶³ *Ibidem*, p. 170.

⁶⁴ Para la referencia de estos datos consúltese la Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 429, Correspondencia General, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

⁶⁵ Joop Beljon. "La Ruta...", *op. cit.*, p. 171.

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ Véase en este mismo trabajo el subcapítulo 2.1 Primeros planteamientos para celebrar la Olimpiada con un evento de escultura pública, p. 7.

⁶⁸ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 429, Correspondencia General, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ *Idem.*

⁷² Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ Mathias Goeritz. "Hay que hacer...", *op. cit.*, p. 46.

⁷⁵ Joop Beljon. "La Ruta...", *op. cit.*, p. 172.

⁷⁶ Esta participación al certamen no tuvo el carácter de una carta de invitación oficial del Comité Organizador a los artistas por el hecho de que el Presidente de México y Patrono de los Juegos, Gustavo Días Ordaz, no autorizó la realización del evento sino hasta principios de julio de 1967.

⁷⁷ Joop Beljon. "La Ruta..." *op. cit.*, p. 173.

⁷⁸ Véase en este mismo trabajo el subcapítulo 3.8 Opiniones sobre la Ruta de la Amistad al lo largo del tiempo, p. 215.

⁷⁹ Consúltese la carta que le envió Beljon a Goeritz fechada el 29 de abril de 1967 donde le informó que por problemas de salud, Kenneth Glenn debió ser sustituido en la organización del Simposium de Long Beach por un ingeniero. Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 159, sección 41, expediente 68, Mr. Joop Beljon, Holanda, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

⁸⁰ Joop Beljon. "La Ruta...", *op. cit.*, p. 174.

⁸¹ *Ibidem*, p. 172.

⁸² *Idem.*

⁸³ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 159, sección 41, expediente 71, Mr. Alexander Calder, USA-Francia, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ Para conocer los términos en que estuvo redactada la carta que le envió la señora Mary G. Preminger a Goeritz solicitándole su ingreso al Simposium consúltese la Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 429, Correspondencia General, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004. La respuesta que el Comité de Selección le entregó a la señora Preminger negándole su participación se le envió con fecha 4 de septiembre de 1967.

⁸⁶ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 429, Correspondencia General, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 338, Japón, Reunión Internacional de Escultores, julio 2003-enero 2004.

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ Lily Kassner. "La nueva escultura y la escultura urbana", en *El arte mexicano*, SEP-Salvat, México DF, tomo 15, vol. III. Arte contemporáneo, 1982, pp. 2235-2255.

⁹¹ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 342, Uruguay, Reunión Internacional de Escultores, julio 2003-enero 2004.

⁹² Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 429, Correspondencia General, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

⁹³ Esos países eran Etiopía, Argelia, Uganda, Tanzania, Ghana, Gambia, Guinea y la República Árabe Unida, a los que se podrían haber unido Siria, India, Malí, Somalia, Kenya, Irak, Singapur, Nigeria y Malasia junto con la Unión Soviética y el bloque de los países comunistas.

⁹⁴ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 429, Correspondencia General, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 159, sección 41, expediente 68, Mr. Joop Beljon, Holanda, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

⁹⁷ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 429, Correspondencia General, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

⁹⁸ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 160, sección 41, expediente 162, M. Mohamed Melehi / Marruecos, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

⁹⁹ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 429, Correspondencia General, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 160, sección 41, expediente 162, M. Mohamed Melehi / Marruecos, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

¹⁰² Véase la carta que Wendl le envió al Comité Olímpico de los Estados Unidos fechada el 13 de julio 1967 en la Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 159, sección 41, expediente 63, Mr. Herbert Bayer, Austria, E.U., Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

¹⁰³ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 159, sección 41, expediente 71, Mr. Alexander Calder, USA-Francia, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

¹⁰⁴ Un fragmento de ese muro se conserva actualmente en el terreno y divide una zona de canchas de otra dentro del conjunto de la Villa Olímpica.

¹⁰⁵ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 159, sección 41, expediente 63, Mr. Herbert Bayer, Austria, E.U., Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 72, sección 28, expediente 28-5, Escultura Moeschal, Legajo No. 19, Instalaciones, julio 2003-enero 2004.

¹⁰⁹ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 342, Uruguay, Reunión Internacional de Escultores, julio 2003-enero 2004.

¹¹⁰ En 1931, luego de 7 años de una dictadura militar encabezada por el General Primo de Rivera, la monarquía española fue finalmente derrocada al abdicar el rey Alfonso XIII (que gobernó España desde 1902) en favor de la instalación de un gobierno republicano. Así, en ese año y luego de triunfar en las elecciones municipales, se instituyó en aquel país la Segunda República, siendo su presidente el diputado y ministro Niceto Alcalá Zamora. Depuesto Alcalá en 1936 - acusado por disolver anticonstitucionalmente las Cortes - se convocó nuevamente a elecciones, resultando ganador el partido izquierdista del Frente Popular y su candidato, el escritor y político Manuel Azaña, electo presidente. El triunfo de la oposición provocó el descontento de los militares que, inconformes, se sublevaron iniciando una Guerra Civil que duró 3 años, del 18 de julio de 1936 al 1 de abril de 1939, fecha cuando el triunfo del franquismo dio término definitivo al gobierno republicano.

La implantación del nuevo régimen dictatorial fascista trajo como consecuencia que medio millón de personas emigraran a diversos países, entre ellos México. Los españoles que arribaron a nuestro país, entre ellos miles de vascos, fueron acogidos por el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940) que les ayudó dándoles asilo político. Entre los inmigrantes vinieron funcionarios y simpatizantes del derrotado gobierno de la II República Española encabezados por el bilbaíno socialista y ministro de estado Indalecio Prieto que más tarde, en 1943, creó en México la Junta Española de Liberación, encargada desde entonces de buscar dar fin a la dictadura de Franco y volver al régimen democrático republicano.

Hay que mencionar que fue ésta una de las varias acciones que el Cardenismo llevó a cabo como parte de la política progresista que le caracterizó [a ella hay que sumar la nacionalización de los ferrocarriles y de la industria petrolera, la creación de la planta estatal de electrificación y el impulso a la Reforma Agraria] ya que, además del asilo brindado desde 1936 a los republicanos exiliados españoles, en 1939 su gobierno decidió no sólo no reconocer el triunfo del general Franco sino que rompió relaciones diplomáticas con su gobierno. Las demás administraciones que le sucedieron, desde la de Manuel Ávila Camacho hasta la de Luis Echeverría Álvarez tampoco reconocieron ni al régimen dictatorial autoritario franquista ni a Franco como jefe del Estado Español. A dos años de la muerte del "Generalísimo" - sucedida el 20 de noviembre de 1975 - y restaurada la democracia en aquel país que proclamó a Juan Carlos I rey de España y a Adolfo Suárez presidente del gobierno de transición, el 28 de marzo de 1977 el presidente José López Portillo restableció las relaciones diplomáticas entre los gobiernos de ambos países. Esa fue la razón por la cual durante la Olimpiada de México, el Comité Organizador no envió ninguna invitación oficial al gobierno español - lo que de ninguna manera significó que España no estuviera presente en los Juegos - y que todos los asuntos relacionados con aquel país con motivo de la justa deportiva fueran atendidos por la representación diplomática que hubo en México del Gobierno Republicano español en el exilio, a cuyo frente estuvo, como encargado de negocios, el señor Manuel Martínez Feduchí. Tal es la razón por la cual la numerosa comunidad vasca asentada en nuestro país desde los años del exilio y su descendencia decidiera organizarse para regalarle a México, en agradecimiento, una escultura dentro de la Ruta de la Amistad, encargándose no sólo de seleccionar al artista que la llevó a cabo [Joseph María Subirachs, un artista también de origen vasco] sino, también, sufragar los gastos que significó su construcción.

¹¹¹ A su llegada en febrero de 1968 a la Ciudad de México, el escultor Gutmann trajo consigo de Zurich su nuevo modelo *Anchor* (Ancla) del que preparó 3 tamaños: uno con un diámetro de 76 cms., otro con un diámetro de 38 cms. y otro más de 20 cms. en aluminio. A Gutmann le pagó el gobierno de su país el vuelo de ida y vuelta Zurich-México-Zurich. El escultor Gutmann regresó a México el día 15 de febrero a su exposición en la Galería Universitaria Aristos y permaneció aquí una semana hasta el 23 de febrero de 1968. Durante esa semana celebró acuerdos con los organizadores del Simposium sobre la ejecución de su obra en la que ya para entonces se llamaba la Carretera de las Artes. De México viajó de gira por los Estados Unidos y Canadá, teniendo previsto regresar de Canadá a México para permanecer en el Simposium a celebrarse entre abril y mayo de 1968. Pensaba ausentarse de México a mediados de mayo para regresar a Suiza a preparar su exposición monumental en la Galería "*Baukunst*" de Colonia, Alemania, a inaugurarse el 18 de julio de 1968. De su viaje de Estados Unidos y Canadá regresó a México entre el 11 y el 13 de junio de 1968, permaneciendo aquí más o menos un mes. Con el cambio de fechas que tuvo el Simposium ahora a celebrarse durante junio y julio de 1968, el escultor sólo pudo permanecer aquí un mes, de mediados de junio a mediados de julio, obligado a interrumpir su trabajo en México para atender compromisos contraídos anteriormente. Al no poder ver terminada su escultura, volvió a México en vísperas de la Olimpiada en un segundo viaje que le pagó el Comité Organizador con un nuevo boleto aéreo Suiza-México-Suiza. (véase AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 432, Mr. Willi Gutmann / Suiza, Actividades Artísticas).

¹¹² Nótese que entre los escultores no se incluía todavía el nombre de Todd Williams.

¹¹³ En el caso del escultor Herbert Bayer cabe aquí señalar que fueron varias veces las que visitó México para tratar asuntos relacionados con su participación en la Reunión Internacional de Escultores. La primera de ellas -en realidad esta era su tercera vez en México pues ya antes había estado dos veces de visita en nuestro país por motivos completamente ajenos a su participación en el simposium de México- fue a raíz de su colaboración junto con Goeritz y el Comité de Selección en el sembrado de las esculturas a lo largo del Anillo Periférico. El escultor llegó a México el día 11 de febrero de 1968, en el vuelo 53 de *American Airlines* y permaneció aquí exactamente siete días hasta el 17 de febrero que regresó a los Estados Unidos. La segunda vez que vino el artista ya no lo hizo en el mes de abril de acuerdo a como lo había programado sino hasta junio de 1968 para su participación en el Simposium Internacional aunque no precisamente en aquella semana importante semana del 10 al 17 de junio de 1968 -cuando se realizó la exposición de las maquetas del simposium en el palacio de Bellas Artes y se inauguró oficialmente la reunión Internacional- sino días después ya que en esas fechas tuvo que estar presente en la Conferencia Anual de Diseño que el propio escultor organizó en la ciudad de Aspen, su lugar de residencia en los Estados Unidos. En julio estuvo nuevamente en México en una tercera visita aunque ya para entonces el Simposium había terminado. Luego de su estancia en México regresó a Europa y permaneció allá hasta el 1 de septiembre de 1968, fecha en que nuevamente regresó en una cuarta visita a nuestro país para ver su obra terminada y fotografiarla. (véase AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 63, Mr. Herbert Bayer, Austria, E.U., Actividades Artísticas).

¹¹⁴ El primero representando al INBA y los otros dos al Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos.

- ¹¹⁵ Lily Kassner. Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX, México, CONACULTA, 1997, tomo I, p. 132.
- ¹¹⁶ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 157, sección 41, expediente 93, Planos, julio 2003-enero 2004.
- ¹¹⁷ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 157, sección 41, expediente 117, Secretaría de Gobernación, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.
- ¹¹⁸ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 157, sección 41, expediente 112, Programa de Promociones Internacionales, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.
- ¹¹⁹ Ferruccio Asta y Ana María Rodríguez, "Mathias Goeritz, su paso por el siglo", en *Los ecos de Mathias Goeritz, catálogo de la exposición*, INBA-UNAM, México DF, 1997, p. 17.
- ¹²⁰ Joop Beljon. "La Ruta...", *op. cit.*, p. 173.
- ¹²¹ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, julio 2003-enero 2004.
- ¹²² *Idem.*
- ¹²³ El maestro Conrado Elkisch Kuhn nació en la ciudad de Berlín, Alemania, en el año de 1902 y se nacionalizó mexicano desde la época del Presidente Plutarco Elías Calles. Era arquitecto y escultor, habiéndose desempeñado como profesor de las asignaturas de modelado, escultura y artesanías en la UNAM, a nivel de educación media superior. Trabajó como arquitecto en la Secretaría de Obras Públicas y en la Secretaría de Comunicaciones y Transportes y, en cuanto a su perfil como escultor, él mismo lo autodefinía como realista con tendencia al abstraccionismo. Expuso en el Museo de Arte Moderno obras que realizó y presentó en la III Bienal Nacional de Escultura de la Ciudad de México durante mayo de 1967. Colaboró con el arquitecto Mario Pani y con el ingeniero Adolfo Zeevaert en la construcción de varios proyectos arquitectónicos y colaboró también con el Comité Organizador en la Reunión Internacional de Escultores elaborando la maqueta y haciendo los preparativos para la construcción de la escultura *Hombre Corriendo* de Germán Cueto, hecha con motivo de su participación como invitado de honor en dicha Reunión.
- ¹²⁴ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.
- ¹²⁵ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 160, sección 41, expediente 153, M. Pierre Székely/Hungría-Francia, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004; Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 160, sección 41, expediente 176, Gonzalo Fonseca / Uruguay, New York, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004; Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004 y apéndice 55.
- ¹²⁶ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 160, sección 41, expediente 153, M. Pierre Székely/Hungría-Francia, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.
- ¹²⁷ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 420, Reuniones, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.
- ¹²⁸ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 160, sección 41, expediente 154, Constantino Nivola / Italia, New York, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.
- ¹²⁹ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 160, sección 41, expediente 162, M. Mohamed Melehi / Marruecos, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.
- ¹³⁰ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 159, sección 41, expediente 75, Sr. Itzhak Danziger, Israel, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.
- ¹³¹ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.
- ¹³² Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 159, sección 41, expediente 74, Sr. Jorge Dubón, México, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.
- ¹³³ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004; Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 160, sección 41, expediente 154, Constantino Nivola / Italia, New York, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004; Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.
- ¹³⁴ Consultese en este mismo trabajo el subcapítulo 3.5 El emplazamiento de las esculturas, p. 149.
- ¹³⁵ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 420, Reuniones, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

¹³⁶ Joop Beljon. "La Ruta...", *op. cit.*, p.179.

¹³⁷ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 159, sección 41, expediente 69, Sr. Germán Cueto, México, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

¹³⁸ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

¹³⁹ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, julio 2003-enero 2004; Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 421, Symposium de Escultores, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004; Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, julio 2003-enero 2004.

¹⁴⁰ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, julio 2003-enero 2004.

¹⁴¹ *Idem.*

¹⁴² Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

¹⁴³ Llama la atención que el segundo proyecto de la señora Helen Escobedo para la Ruta de la Amistad lo recibiera la Dirección de Control de Instalaciones a principios de abril de 1968, pues ello hace suponer que la escultora debió haber realizado su nueva propuesta plástica al menos durante el mes de marzo de ese año si no es que antes. De tener nosotros razón, ello significaría que su primer proyecto fue rechazado por el Comité de Selección, influenciado quizás por Bayer, en febrero de 1968, fecha que coincide con la visita de este artista a nuestro país para resolver el acomodo de las esculturas sobre el Anillo Periférico. Otros cambios importantes en las esculturas que nosotros asociamos también con la visita de Bayer a México son los relativos a la disminuciónes que se les hizo a las esculturas de Gutmann, Takahashi y Meadmore en sus tamaños definitivos.

¹⁴⁴ Joop Beljon. "LA Ruta...", *op. cit.* p.175.

¹⁴⁵ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, julio 2003-enero 2004.

¹⁴⁶ *Idem.*

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ *Idem.*

¹⁴⁹ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 160, sección 41, expediente 151, Proyectos para el Desarrollo del Programa Cultural, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004 y apéndice 11.

¹⁵⁰ Joop Beljon. "La Ruta...", *op. cit.*, p. 173.

¹⁵¹ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, julio 2003-enero 2004.

¹⁵² Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 160, sección 41, expediente 162, M. Mohamed Melehi / Marruecos, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

¹⁵³ El contenido íntegro de la carta puede consultarse en el apéndice 43.

¹⁵⁴ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 161, sección 41, expediente 333, Gran Bretaña, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

¹⁵⁵ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 161, sección 41, expediente 331, Estados Unidos, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004 y Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 159, sección 41, expediente 71, Mr. Alexander Calder, USA-Francia, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

¹⁵⁶ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 159, sección 41, expediente 71, Alexander Calder, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

¹⁵⁷ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

¹⁵⁸ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, julio 2003-enero 2004.

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ Véase el apéndice 102.

¹⁶¹ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, julio 2003-enero 2004.

¹⁶² Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, julio 2003-enero 2004.

¹⁶³ Mathias Goeritz. "Hay que hacer...", *op. cit.*, pp. 45-49.

¹⁶⁴ Federico Morais. "Mathias...", *op. cit.*, p.74.

¹⁶⁵ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, julio 2003-enero 2004.

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 160, sección 41, expediente 159, Presidencia, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

¹⁶⁸ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, julio 2003-enero 2004 y Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 421, Symposium de Escultores, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

¹⁶⁹ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 159, sección 41, expediente 63, Mr. Herbert Bayer, Austria, E.U., Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

¹⁷⁰ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, julio 2003-enero 2004.

¹⁷¹ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, julio 2003-enero 2004 y Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 341, Polonia, Reunión Internacional de Escultores, julio 2003-enero 2004.

¹⁷² Joop Beljon. "La Ruta...", *op. cit.*, p. 178.

¹⁷³ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 420, Reuniones, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ Los paneles con fotografías y los planos que apoyaron a la exposición de maquetas se guardaron en un almacén del mismo Comité Organizador ubicado en la avenida Miguel Ángel de Quevedo no. 531. Como una de las maquetas era muy grande y pesada (la del modelo de Calder, hecho en acero con una altura de tres metros) los organizadores la tuvieron que recoger aparte el mismo lunes 17 de junio a las 5 de la tarde para llevarla de nuevo al taller de Montiel Blancas en Prolongación de Jesús Urueta no. 164, colonia San Pedro Iztacalco. Luego de la reunión del CIESS, los paneles de la exposición de fotografías de las esculturas extrañamente se llevaron a la casa del embajador de los Estados Unidos, Fulton J. Freeman, ubicada en Paseo de la Reforma no. 2414, colonia Lomas de Chapultepec y de ahí fueron llevados días después a las oficinas de D.M. Nacional, en avenida Paseo de la Reforma no. 90, colonia Juárez. En la actualidad, muchos de los modelos de las esculturas forman parte del acervo permanente del Museo Felgueres de la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, gracias a la donación que de ellos hizo la señora Helen Escobedo luego de que Goeritz años atrás se los obsequió.

¹⁷⁶ "La Ruta de la Amistad", el sello de los Juegos Olímpicos", en *El Tiempo*, Monterrey, N.L., 10 de marzo de 1969, pp. 3-8, también publicado en el diario *Excelsior* el 18 de junio de 1968, s/p.

¹⁷⁷ Federico Morais. "Mathias...", *op. cit.*, p.74.

¹⁷⁸ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 421, Symposium de Escultores, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

¹⁷⁹ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 341, Polonia, Reunión Internacional de Escultores, julio 2003-enero 2004.

¹⁸⁰ *Idem.*

¹⁸¹ Todavía en esta fecha la estación 2 le correspondía a Chlupac y la 3 a Gutmann. Poco después la estación 3 se movió a un lugar intermedio entre la estación 1 y 2, pasando la obra de Chlupac a ocupar la posición 3 aunque conservando el mismo sitio que se le asignó desde un principio.

¹⁸² Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 72, sección 28, expediente 28-5, Escultura Kowalski, Legajo No. 16, Instalaciones, julio 2003-enero 2004.

¹⁸³ Recordemos que el escultor llegó a México el 31 de diciembre de 1967 para dirigir la construcción de su obra durante los dos meses que duraría su estancia en nuestro país, esto es del 1 de enero al 28 de febrero de 1968. Antes de su arribo mandó un proyecto en una escala pequeña que luego Montiel Blancas amplió a 3 metros para que el autor pudiera resolver técnicamente la obra definitiva, la cual alcanzaría una altura de 18 metros. Como Moeschal, Bayer, Székely y Nivola, la obra de Calder tuvo también un incremento en sus proporciones que la hizo alcanzar los 24 metros. Contrariamente a lo planeado, durante su estancia en nuestro país Calder no alcanzó a ver el arranque de su obra ni tampoco su terminación pues, independientemente de que adelantó su regreso a Francia tres semanas antes de lo programado, su obra estaba todavía lejos de iniciarse. Esta suerte del escultor no fue la única que se presentó

entre los artistas de la Ruta de la Amistad pues a Gutmann, a Meadmore y a Bayer les sucedió lo mismo con sus respectivos trabajos ya que tampoco los pudieron ver terminados.

¹⁸⁴ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

¹⁸⁵ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 421, Symposium de Escultores, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

¹⁸⁶ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 72, sección 28, expediente 28-5, Escultura Gurría, Legajo No. 14, Instalaciones, julio 2003-enero 2004.

¹⁸⁷ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

¹⁸⁸ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 71, sección 28, expediente 28-5, Escultura Goeritz, Legajo No. 9, Instalaciones, julio 2003-enero 2004.

¹⁸⁹ Lance Wyman nació en 1937 en Nueva Jersey, Estados Unidos. Hijo de un marino dedicado a la pesca comercial, su niñez y juventud transcurrieron viviendo en la ciudad de Kearny, a la orilla del Río Passaic y viajando en el barco por el Océano Atlántico. Frecuentemente trabajó durante los veranos en la zona industrial de Kearny para pagarse sus estudios universitarios y fue esta actividad la que, en su propia opinión, marcó en él su fuerte predilección hacia el diseño funcional aplicado. En 1960 se graduó como diseñador industrial en el Instituto Pratt de Brooklyn, Nueva York. Desde entonces se especializó en el diseño gráfico de símbolos visuales y logotipos. Comenzó su carrera en Detroit, Michigan, colaborando en la empresa General Motors, diseñando paquetes para las piezas automotrices de la marca Delco. Después se incorporó al despacho de William Schmidt diseñando la simbología visual para el Pabellón Norteamericano de la Feria Comercial de Zagreb, Yugoslavia, en 1962. En 1963 trabajó en el despacho de George Nelson en Nueva York haciendo las señalizaciones para el Pabellón Chrysler en la Feria Mundial. En 1966 vino a México y con el británico Peter Murdoch invitado por el Comité Organizador para participar en una gran actividad aplicada al diseño gráfico de los Juegos Olímpicos de 1968. El basto programa de diseño que ahí ambos hicieron integrando una serie de logotipos multidimensionales, tipografía y color, sirvió como lenguaje de comunicación con el que se orientó en todos los aspectos a la vasta audiencia multilingüe que asistió a los Juegos. Después de la Olimpiada Wyman permaneció dos años más en nuestro país creando el programa gráfico para el Metro de Ciudad de México y para la Copa Mundial de Fútbol 1970. Como en la Olimpiada, ambos programas estuvieron íntimamente integrados con el entorno urbano de la Ciudad de México. Desde 1971 radica en Nueva York, primero asociado con Bill Cannan en la firma Wyman & Cannan y desde 1979 en su propio despacho Lance Wyman Ltd. Es también desde 1973 profesor de diseño de la Parsons School of Design en Nueva York.

¹⁹⁰ Un documento del 19 de mayo de 1968 registra a siete de los once trabajadores que apoyaban al Departamento de Promociones Internacionales en aquel momento: el doctor Mathias Goeritz, Jefe del Departamento; el doctor Karel Wendl, Secretario Internacional de la Reunión Internacional de Escultores; el arquitecto Enrique Langenscheidt Obregón, Coordinador Arquitectónico de la Ruta de la Amistad; el escultor Christian Soucaret, representante de Goeritz en la Ruta de la Amistad para los asuntos relacionados con las obras; la señorita Luz María Garduño, secretaria del Departamento; el profesor Francisco Reyes Palma, encargado de las publicaciones, prensa e información sobre los escultores y el señor Severino Medina, mozo y mensajero. Después de mayo de 1968 y ya para el proceso de construcción de la Ruta de la Amistad, se incorporaron el arquitecto Michel Leautaud como ayudante del escultor Soucaret, encargado de supervisar la construcción de las esculturas; el arquitecto Manuel Villazón que, como Jefe de Diseño del Departamento de Diseño y Exposiciones, tuvo a su cargo la exposición de maquetas del Symposium en Bellas Artes y ya durante la construcción de las obras arreglar todos los detalles de terminación en la Ruta de la Amistad, entre ellos corregir los letreros promocionales y los letreros de identificación de las obras (Aquí construye etc...). Otros empleados del Departamento fueron la señorita María Esther Becerril, de quien Goeritz dijo en un oficio que había trabajado con ellos durante el verano de 1968 como secretaria bilingüe, y el señor Ramón Pantoja que se desempeñó como chofer. Otro nombre importante asociado a la construcción de las esculturas fue el del ingeniero Ernesto Olguín Romero, que trabajó como coordinador técnico de las esculturas adscrito a la Dirección de Control de Instalaciones. Las oficinas del Programa Cultural de la Olimpiada estuvieron en avenida de la Paz, número 36-A y las oficinas de Promociones Internacionales estuvieron en Avenida de las Fuentes número 170, Fraccionamiento Jardines del Pedregal, hasta principios de agosto de 1968, fecha en que se cambiaron a la avenida Paseo de la Reforma 455, 9º. piso, México, D.F. (véase el memorandum de Mathias Goeritz dirigido al arquitecto Oscar Urrutia en Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, Sección 41, Expediente 428, Dr. Mathias Goeritz, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004).

¹⁹¹ Joop Beljon. "La Ruta...", *op. cit.*, p. 179.

-
- ¹⁹² Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 429, Correspondencia General, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.
- ¹⁹³ Mathias Goeritz. "Hay que hacer...", *op. cit.*, pp. 45-49.
- ¹⁹⁴ *Idem.*
- ¹⁹⁵ Joop Beljon. "La Ruta...", *op. cit.*, p. 179.
- ¹⁹⁶ *Idem.*
- ¹⁹⁷ *Ibidem*, p.178.
- ¹⁹⁸ *Ibidem*, pp. 180-181.
- ¹⁹⁹ Helen Krauze. "Hombres destacados: Mathías Goeritz", en Diálogos de Helen Krauze, *Novedades*, México DF, sábado 20 de marzo de 1976, s/p.
- ²⁰⁰ Mario Monteforte Toledo. *Conversaciones con Mathías Goeritz*, México, Siglo XXI Editores, 1993, p. 129.
- ²⁰¹ *Idem.*
- ²⁰² Rita Eder. "Ma Go...", *op. cit.*, p. 43.
- ²⁰³ Mathias Goeritz. "Hay que hacer...", *op. cit.*, pp. 45-49.
- ²⁰⁴ Angélica Abelleira. "La ruta de la amistad ya no tiene salvación: Goeritz", *Cultura, La Jornada*, México DF, miércoles 13 de septiembre de 1989, p. 22.
- ²⁰⁵ Christian Schneegas. "Goeritz, artista...", *op. cit.*, p. 157.
- ²⁰⁶ Entrevista al escultor Pierre Székely publicada en el periódico *Reforma*, México DF, sección Cultura-C, 23 de agosto de 2000, p.1.
- ²⁰⁷ Oscar Olea, "El arte urbano" en *La arquitectura mexicana del siglo XX*. Coordinación y prólogo de Fernando González Gortázar, Ed. Lecturas Mexicanas, CONACULTA, México DF, 1996, p. 351.
- ²⁰⁸ Fernando González Gortázar, "Mathias Goeritz" en *La arquitectura mexicana del siglo XX*. Coordinación y prólogo de Fernando González Gortázar, Ed. Lecturas Mexicanas, CONACULTA, México DF, 1996, p. 366.
- ²⁰⁹ Alejandrina Escudero y Ricardo Pedroza. "La integración plástica: un arte a la mitad del siglo", en *Escultura mexicana. De la Academia a la instalación*. 2ª. Edición, Américo Arte Editores, INBA-CONACULTA, México DF, 2001, p. 262.
- ²¹⁰ Sebastián. "Los geometristas mexicanos, la vocación constructiva, la auténtica escuela mexicana de escultura y el futuro de la geometría", en *Escultura mexicana. De la Academia a la instalación*. 2ª. Edición, Américo Arte Editores, INBA-CONACULTA, México DF, 2001, p. 315.
- ²¹¹ Jorge Alberto Manrique. *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, CONACULTA, México DF, 2000, col. Lecturas mexicanas, 4ª. Serie, p. 64.
- ²¹² Entrevista al escultor Pierre Székely, *Reforma*, *op. cit.*, p. 1.

4. PUESTA EN VALOR.

Si bien el motivo central que dio sentido a la Ruta de la Amistad fue la Olimpiada Cultural México 1968 -acontecimiento que coincidió con el fin de una década particularmente importante en la vida artística y cultural de nuestro país- a ella no sólo debe vérsela como un evento conmemorativo de los Juegos sino, además, como la respuesta crítica de Goeritz a una postura condenatoria que por esos años le acompañó contraria al principio racionalista del urbanismo moderno y que consideró fuertemente arraigado dentro del pensamiento de quienes, diseñando las actuales vías de comunicación, alejaban a la ciudad de la espiritualidad que en otras épocas le caracterizó con motivo de la construcción de las grandes obras del pasado.¹

Los diecinueve volúmenes que integran la obra de conjunto se inscribieron, en cuanto a su estilo, dentro de la corriente abstracta, resultado del propósito de sus organizadores por promover un arte moderno y monumental, de formas simples y sencillas, contrario a toda representación mimética de la realidad que eventualmente pudiera incorporar al certamen ideas, símbolos o procesos de significación de índole político, ideológico o social que resultasen ajenos y hasta contrarios al espíritu de paz y de concordia que el país quiso decididamente darle a su Olimpiada.²

Tal postura reaccionaria de denuncia y de censura de Goeritz en relación al arte de su época no fue en él exclusiva hacia la Ruta de la Amistad sino que estuvo presente en general a lo largo de su trabajo como artista. Recordemos que Goeritz fue, en este sentido, un riguroso crítico no sólo de sí mismo sino también de los artistas contemporáneos a él. Decidido por innovar el urbanismo moderno a nivel internacional ligándolo estrechamente con el disfrute de las emociones a través de la escultura monumental, en su interés por realizar la Ruta de la Amistad eligió, como escenario de experimentación, un segmento del Anillo Periférico, aplicó en él sus ideas renovadoras orientadas hacia la planificación estética de las grandes vías de comunicación y buscó modificar el aspecto de la red vial de la ciudad, humanizándola mediante el arte.

Resultado de lo que conllevó alcanzar todos esos propósitos, la Ruta de la Amistad marca, en mi opinión, un hito en la historia del arte urbano de México. Vista como alternativa de solución concreta y factible al problema del espacio urbano planificado artísticamente mediante un ejercicio de integración plástica entre arquitectura, escultura urbana y el dinamismo de una funcional y moderna autopista de alta velocidad, para Goeritz la Villa Olímpica y la autopista que como columna vertebral configuró su entorno fueron el escenario ideal donde llevar a cabo sus

proyecto individual debía ser discutido y aprobado por un equipo de especialistas a fin de lograr un conjunto integrado armónicamente.³

Cinco de esos seis puntos recibieron el aval íntegro del Comité Organizador y tuvieron, hasta donde las circunstancias de la obra lo permitieron, plena aplicación en el proyecto. El sexto fue motivo de modificaciones que cambiaron en parte el sentido original de su contenido pues no fueron ya los artistas quienes se encargaron de la sanción de los proyectos y de resolver su acomodo espacial, sino el equipo integrado por Goeritz y Ramírez Vázquez junto con un reducido número de colaboradores adscritos al Departamento de Promociones Internacionales, a los que luego se sumó Herbert Bayer como representante de los artistas. Sin desconocer nunca el Comité Organizador la importancia que tuvieron los seis puntos en la determinación del proyecto de conjunto, sólo dos de ellos –el 3 y el 4– aparecieron explícitamente señalados dentro de los enunciados básicos que dieron después cuerpo a la convocatoria oficial del Simposium; los otros cuatro aunque permanecieron fuera de los enunciados de la invitación, jamás dejaron de estar presentes en el criterio de los organizadores.

Cabe aquí observar que algunos de los escultores de la Ruta de la Amistad, al referirse a esos criterios generales que, como condiciones pre-establecidas, normaron los proyectos del certamen, mencionan ya sea tres o bien cuatro y no seis de estos puntos. Tal es el caso del propio Mathias Goeritz que en su artículo publicado en la revista *Leonardo* menciona, maneja y los maneja bajo la categoría de “restricciones impuestas” al proyecto, sólo tres y no los seis puntos que él mismo planteó: 1. La escala monumental de las esculturas; 2. Que éstas fueran discutidas, aprobadas y realizadas en equipo teniendo en mente su solución relacionada con la ciudad; y, 3. Que fueran construidas en concreto.⁴ Helen Escobedo, por su parte, en un libro que sobre ella publicó Graciela Schmilchuk cita cuatro, a saber: 1. Que las obras debieron hacerse en concreto; 2. Que debieron ser monumentales; 3. Que en cuanto a su estilo, debieron ser abstractas; y, 4. Que por su ubicación dentro de la autopista, debieron estar adecuadas para verse a distancia y de un rápido vistazo, lo que asociaría este punto con el de la sencillez.⁵

En todo caso adelanto aquí que a los puntos 1, 2 y 3 de la propuesta inicial, es decir, el lenguaje abstracto, las formas sencillas y la escala monumental, los escultores debieron considerarlos con todo rigor en sus diseños. El punto 4, que estableció al concreto como material de construcción vino a ser, a pesar de su gran significancia, una decisión avalada por el Comité Organizador que poco tuvo que ver con el trabajo directo de los artistas pues fueron contados los

reformas; la obra integradora plena, testimoniando su valor plástico, espacial, simbólico y, fundamentalmente, social. Asumiendo su responsabilidad no sólo como artista sino de humanista comprometido con un urbanismo así interpretado, la Ruta de la Amistad le sirvió para hacer suya la conquista de tres logros fundamentales:

1. Hacer de la autopista y de su entorno un ambiente bello para el habitante del suburbio de la ciudad, creando formas no sólo atractivas a la vista sino necesarias para fortalecer el espíritu humano;

2. Actuar consecuentemente en contra de lo que constantemente denunció en sus manifiestos y declaraciones cuando, al referirse al urbanismo de la ciudad actual, lo calificó siempre como producto de un fuerte racionalismo a ultranza carente de planificación estética; y,

3. Llevar al escenario de la realidad su propósito de hacer conciente tanto al artista como al urbanista de la necesidad de aglutinar esfuerzos y trabajar conjuntamente en favor de un urbanismo emocional planificado artísticamente para beneficio del suburbio de la metrópolis moderna.

Fueron seis los puntos que Goeritz junto con el Comité de Selección establecieron como fundamento de los criterios para normar el trabajo creativo de los artistas dentro del certamen. Su aplicación fue, a la vez, faro y timón para precisar el planteamiento estético que en su conjunto daría sentido a la Ruta de la Amistad y la piedra clave que permitió sentar los lineamientos a los que deberían sujetarse todos los proyectos que en él tuviesen cabida. Cabe decir que, aunque no en todos los casos ni siempre de manera explícita, estos seis requisitos estuvieron antepuestos a los condicionamientos con los que luego se publicó la convocatoria del concurso. Por eso es que su estudio detallado será lo que conduzca desde este momento el desarrollo de mi interpretación sobre los resultados concretos que aportó la Reunión Internacional de Escultores en su producción artística.

Si bien la existencia de estos seis puntos ya la anticipé en la presentación general que hice del objeto Ruta de la Amistad, los retomo aquí en cada uno de sus contenidos por constituir la materia prima con la que trabajaré mi análisis formal de las esculturas. Ellos establecieron que:

1. Los proyectos debían poseer, en cuanto a estilo, una naturaleza abstracta;
2. Sus anatomías debían aspirar a la sencillez formal;
3. Su escala debía ser monumental;
4. Debían utilizar el concreto como material de construcción;
5. Debían aplicar color sobre sus superficies; y,
6. Cada

casos en que éstos resolvieron el procedimiento constructivo de sus obras. Al margen de lo anterior, valga decir que ello no los alejó de estar siempre vigilantes de su ejecución. El 5, acerca del color, fue un asunto concertado, en la mayoría de los monumentos, entre Goeritz y cada uno de los escultores hacia la última etapa del certamen y el 6, que proponía la discusión y aprobación de los proyectos entre los propios artistas, el Comité Organizador decidió no aplicarlo en los términos inicialmente propuestos previendo, quizás, las dificultades que podría suscitar entre los participantes el hecho de que sus proyectos fueran discutidos por ellos mismos. En su lugar se acordó que fuera el Comité de Selección quien sancionara y aprobara los proyectos y que Bayer le apoyara representando a los artistas en la toma de las decisiones importantes del concurso, entre ellas, lo relativo al acomodo de las estaciones sobre la autopista, la elección de los sitios precisos para su construcción y la manera como se orientarían los monumentos respecto de las visuales desde el Periférico.

Antes de valorar lo que cada uno en lo individual y todos en su conjunto le aportaron al proyecto escultórico, diré que dentro de los objetivos de la obra total elemento importante en su concepción estética fue la relación espacio-movimiento que determinó el trinomio autopista-espectadores-esculturas, pues en él es donde encontró sentido la intencionalidad de Goeritz hacia la creación del proyecto: integrar una propuesta colectiva de escultura monumental sobre una autopista de alta velocidad para ser apreciada por observadores desplazándose a gran velocidad dentro de vehículos en movimiento. Cabe aquí mencionar que el resultado de la combinación de estas tres variables –sumado a ellas el evento que la gestó, la Olimpiada Cultural y los objetivos de Goeritz hacia un urbanismo estéticamente planificado– hacen de esta obra, por sus características, ser única en el mundo dentro de la Historia del Arte.

Otro aspecto importante del proyecto, motivo de una decidida voluntad a la que aspiraron sus creadores e importante aportación de la Ruta de la Amistad, fue la riqueza visual, que se logró como resultado de la combinación de variados factores: la unidad del material junto con la aplicación del color; el equilibrio entre la escala de la autopista y el de sus elementos de equipamiento con el espacio de los respectivos entornos y la proporción de los monumentos; la concepción plástica de éstos a partir de formas simples respecto de su colocación dentro de terrenos visualmente fáciles de acceder desde la autopista; el estudio de las visuales y de su integración con el paisaje; los efectos de la luz tanto natural como artificial sobre las superficies de las esculturas y su aparente movimiento armonizado con el dinamismo de la vialidad. Cabe

decir que, precisamente, ha sido en toda esta extraordinaria riqueza visual ofrecida por la Ruta de la Amistad donde, a lo largo de los años, más se ha atentado en su contra.

La manera como el Comité Organizador formuló la convocatoria del concurso, evitando que los artistas cayeran en formalismos inadecuados y poco convenientes, buscó el lucimiento de la escultura monumental mediante las formas simples y los diseños sencillos que hicieran que los monumentos fueran fácilmente asimilables para un público por demás heterogéneo. Con esto pretendo decir que, concebidos dentro de un lenguaje abstracto y manejados mediante formas sintetizadas y simplistas –las más de las veces geométricas- los monumentos así concebidos fueran identificables –sin mayores interpretaciones- con formas pertenecientes a un lenguaje plástico universal. Cabe añadir que la decisión de que los escultores Calder, Moore, Cueto y el propio Goeritz ocuparan lugares de honor fuera del ámbito de la Ruta de la Amistad, evitó que dentro del Symposium se favoreciera el encumbramiento de unos artistas a costa del ensombrecimiento de otros. De este modo, siguiendo la tónica del programa cultural de los Juegos de la XIX Olimpiada, la Reunión Internacional de Escultores se hizo sin ningún espíritu de concurso o de competencia entre artistas. Ahora bien, el hecho de que en la Ruta de la Amistad todos los escultores hayan ocupado una misma importancia no significa que no hayan existido, dentro del escenario de la autopista -y de forma un tanto sutil- lugares más privilegiados que otros en cuanto a ubicación y que su asignación haya servido para que los organizadores distinguieran a ciertos participantes como una especie de “invitados especiales” sobre el resto de los escultores. Me refiero a Bayer, Moeschal, Gurría y Escobedo.

Retomando los contenidos de los seis puntos señalados, interpretaré a continuación uno a uno destacando la importancia que cada cual y todos en suma tuvieron para la definición del proyecto de conjunto así como el modo como éstos se resolvieron dentro de las diecinueve estaciones de la Ruta de la Amistad junto con las tres obras de los invitados de honor localizadas fuera de ella.

1. El lenguaje abstracto. Si bien todos los puntos resultaron importantes en la definición del programa arquitectónico del proyecto, el número uno, relativo al contenido abstracto de las esculturas, revistió un especial significado en la parte artística e ideológica del concurso pues estableció el estilo de los monumentos. Este punto, junto con el número dos fue, en mi opinión, el de mayor relevancia dentro del certamen por la aportación que, a través de él y mediante su

puntual aplicación, cada artista hizo al concurso plasmando en ello su carácter, su creatividad, su estilo personal, su expresión y su talento.

La clara orientación pacifista que México dio a sus Juegos en una década caracterizada por la amenaza del exterminio total como consecuencia de la Guerra Fría buscó que, en el caso de las esculturas, se evitara que los temas de inspiración de los artistas fueran desviados hacia motivos históricos, sociales o políticos que resultaran ajenos al espíritu de concordia y de fraternidad universal de la Olimpiada. Con la aplicación de este punto se dejaba fuera de toda posibilidad que la figura de próceres, representantes y líderes políticos o sociales del mundo en aquella época se utilizara dentro de la Ruta de la Amistad como motivo de propaganda política a favor de tal o cual sistema social o ideología política.

Exigir que para participar en el concurso los artistas concibieran con un carácter abstracto el contenido de sus obras fue, sin duda, una atinada decisión pues mantuvo el proyecto escultórico distante de toda intencionalidad ajena al Olimpismo que comprometiera el espíritu de los Juegos, evitando la representación de temas o símbolos que no fueran otros que aquellos que se quiso estuvieran expresados en la Ruta de la Amistad. Además, la naturaleza abstracta de las esculturas propició su fácil asimilación por parte de los observadores, en este caso un público heterogéneo integrado no sólo por los habitantes del suburbio de la ciudad sino, también, por los numerosos visitantes llegados a la Olimpiada a los que se les sumaron los atletas olímpicos, entrenadores y jueces junto con periodistas llegados no sólo de los distintos rumbos del país sino del mundo entero, con marcadas diferencias en cuanto a educación, cultura, ideología política, credos religiosos, costumbres, edades, idiomas, razas y nacionalidades. Así, este rechazo a la representación de temas históricos, sociales o políticos en los proyectos los alejó de toda mimesis figurativa que pudiera desviarlos de los objetivos del certamen. El Comité Organizador sintetizó en aquél momento dicho concepto mediante la siguiente idea:

El Comité Organizador considera brillante ocasión los Juegos de la XIX Olimpiada, para que los más destacados escultores del mundo proyecten y ejecuten obras escultóricas originales sobre el tema de los ideales olímpicos y las nobles aspiraciones del hombre. El Comité Organizador ha invitado a los más altos exponentes de la escultura contemporánea, para que en un sitio cercano a la Villa Olímpica, se realicen estas obras que quedarán como monumentos simbólicos de los Juegos de la XIX Olimpiada, y de los anhelos de amistad internacional que ésta simboliza.⁶

Para interpretar las aportaciones que la aplicación del lenguaje abstracto significó para las esculturas olímpicas recurriré al método estético-formalista⁷ por considerarlo el que mejor se

adecua al estudio de las cualidades y las características del lenguaje de la abstracción, uno de los estilos más importantes del arte moderno. El método estético-formalista surgido a finales del siglo XIX entre quienes integraron la Escuela de Viena⁸, coincide en su evolución con el desarrollo que tuvieron hacia las primeras décadas del siglo XX las nuevas vanguardias artísticas surgidas en Europa que cambiaron el sentido tradicional del arte y provocaron que la concepción absoluta de los viejos ideales clásicos de belleza hasta entonces adoptados como criterios para juzgarlo entraran en crisis, tomando su lugar una nueva teoría basada en la pureza visual que sostenía que el arte ya no podía ser explicado sino por criterios dialécticos de una estética basada en la percepción visual y en la captación a través de los sentidos.⁹

Esta caída del ideal clásico de belleza dio ímpetu a una nueva historiografía artística basada en el establecimiento de dualidades que, complementándose, sustituyeron los antiguos prototipos unitarios clásicos. Dualidades difícilmente superables aunque cada vez más ajenas a la compleja realidad del arte contemporáneo: abstracción y figuración, unidad y multiplicidad, materia y forma, densidad y vacío, volumen y hueco, pulimento y rugosidad, táctico y óptico, cóncavo y convexo, espacio interno y externo. Fue esta crisis de los ideales clásicos y esta formulación de nuevos conceptos la que acompañó la aparición de muchas de las nuevas vanguardias entre las cuales, sin duda de las más importantes, fue la Abstracción que, superando a su inmediato antecedente el Cubismo, rompió totalmente con los esquemas del arte llegando incluso hasta a la desfiguración del ser, hasta la absoluta ausencia de significado y de contenido, a la representación de lo inmaterial, a la ininteligibilidad y a la representación de todo aquello que extraído del contexto de lo real se desvinculó de la naturaleza. Para establecer un concepto de lo abstracto así entendido, sírvame la siguiente definición: “Estilo que no imita, ni trata de reproducir, ni alude directamente a la apariencia real de los objetos”.¹⁰

Con la abstracción como lenguaje expresivo de las obras de la Ruta de la Amistad, la escultura oficial perdió el sentido ideológico que hasta entonces tuvo, abandonó su orientación hacia lo social -por lo menos ese sentido social que desde antaño desempeñó representando el heroísmo, lo patriótico o lo nacionalista- y se volvió sólo forma pura y autónoma para recrearse en el más universal y libre juego de infinitas posibilidades que la creación misma le brindó. Su esencia, sus cualidades ideales y su lenguaje quedaron expresados sólo en la forma por la forma misma, en la representación de la nada por la nada, en la carencia de vida, la plasmación de lo no real a través del relieve, el volumen, la masa, el color, la superficie, los huecos y su relación con

el espacio circundante. La escultura pública al perder su significación, al ser la materialización de la forma pura, al renunciar a representar algo y erigirse sola, autónoma, se identificó más con la arquitectura y con el urbanismo -en el caso de las esculturas de la Ruta de la Amistad, asociado al moderno funcionalismo de la Villa Olímpica y al urbanismo que acompañó a la autopista- poseedores ambos de la máxima abstracción por ser ajenos a cualquier tipo de significación específica.

Partiendo del carácter abstracto que identificó a los monumentos de la Ruta de la Amistad, para interpretar los resultados que aportó el proyecto, al enfoque formalista con el que emprenderé mi trabajo lo voy a complementar con la clasificación ordenada que de acuerdo con sus distintas orientaciones hizo Ana María Preckler de la escultura abstracta en su *Historia del Arte Universal de los siglos XIX y XX* adaptándola, en este caso, al género de la escultura pública monumental.¹¹

Para la autora, la obra de arte dentro de la semántica de esta modalidad estuvo ligada a una u otra de las dos formas fundamentales que tomó el estilo para manifestarse, dos grandes vertientes que marcaron el sentido del movimiento abstracto, dos modos de expresión que, según ella, le definieron a lo largo del siglo: la forma expresionista, también llamada modo informalista, no estructurado ó morfológico libre, de la que se deriva la Abstracción Figurativa u Orgánica; y la forma geométrica, también llamada modo estructurado, geometrizado o estructurado constructivista, que se subdivide a su vez en Constructivismo Geométrico Expresionista ó Constructivismo Libre y Constructivismo Geométrico Racionalista ó Constructivismo Ordenado. Cabe aclarar que dentro del modo expresionista o informalista, además de la abstracción figurativa existen dos tendencias aparte, el Expresionismo Abstracto y el Informalismo o Impresionismo Abstracto que, aunque la autora las considera como parte de su análisis sobre lo abstracto, yo no las incluyo aquí por ser fundamentalmente pictóricas.

Preckler señala que la vertiente expresionista del arte abstracto se caracteriza por cultivar la libre expresión del artista, la subjetividad, la composición informal, impulsiva y caótica. Tiene como más remoto antecedente la obra pictórica de Kandinsky y, en ella, la figuración se abstrae de su significado concreto, sin llegar nunca a la abstracción total. Según ella esta forma de manifestación proviene de las componentes abstractas tanto del Dada como del Surrealismo, así como de las aportaciones fundamentales que le significó la escultura pre-

abstracta orgánica y morfológica que, sin tener tampoco una clara figuración, evoca a seres orgánicos o biológicos.

Dentro de la vertiente expresionista del Arte Abstracto, la modalidad figurativa u orgánica, al no poseer todos los atributos de la realidad, se encuadra en el límite impreciso del cambio de figuración a abstracción, aglutinando aquellas obras que no son del todo figurativas ni del todo abstractas –es decir, pseudo-figurativas y pseudo-abstractas, como les llama Preckler– y por cuyo carácter están generalmente más cerca de la abstracción que de la figuración. Es una corriente que va ligada con el Expresionismo Abstracto y el Surrealismo. Se conforma en masas redondeadas, asimétricas e informes, cuyas connotaciones evocan un órgano vital o bien seres o cuerpos vivos y cuya esencia es, como en toda la abstracción, la forma en si, la forma por la forma. El trazado curvilíneo y sinuoso que presentan en sus anatomías a modo de objetos orgánicos irreales, así como su acabado generalmente pulimentado y táctil son sus características fundamentales. Basado en ello y conforme a la clasificación que haré aquí de las esculturas de la Reunión Internacional, las obras que se encuadran en esta corriente dentro de la Ruta de la Amistad son las de Székely (lámina no. 5), Chlupac (lámina no. 3), Nivola -en el remate de la paloma-mano- (lámina no. 7) y Escobedo (lámina no. 19); fuera de ella, la obra de Cueto. (lámina no. 21)

Para Preckler fue esta la corriente de más reciente aparición dentro de las facetas de lo abstracto correspondiéndose con la segunda mitad del siglo veinte, paralela al Arte Minimal y al Arte Cinético. Cabe hacer notar que, en mi opinión, de haber asistido Henry Moore a la Reunión Internacional seguramente su obra se habría dado dentro de esta corriente por ser él, junto con Costantino Brancusi, uno de sus más representativos exponentes.

Por su parte la vertiente geométrica o constructivista es, según Preckler, la modalidad donde la abstracción se logra de manera más plena por hallarse vacía totalmente de vida. En ella domina, casi en lo absoluto, la construcción geométrica, objetiva y de concepción universal. Su antecedente se encuentra en el Suprematismo de Malevitch. Proviene como consecuencia del Futurismo y del Cubismo y, en cuanto a sus características generales, se establece en planos que van de más a menos geométricos a base de composiciones donde dominan objetos, líneas y cuerpos fragmentados y sintetizados, resultado de las llamadas “líneas de fuerza” futuristas o de las “geometrificaciones” cubistas, o bien, de la combinación de ambas.

Dos son las proyecciones que toma el estilo en el ordenamiento que hace Preckler de esta vertiente: una, a la que llama anárquica y, otra, a la que llama ordenada. Dentro de la anárquica ubica al Constructivismo Geométrico Expresionista ó también Constructivismo Libre, y dentro de la ordenada ubica al Constructivismo Geométrico Racionalista ó Constructivismo Ordenado. En el Constructivismo Geométrico Expresionista es donde, para ella, se logra una abstracción geométrica de naturaleza desordenada y no siempre equilibrada, a partir del manejo de formas asimétricas y anárquicamente dispuestas, con fuertes ritmos tanto dinámicos como espaciales y abundancia de líneas rectas y curvas quebradas así como ángulos agudos. Se corresponde con el Constructivismo Ruso expresado por Naum Gabo y Antón Pevsner en su “Manifiesto Realista” de 1920 en el que “propugnan una ideología idealista-conservadora respecto de la misión del arte en la sociedad, practicando un constructivismo artístico, sin misión utilitaria, en el que la abstracción geométrica, la ingeniería y la estética quedaban aunadas”¹² y se establece libre y arbitrariamente descomponiendo o “facetizando” las formas, el contorno y el objeto en múltiples y variados planos geométricos. Pertenecientes a esta proyección ubico, dentro de la Ruta de la Amistad, a las esculturas de Seguin (lámina no. 16), Dubón (de las dos piezas que la integran, la que presenta forma de “T”) (lámina no. 18), Melehi (la pieza central en forma de columna ondulada a la que encuadra un cubo hueco de metal que le complementa) (lámina no. 17), Subirachs (lámina no. 11), Nivola (lámina no. 7) y Fonseca (lámina no. 6); fuera de ella, a la escultura de Calder. (lámina no. 20)

En el Constructivismo Racionalista la abstracción geométrica posee un carácter en extremo ordenado, cartesiano, con estrictas líneas ortogonales de abscisas y ordenadas igualmente dispuestas en tramos horizontales y verticales entrecruzados. Esta vertiente tiende al rigor matemático y a la simplificación de la abstracción geométrica. Se corresponde con el Neoplasticismo o Constructivismo Holandés, el Neo-constructivismo el Op-art. En mi clasificación de las esculturas de la Ruta de la Amistad ubico, dentro de esta faceta del estilo, el resto de las obras que ahí se hicieron y que constituyen la gran mayoría, a saber: Meadmore (lámina no. 12), Takahashi (lámina no. 4), Moeschal (lámina no. 8), Gurría (lámina no. 1), Kowalski (lámina no. 10), Dubón (el cilindro hueco y abierto) (lámina no. 18), Melehi (el cubo hueco de metal) (lámina no. 17), Gutmann (lámina no. 2), Williams (lámina no. 9), Danziger (lámina no. 15), Beljon (lámina no. 14) y Bayer (lámina no. 13); fuera de ella, Goeritz. (lámina no. 22)

A pesar de su carácter abstracto, en la Ruta de la Amistad estuvieron presentes obras que aportaron temas de tipo nacionalista, poniendo en relieve elementos representativos de un país o aludiendo a los símbolos olímpicos que ligaron con el nombre de alguna nación participante. Tales fueron las esculturas de Nivola y Subirachs. El primero trabajó el tema de la paz y lo enlazó con el símbolo de la paloma -asociándolo en este caso también con el elemento humano, una mano abierta- mediante una paloma que es, a la vez, mano, la cual remató el último cuerpo de su escultura, todo complementado con una banda tricolor verde, blanca -que se funde con el color de fondo de la obra- y roja que la recorre por varios de sus costados y que representa los colores de la bandera del país donde nació, Italia. (lámina no. 7) Por su parte, el segundo recreó el tema de los cinco aros olímpicos y lo intercaló con el nombre de México, entrelazándolos en alto o en bajo relieve según se observen una y otra caras del cuerpo horizontal que atraviesa la escultura por su parte media -rompiendo así la continuidad de las dos pirámides invertidas encontradas por el vértice que ahí se disponen- las cuales con sus respectivos paños forman la tercera de las seis letras del nombre de nuestro país. (lámina no. 11)

2. Las formas sencillas. El punto dos, relativo a la condición de sencillez, fue también de suma trascendencia para los resultados de la Reunión Internacional pues el hecho de buscar que las formas plásticas de las esculturas aspiraran hacia la simplicidad facilitaría, a su vez, una mejor y más fácil apreciación de los observadores que, habiéndose elegido el Anillo Periférico en escenario del concurso, mirarían hacia ellas dentro de vehículos en movimiento desplazándose a alta velocidad mediante un rápido vistazo y siempre a distancia de los monumentos. Este cuidado de la sencillez formal de parte del Comité Organizador vio sus primeros resultados cuando tuvo aplicación el acomodo de las esculturas a lo largo del trayecto eligiendo para ello, fundamentalmente, tres posiciones:

a) En la proximidad de las intersecciones formadas por el cruce del Anillo Periférico con Avenida de los Insurgentes, ocupando el interior de sus respectivos tréboles o bien en tres de sus cuatro espacios aledaños dado que en la cuarta posición se localizaba la Pirámide de Cuicuilco;

b) En la proximidad del acceso principal a la Villa Olímpica, sobre un amplio espacio previo ubicado en el costado derecho de la Avenida de los Insurgentes, así como en el interior de la misma Villa en una de las esquinas de la pista de entrenamiento de atletismo, junto a la colindancia con el Club Internacional; y,

c) A lo largo de los diecisiete kilómetros y medio del tramo del Anillo Periférico Sur, con sus extremos en la Glorieta de San Jerónimo, por el norte y la Pista de Remo y Canotaje del Canal de Cuemanco en Xochimilco, por el sur, lugares estos últimos en los que, desde luego, también se alojaron dos Estaciones, marcando en este caso las dos posiciones extremas que abrieron o cerraron el circuito según la dirección en que se circulara por la autopista.

Haciendo a un lado las esculturas emplazadas en las posiciones a y b del párrafo anterior -situación que las hizo ver en condiciones distintas a las del resto del conjunto- las catorce obras restantes divididas entre los diecisiete y medio kilómetros de longitud del trayecto dio como resultado que las Estaciones quedaran distribuidas a intervalos no siempre regulares de uno a dos kilómetros de separación. Vistas por los espectadores a velocidades medias de entre setenta y ochenta kilómetros por hora, ello motivaba que hubiera pausas -mientras se observaba una y la siguiente esculturas- de uno a dos minutos de duración y que el tiempo para mirarlas fuera de una fracción de no más de cinco segundos de duración, lapso apenas suficiente para observar sólo las piezas de un rápido vistazo general, hecho que difícilmente permitía apreciarlas en detalle.

El que a los proyectos el Comité Organizador les haya impuesto como condición el requisito de la sencillez de formas significó, además, otros beneficios para la Ruta de la Amistad. Entre ellos que:

a) Las esculturas fueran, entre más sencillas, más racionales en cuanto a su solución estructural, más fáciles de construir y, consecuentemente, más rápidas y, por lo mismo, más económicas;

b) El conjunto integrara, en lo formal, una unidad armónica a través de la simplicidad, toda vez que estaría conformado por variados proyectos que, además del sello que les imprimiría la personalidad individual de cada artista, habían sido concebidos con independencia unos de otros y con gran diversidad de soluciones en cuanto a forma, color, modo de expresividad y, un poco en menor grado, características constructivas; y

c) Las esculturas y los observadores se correspondieran con la sintaxis de un mismo lenguaje visual, fácilmente asimilable y de sencilla comprensión para todos, en este caso un público heterogéneo compuesto por un gran universo de personas.

No puedo, sin embargo, dejar de reconocer que el requisito de la sencillez de formas como criterio de selección debió ser, sin duda, un concepto difícil de acotar para el Comité Organizador, toda vez que no tuvo para todos los actores el mismo significado, ni los artistas

recurrieron a él de la misma manera para aplicarlo a la solución de sus proyectos. En la revisión que debió hacerse de este requisito, cumplir con este punto de la convocatoria implicó a los organizadores desechar aquellos trabajos que presentaran fuertes rebuscamientos y complejidades formales. Sin embargo, cabe mencionar que aunque fueron varios los casos de rechazo de los proyectos -entre ellos el que presentaron en un primer momento Helen Escobedo y Willi Gutmann- y que mucho se cuidó la aplicación de este requerimiento, al final no todos los proyectos respondieron de la misma manera a tal recomendación por lo que, en consecuencia, resultó que no todas las obras del concurso se distinguieron por presentar una morfología cuya característica común fuera precisamente la de la sencillez. Es pues interesante comparar a aquí, como parte del presente trabajo, cómo fue que trabajó cada uno de los autores convocados esa cualidad en la condición plástica de su obra.

Salvo ciertas excepciones, consideramos que como resultado de la aplicación de esta segunda condición previa a los contenidos de la convocatoria, la mayoría de las proyectos de la Reunión Internacional aspiraron en general hacia la sencillez. Sin embargo, es lógico suponer que haya habido entre ellas matices que llevaron a unas a ser más sencillas que otras. Siendo la sencillez un asunto importante para mi trabajo, lo analizaré aquí conciente de que hacerlo desde una óptica tan subjetiva implica grandes riesgos, pues si para unos un objeto puede resultar algo sencillo, para otros ese mismo objeto puede resultar algo bastante complicado. Además, la sencillez formal alcanzada en la concepción de una escultura -manifiesta en su propia anatomía- pudo también haberse traducido en una gran complejidad tanto de trazo como estructural y constructiva, como sucedió con las esculturas de Székely (lámina no. 5), Seguin (lámina no. 16) o Melehi (lámina no. 17). Esto es fácil corroborarlo si comparamos, por ejemplo, el ancla de Willi Gutmann (lámina no. 2) con las esferas de Takahashi (lámina no. 4) y la forma en "T" de Dubón (lámina no. 18). Aunque aquella resulte ser, no obstante su relativa sencillez, bastante más complicada que éstas, comparada con el cuerpo bajo de la escultura de Jorge Dubón resulta ser de una solución bastante más sencilla.

Para resolver este estudio de las obras que conformaron la Reunión Internacional, partiremos de un ordenamiento que vaya de mayor a menor grado de sencillez en el que se contemplen tres escalas. En mi opinión las esculturas que considero ubicadas entre las de mayor sencillez porque sus formas son sensiblemente más simples que las del resto de los monumentos, son las de Gurría (lámina no. 1), Chlupac (lámina no. 3), Takahashi (lámina no. 4), Székely

(lámina no. 5), Moeschal (lámina no. 8), Kowalski (lámina no. 10), Meadmore (lámina no. 12), Bayer (lámina no. 13), Melehi (lámina no. 17) y Escobedo (lámina no. 19). Ubicadas en una escala intermedia, porque sus formas son un poco más elaboradas y complejas, están las de Gutmann (lámina no. 2), Nivola (lámina no. 7), Williams (lámina no. 9), Beljon (lámina no. 14), Danziger (lámina no. 15) y Seguin (lámina no. 16). Finalmente, entre las menos sencillas, cuya complejidad considero incluso hasta contraria a este requisito están las de Fonseca (lámina 6) y la pieza en forma de "T" de Dubón (lámina no. 18). Fuera de la Ruta de la Amistad, las obras de Calder (lámina no. 20), Cueto (lámina no. 21) y Goeritz (lámina no. 22) las ubico también dentro de las más sencillas.

En mi opinión, la obra de Fonseca constituye no sólo una de las piezas formalmente más complejas del conjunto sino que, más allá de la convocatoria, su autor la proyectó para ser vista tanto de lejos como de cerca, para caminar alrededor de ella e incluso para recorrerla en su interior. Cabe aclarar que, tal como el propio Goeritz lo mencionó, el autor elaboró este proyecto previo a su invitación a la Reunión Internacional pensando en construirlo en un escenario sudamericano que se ubicaría, al parecer, en una ciudad de Colombia y que por razones que desconozco no se realizó. La escultura incluye una fachada exterior muy adornada y dividida en tres cuerpos, enriquecida con incontables ornamentos de diferente forma y tamaño dispuestos sobre un muro escalonado perimetral que envuelve, hacia el interior, un espacio unitario de triple altura que abarca la totalidad de su superficie en planta -cuyos muros interiores en forma de troncos de cono pintados de blanco el autor pretendía trabajarlos con pintura mural- enriquecido mediante un mobiliario integral hecho de concreto a base de un trono, un sillón, un atril, una mesa y una pequeña gradería. Esta doble manera de apreciar la obra de Fonseca obligó a Goeritz a encontrarle un sitio especial para su emplazamiento sobre la autopista donde se dispuso anexo un estacionamiento y un área de circulación perimetral para que la gente la recorriera en su derredor (lámina no. 6).

Otra obra que al igual que la de Fonseca tuvo un especial emplazamiento es la de Todd Williams (lámina no. 9). Es la única pieza del conjunto que por el sitio en el que está, desligado completamente del Anillo Periférico, sólo es posible visitarla a pie. La escultura se desplantó dentro de la Villa Olímpica, anexa a la pista de entrenamiento de atletismo, al lado del edificio que ocupó el Club Internacional, junto a las instalaciones deportivas de prácticas para los atletas. De las diecinueve obras que integraron la propuesta de conjunto es la que tuvo, junto con la de

Jacques Moeschal (lámina no. 8), una de las ubicaciones simbólicas más favorecidas al ocupar el corazón del mundo deportivo en aquel momento.

Para mi gusto en la escultura de Williams, aunque poseedora de un gran dinamismo en lo formal, su compacta volumetría consecuencia de su limitada altura y ancha proporción le resta gran lucimiento a la vista del espectador. Esta característica estética de la pieza pudo ser la razón que llevó a los organizadores a decidir ahí su colocación ya que de haberla ubicado como a las demás sobre el Anillo Periférico, su vista a la distancia y dentro de un escenario tan basto como el de la autopista, la hubiese hecho parecer todavía más compacta, algo que seguramente se hubiese incrementado aun más de habersele construido también ahí la desmedida base que le sirve de asiento. Se accede a ella a través de una plataforma de piedra volcánica que, aunque descomunal para el tamaño del monumento porque lo hace ver más pequeño, permite ascender a él para recorrerlo en su derredor. Dudo que ésta haya sido la intención del artista que lo creó. Su factura no es, en mi opinión, de las más favorecidas de la Reunión Internacional tanto por su forma como por su colorido. Recordemos, sin embargo, que es la única obra representativa de la raza negra en el certamen y que Williams, un ciudadano neoyorquino, llegó invitado de último momento al certamen luego de los muchos intentos fracasados de Goeritz por encontrar un representante de la raza negra que, además, proviniera del Continente Africano (lámina no. 9).

Otra escultura que en el lugar de su emplazamiento contó con una pequeña plataforma de tierra rodeada de vegetación fue la de Pierre Székely (lámina no. 5). En aquella ocasión Goeritz comentó que, dado su carácter abstracto fuertemente orientado hacia lo orgánico, hubo que buscarle un sitio que estuviera rodeado de árboles. En la última visita del autor a México hacia la tercera semana de agosto de 2000 propuso, para aprovechar dicho espacio, colocarle piso y disponer en él bancas que facilitaran la mejor apreciación de la obra. Por su anatomía se trata de un diminuto ser de pie -gigante en cuanto a sus dimensiones- que juega pelota en un campo de piedra triturada sin más propósito que deleitar al espectador a través de los sentidos. Según lo expresó Székely: "Mis esculturas son signos de la humanidad atemporales cuya única razón de existir es brindar placer".¹³

Dentro del estudio de la cuestión formal, un aspecto fundamental para mi interpretación de las esculturas es el volumen. Muchas son las obras que en este sentido lograron excelentes resultados comparadas con otras menos afortunadas a las que casi podría considerar como planas, es decir, bidimensionales. Entre las primeras están las de Gurría (lámina no. 1), Takahashi

(lámina no. 4), Székely (lámina no. 5), Nivola (lámina no. 7), Williams (lámina no. 9), Meadmore (lámina no. 12), Beljon (lámina no. 14), Danziger (lámina no. 15), Melehi (lámina no. 17), Dubón (lámina no. 18) y Escobedo (lámina no. 19). Dentro de este grupo y con un carácter incluso más arquitectónico que escultórico están las de Fonseca (lámina no. 6), Kowalski (lámina no. 10) y Seguin (lámina no. 16), que en mi opinión pareciera evocar un gran dolmen prehistórico. Entre las segundas están las de Gutmann (lámina no. 2), Chlupac (lámina no. 3), Moeschal (lámina no. 8), Subirachs (lámina no. 11) y Bayer (lámina no. 13).

Variable fundamental ligada también a lo formal es el dinamismo, cualidad que merece aquí ser incluida. Tal y como lo mencionó Consuelo Almada López¹⁴, la movilidad en el arte urbano asociada al dinamismo de la vía de comunicación ha modificado de manera importante la percepción de lo estético en los proyectos que han permanecido asociados con él. Al hablar sobre el arte de las vías de comunicación, dijo: “Si tomamos en cuenta que la red vial es la columna vertebral de la vida urbana actual, es importante hacer conciencia de que la movilidad es una constante en la ciudad, por lo que deben juzgarse sus consecuencias para la vida y para la percepción de lo estético”.¹⁵

A esta otra variable dentro del arte urbano Goeritz la relacionó con un estudio que por esas fechas se publicó en los Estados Unidos relativo a las condiciones de visualidad que desarrollaban quienes circulaban dentro de vehículos en movimiento sobre las autopistas de alta velocidad, automovilistas y pasajeros a diferentes velocidades y en distintas condiciones, orientándolo en este caso hacia los propósitos que él buscó darle al proyecto escultórico una vez adaptado a las condiciones de la Ruta de la Amistad.¹⁶

—Para Goeritz el proyectar carreteras esculpidas con propósitos ornamentales y conmemorativos no tuvo, como en el caso de la Olimpiada México '68, nada de original. Según él, la única diferencia que existe entre la antigüedad y los tiempos modernos es que ahora el artista urbano debe orientar la estética de su trabajo hacia las nuevas condiciones de velocidad determinadas por el uso intensivo del automóvil. Incluso, ya en otra parte de mi trabajo apuntaba que en su explicación acerca del origen de la Ruta de la Amistad, Goeritz asociaba este proyecto con el dinamismo del automóvil y con el uso cada vez más frecuente de las vías de alta velocidad por los habitantes de los suburbios de la gran ciudad, elementos éstos del entramado urbano que habían permanecido hasta entonces totalmente alejados del arte, constituyendo, por dicha razón, un problema espiritual del hombre del siglo XX.¹⁷

Al interpretar el discurso pronunciado por Goeritz durante la ceremonia de apertura de los trabajos de la Reunión Internacional, Federico Morais confirma que el interés del escultor hacia los objetivos del proyecto buscó: 1) Cambiar las tradicionales formas de percepción del medio circundante que el urbanismo de la ciudad le ofrece al habitante del suburbio, y 2) Imponer una redefinición del concepto de modernidad en el terreno artístico aplicada a las vías de comunicación. Según Morais:

Las carreteras con esculturas no son invención de este siglo. Si en las viejas carreteras europeas las distancias eran señaladas con linderos, buzones, cruces, esculturas, considerando que los viajeros se desplazaban a pie, a caballo o en carreta, hoy en día, el automóvil, con su velocidad, cambió las formas de percepción y está imponiendo una redefinición del propio concepto moderno. Fue eso lo que Goeritz procuró decir en la sesión inaugural del Encuentro Internacional de Escultores que se realizó en México en la segunda quincena de junio de 1968.¹⁸

En un evento cargado de dinamismo –recordemos que en la Ruta de la Amistad la idea de movimiento permaneció íntimamente asociada con la concepción de la obra de conjunto, con el ámbito espacial dentro del cual se construyeron las esculturas y con la manera como las percibieron los observadores desplazándose a gran velocidad dentro la autopista- el movimiento virtual asociado a las anatomías de las esculturas y a las visuales lanzadas hacia ellas por el espectador desde los diferentes ángulos de la carretera, sumado al juego de la luz y de las sombras que se dibujaban en éstas durante las horas del día y de la noche –un elemento importante para incrementar el valor plástico de los monumentos fue la iluminación artificial-- constituyen factores que necesariamente deberé también incluir en mi interpretación del proyecto escultórico.

Así, en el análisis de la sencillez formal que aquí presento encuentro que en la Reunión Internacional existieron, en cuanto a la variable del movimiento, obras más dinámicas que otras. Ordenarlas según esta cualidad nos lleva a establecer cuatro categorías. En una primera, incluyendo las obras que manifiestan una concepción formal más marcadamente orientada hacia el dinamismo están, dentro de la Ruta de la Amistad, las de Takahashi (lámina no. 4), Meadmore (lámina no. 12), Bayer (lámina no. 13), Melehi (lámina no. 17), Dubón (el elemento en forma de "T" de su composición) (lámina no. 18) y Escobedo (lámina no. 19); fuera de ella, las de Calder (lámina no. 20) y Cueto (lámina no. 21). En un segundo lugar, con un movimiento también interesante aunque no tan cabalmente manifiesto ubicamos a las esculturas de Gurría (lámina no. 1), Chlupac (lámina no. 3), Nivola (lámina no. 7), Seguin (lámina no. 16), Gutmann (lámina no.

2) y Subirachs (lámina no. 11), estas dos últimas, además, porque sus formas parecen desafiar las leyes del equilibrio; fuera de la Ruta de la Amistad la escultura de Goeritz (lámina no. 22). Ubicadas en una tercer categoría, con un movimiento aun menos dinámico, están las de Székely (lámina no. 5), Moeschal (lámina no. 8), Kowalski (lámina no. 10), Beljon (lámina no. 14) y Danziger (lámina no. 15). Finalmente, entre las menos dinámicas están las de Fonseca (lámina no. 6), y Williams (lámina no. 9).

Para terminar el presente estudio sobre la sencillez formal, diré que la observación de este requisito, aunque de gran ayuda para el éxito del certamen, no necesariamente se tradujo en una mayor simpleza para la solución estructural ni para los procedimientos de construcción de las obras. Vale insistir en el argumento que ya expliqué párrafos arriba de que una obra por sencilla que haya resultado en lo formal, ello no necesariamente la hizo ser sencilla de resolver técnicamente. Así, por ejemplo, varias de las esculturas cuyas formas resultaron de las más sencillas como Takahashi (lámina no. 4), Székely (lámina no. 5) y Moeschal (lámina no. 8), en cuanto a sus cálculos y su construcción fueron, por el contrario, de las más complicadas y difíciles. Un caso extremo debió serlo el cuerpo en forma de "T" de la obra de Dubón que, además de poseer una sencillez formal bastante cuestionable, en cuanto a su construcción resultó ser una de las piezas más difíciles de realizar de todo el conjunto (lámina no. 18).

Mi interpretación de los aspectos formales de las esculturas no podría concluir sin señalar, aunque sea brevemente, la importancia que en la creación de la forma tuvieron el hueco y el vacío como parte fundamental y complementaria de la anatomía de cada pieza, de su densidad y solidez, de su tratamiento superficial tan destacable como lo es la materia y de tanta relevancia como la masa y el volumen.

Tratándose de esculturas concebidas dentro del lenguaje abstracto, la presencia tanto de la materia como de la ausencia de ésta traducida en huecos y vacíos constituye otro aspecto fundamental en la valoración de lo que fueron sus aportaciones. Para ordenar el estudio de esta cualidad plástica de las obras de la Reunión Internacional propongo establecer, como lo hice para el estudio de su dinamismo, cuatro categorías que atiendan a un orden de mayor a menor riqueza en los juegos y alternancias de sus superficies y huecos.

Una de las esculturas que más se destacó por ese original manejo que el artista supo darle a los huecos y los vacíos en su composición plástica, manejando un concepto de espacialidad interior tal que mucho acerca su escultura con la arquitectura, fue la de Gonzalo

Fonseca (lámina no. 6). Otra de las obras que incluyo aquí dentro de este primer grupo por el cautivador manejo que presenta en la relación de sus superficies y huecos -creando en este caso un movimiento virtual que resulta de lo más interesante pues varía en función de la posición de quien la observe- es la que aportó Helen Escobedo (lámina no. 19).

En una segunda categoría, manejando un concepto de espacialidad igualmente bien logrado, muy etéreo y dentro del cual los elementos que conforman sus respectivas anatomías transcurren en un juego de volúmenes que los lleva a ser, a la vez, una combinación de espacialidad interior y exterior, abierta y cerrada, están las obras de Gurría (lámina no. 1), Chlupac (lámina no. 3), Takahashi (lámina no. 4), Székely (lámina no. 5), Moeschal (lámina no. 8), Williams (lámina no. 9), Kowalsky (lámina no. 10), Meadmore (lámina no. 12), Beljon (lámina no. 14), Danziger (lámina no. 15), Seguin (lámina no. 16), Melehi (lámina no. 17) y Dubón (lámina no. 18). Fuera de la Ruta de la Amistad, las obras de Calder (lámina no. 20) y Goeritz (lámina no. 22).

En una tercer categoría, con una espacialidad lograda mediante el equilibrio de los huecos y de las superficies aunque sin alcanzar el nivel que distingue a los dos grupos anteriores, están las obras de Gutmann (lámina no. 2) y Subirachs (lámina no. 11). Fuera de la Ruta de la Amistad, la obra de Cueto (lámina no. 21).

En una cuarta categoría, presentando una menor alternancia entre sus huecos y superficies llenas, ubico a las esculturas que en mi opinión son las más densas y masivas de la Reunión Internacional, las de Nivola (lámina no. 7) y Bayer (lámina no. 13).

3. La escala monumental. Éste tercer punto se complementó bien con los dos anteriores porque aseguró la buena visibilidad a distancia de los monumentos de parte de los espectadores, evitando que las esculturas quedaran ocultas por los elementos del entorno o se vieran disminuidas en su competencia tanto con la autopista como con los componentes del paisaje circundante. Asunto éste que se antoja obligado tratándose de un concurso de escultura pública que vinculó un acontecimiento de la más alta relevancia para el país organizador, la Olimpiada, con un escenario de características inconmensurables como lo fue, en su momento, la Villa Olímpica y el espacioso entorno que rodeó al Anillo Periférico Sur.

Pretendiendo los organizadores construir un camino de arte a lo largo de la autopista acordaron, por principio, que el hecho de darle una buena altura a las esculturas sería condición determinante para lograr la pretendida monumentalidad a la que, desde un inicio, aspiró el

proyecto de conjunto. De ahí que sea fácil suponer que de no haberse aplicado este punto como condición para los proyectos, el escenario de visuales prácticamente ilimitadas con que se contó hubiera rebasado con creces a las esculturas, dejándolas irremediabilmente disminuidas en cuanto a su tamaño, víctimas de una desigual competencia con los componentes del entorno, tanto arquitectónicos y urbanos como naturales. Hay que insistir que en la Ruta de la Amistad las esculturas no fueron concebidas como elementos aislados entre sí colocados a lo largo de un espacio discontinuo y desarticulado -como de hecho ahora lo están- sino que se les pensó para que conformaran un conjunto integrado armónicamente y subordinado espacialmente a una columna vertebral, en este caso la supercarretera.

Reto singular para Goeritz, lograr la monumentalidad le significó echar mano de toda su capacidad y experiencia a fin de congeniar la escala de las esculturas con la de los elementos visuales del entorno en una relación equitativa toda vez que, además de la autopista y sus correspondientes puentes y pasos a desnivel, se rivalizó con distintos elementos de gran tamaño, entre ellos, una abundante vegetación, un conjunto de vivienda como la Villa Olímpica, una gran autopista con sus anchos carriles y camellones y, por supuesto, los cerros del derredor entre los que se destacaban el Ajusco y los volcanes Popocatepetl e Ixtaccíhuatl.

La presencia de todo ello no dejaba opción a los organizadores para conformarse con construir obras de tamaño convencional. Fue pues indispensable recurrir a la escala monumental para asegurar que las obras armonizaran en su escala psicológica con el ambiente físico y espacial envolvente. Además, recordemos que la intención de Goeritz respecto de las esculturas olímpicas fue en todo momento cautivar el espíritu de los espectadores donde, para lograrlo, el papel de la escala dentro de la obra integral jugó sin duda un papel fundamental. Así lo refirió Ferruccio Asta en una cita que si bien no fue escrita teniendo como motivo a la Ruta de la Amistad, le sienta perfectamente: "Goeritz somete sus creaciones una y otra vez a cambios de escala, aplicando en los más diversos materiales y proyectos su hallazgo (el de una sola escala relevante: la perceptible por nuestros sentidos, por nuestras emociones) (sic). Esta fórmula le resulta particularmente exitosa cuando la aplica a proyectos arquitectónicos de integración plástica, donde puede lograr otro de los requerimientos del *Gesamtkunstwerk*; una profunda simbiosis de diversas artes y personalidades creadoras".¹⁹

Si bien todos los artistas debieron tener presente el requisito de la escala monumental en la concepción de sus proyectos, al momento en que los organizadores resolvieron las

características definitivas de las esculturas –en la mayoría de los casos se respetaron las medidas que los propios escultores dieron a sus obras partiendo sólo del conocimiento del sitio donde éstas se colocarían por las fotografías y descripciones que les hicieron llegar los organizadores- la decisión de hacerlas más grandes o más pequeñas dependió siempre del Comité Organizador. Por ello es que la monumentalidad de las esculturas en función de las dimensiones finales que éstas alcanzaron fue una decisión que dependió más de Goeritz que de los propios artistas, siempre en función de lo que el propio Comité Organizador consideró para cada una de acuerdo con las siguientes consideraciones:

A. Las características físicas del monumento;

B. Las dimensiones de los espacios que a cada uno correspondió;

C. Los recursos de que se dispuso para construirlos -pensamos aquí en las esculturas de Cueto y de Meadmore a las que se les disminuyó de tamaño por razones exclusivamente económicas-; y,

D. Su relación con los elementos del entorno en sus respectivos emplazamientos como sucedió con las esculturas de Goeritz, Calder, Bayer y Moeschal a las que se les hizo crecer en razón de las características físicas de los elementos arquitectónicos que les acompañaron como marco de referencia.

Cabe decir que esta pretendida monumentalidad hacia las esculturas fue uno de los asuntos que a Goeritz más se le ha llegado a criticar de todos los que tuvieron que ver con la realización del certamen, a la vez que uno de los que más problemas le trajeron con algunos miembros del Comité Organizador y con los propios escultores participantes.

Para entender la manera como se manejó la proporción de las esculturas asociándola con las características de los espacios a los que permanecieron subordinadas, habrá que tener presente que los mecanismos del certamen marcaron dos etapas bien diferenciadas en su desarrollo. La primera abarcó la formulación de la convocatoria, la selección de los artistas, la aprobación de sus propuestas en maqueta y el acomodo de los monumentos en el Anillo Periférico; la segunda englobó todo el proceso de construcción de las esculturas, la definición de sus respectivos cálculos y procedimientos constructivos, la elección de las empresas que las edificarían así como su ejecución, terminación y entrega días antes de la fecha programada para la inauguración oficial de los Juegos. El tránsito entre una y otra etapa, o sea, el paso de los proyectos en maqueta a las obras construidas en concreto, en otras palabras, el cambio de una

escala de modelos resueltos en centímetros a una escala monumental de dimensiones en metros no fue para los organizadores tarea fácil.

Como es sabido, hacia los inicios del certamen los autores presentaron la totalidad de sus proyectos como modelos a escala hechos en los más diversos materiales. Su tamaño fue relativamente pequeño, con alturas de entre quince y treinta centímetros en promedio, si bien existieron algunos de hasta dos metros con excepción del de Calder que alcanzó casi los tres.

Superada esta primera etapa del certamen y a punto de iniciar la segunda, para alcanzar el éxito de su cometido Goeritz debió asegurarse de dos cosas: 1) Que la proporción entre los componentes de las obras se conservara intacta al pasar de los modelos en maqueta a su construcción en tamaño real; y, 2) Que la escala de las esculturas armonizara con el entorno físico que a cada una correspondería. Sin embargo y no obstante haber buscado por todas las vías que el tamaño más adecuado para cada pieza fuera el que mejor garantizara su lucimiento dentro del conjunto, no todo dependió, para lograrlo, de su habilidad como artista. Valga decir que en esto no bastaron ni su entusiasmo ni su prestigio bien ganado como artista especializado en proyectos monumentales en concreto. Las limitantes económicas y las condiciones del entorno de la autopista pudieron más que su determinación por conseguir las escalas y las proporciones más monumentales.

Es sabido que fueron pocos los autores que acompañaron sus proyectos de planos estructurales y constructivos en los que quedaran precisadas, además de los atributos formales y las dimensiones físicas de sus componentes, las características técnicas de los mismos y las especificaciones sobre la textura de sus acabados y el color. Esto porque a los escultores el Comité Organizador simplemente no se los requirió. Existieron salvedades como Danziger, Székely, Chlupac y Fonseca que sí presentaron, además de sus maquetas, cartas descriptivas y planos ejecutivos. Y aunque la mayoría de ellos establecieron con precisión las dimensiones de sus propuestas para llevarlas a una escala real, quienes al final dieron a los monumentos sus medidas definitivas fueron, como ya dijimos, Goeritz y Ramírez Vázquez que como autoridades tomaron la última decisión en lo concerniente a su colocación dentro del conjunto y a su tamaño definitivo.

Una vez resueltas las ubicaciones de las Estaciones sobre el Anillo Periférico, algunos de los proyectos en maqueta requirieron, previo al inicio de su construcción, ajustes en sus proporciones finales reduciéndolos o agrandándolos de tamaño para evitar que quedaran

excedidos o disminuidos respecto de las condiciones de su entorno. Esta situación, cuando se tradujo en un incremento en las medidas –situación favorable para la mayoría de los proyectos– llegó a ser motivo de fricciones entre Goeritz y el Comité Organizador dada la escasez de recursos que se padecía para construir las esculturas. Sin embargo, hubo críticas de quienes para atacar a Goeritz se quejaron de que en general a las esculturas de la Ruta de la Amistad les faltó altura, críticas con las que el propio Goeritz llegó incluso a estar de acuerdo:

Sin nada que criticar en la persona -hablando de lo poco efectivos que resultaron ciertos improperios hacia Mathías Goeritz- los ataques se desplazaron hacia la Ruta cuando ésta comenzó a tomar forma. Primero las esculturas fueron descritas como un insulto a los habitantes de la ciudad de México, pero de repente eran demasiado pequeñas. Goeritz, periodista y crítico de arte, escribió que había cometido un error. Que el hombre no sabía el significado de las palabras espacio y escala. Que las estructuras a lo largo de la Ruta de la Amistad eran en verdad demasiado chicas, que esto no podía negarse, pero que cualquier cosa puesta frente a la escenografía del Popocatépetl era demasiado chica. Que se necesitaba una pirámide o una catedral para competir con el paisaje mexicano. Que de lo anterior él estaba plenamente consciente.²⁰

Con todo, valga decir que los dos principales obstáculos que el Comité Organizador debió enfrentar para lograr la pretendida monumentalidad de las esculturas -y que en no pocos casos afectaron las proporciones de las obras reduciéndolas de tamaño- fueron el problema económico, derivado de la falta de recursos y el problema espacial, consecuencia de lo estrecho del espacio urbano donde ciertos monumentos debieron quedar emplazados, ello como consecuencia de que en la Ruta de la Amistad no hubieran existido suficientes terrenos de propiedad pública y adecuados en su topografía donde se instalaran. Tales fueron los casos de las Estaciones de Gutmann (lámina no. 2), Chlupac (lámina no. 3), Takahashi (lámina no. 4), Danziger (lámina no. 15), Seguin (lámina no. 16), Melehi (lámina no. 17) y Escobedo (lámina no. 19), a las que se tuvo que ubicar dentro de los angostos camellones del Anillo Periférico.

De cualquier modo, en su esfuerzo por alcanzar la monumentalidad del conjunto hay que reconocerle a Goeritz dos cosas: 1) Haberle exigido a los artistas atender esa condición de monumentalidad a la que debieron aspirar sus proyectos; y, 2) Haberle dado a las esculturas, previo al inicio de su construcción, ese conveniente manejo de sus proporciones adecuado con el entorno que asegurara su apariencia monumental, aunque en ello debamos también decir que no en todas lograra alcanzar por igual tal objetivo pues, como él mismo lo manifestó, al final no a todas las piezas pudo darles la escala que él hubiera querido.

En esta etapa de mi interpretación creo conveniente aclarar que no sólo considero como monumentales aquellas esculturas que desarrollaron las mayores alturas pues una mayor altura no proporciona, necesariamente, una mayor monumentalidad. Además, es claro que no en todos los diseños sus autores pretendieron formas esbeltas y elevadas. Para la mayoría de los artistas plásticos, como lo demuestran sus modelos en maqueta, no fue esa su principal aspiración. En mi opinión, la monumentalidad de las esculturas de la Ruta de la Amistad debe referirse, más que a la altura de las piezas en si, a la relación de proporciones que existió entre ellas con el entorno y, principalmente, a la que existió entre cada una de las Estaciones y la totalidad de la obra de conjunto. Esto, lo enfatizo, refiriéndome a la Ruta de la Amistad en cuanto a su pasado y no a su presente.

El tamaño escogido por Goeritz para la altura en la mayoría de las piezas osciló entre los nueve y doce metros. Hubo, desde luego, obras más altas y más bajas en razón al propio diseño de cada una de las propuestas, a su adecuación con el entorno, a la forma misma de sus componentes e, incluso, al hecho de que se tratara o no de un escultor afamado. Menciono aquí, en relación a esta última consideración, el caso de Calder –el más reconocido artista plástico internacional presente en el Simposium- que, habiendo sugerido una altura de veinte metros para su obra, el Comité Organizador decidió incrementarla hasta alcanzar los veinticuatro metros de altura a fin de hacerla el *stabil* más grande construido hasta ese momento por el artista. Otras esculturas que tuvieron también incrementos fueron, como ya vimos, las de Beljon, Kowalski, Moeschal y Bayer.

No dudo en que apenas terminado el certamen las esculturas debieron haber lucido monumentales. Sin embargo, en la actualidad dicha situación dista mucho de ser la que tuvo entonces el conjunto pues las condiciones del Anillo Periférico cambiaron afectando la escala de prácticamente todas las Estaciones del recorrido. Al contexto general de la obra se le han venido a incorporar, con el transcurrir de los años, objetos cada vez de mayor tamaño que mucho han lesionado a las esculturas quitándoles el valor monumental que antaño tuvieron. La presencia de múltiples elementos que han contribuido a contaminar visualmente sus espacios vitales así lo han determinado: árboles, edificios, postes de luz y alumbrado, señalamientos viales, puentes peatonales, anuncios espectaculares de indiscriminadas dimensiones, segundos pisos y hasta una bandera de tamaño descomunal. El crecimiento vertiginoso que ha experimentado durante las tres últimas décadas el ámbito espacial que ha acompañado a la obra de conjunto –haciendo de ese

tramo del Anillo Periférico uno de los corredores urbanos de servicios y uso comercial más caros dentro del Distrito Federal- rebasó en mucho a las aspiraciones monumentales de Goeritz –por no citar aquí las espirituales y las emocionales- que en su momento pensó para las esculturas olímpicas.

Agrupando las esculturas de la Ruta de la Amistad por su tamaño, presento a continuación un listado que divide a las diecinueve piezas en tres grupos según un orden decreciente de su altura. Desde luego, incluyo también las obras localizadas fuera del Anillo Periférico pertenecientes a los artistas invitados de honor. En el primer grupo, el de las esculturas más elevadas, con alturas que pasaron los doce metros, están las de Gurría (lámina no. 1), Chlupac (lámina no. 3), Moeschal (lámina no. 8), Bayer (lámina no. 13) y Escobedo (lámina no. 19). En un segundo grupo, el de las esculturas de tamaño medio, con alturas que van de los nueve a los doce metros, están las de Székely (lámina no. 5), Fonseca (lámina. No. 6), Nivola (lámina no. 7), Subirachs (lámina no. 11), Meadmore (lámina no. 12), Beljon (lámina no. 14), Danziger (lámina no. 15), Seguin (lámina no. 16) y Melehi (lámina no. 17). En un tercer grupo, donde están las esculturas de escala más baja, cuyas alturas oscilan entre los seis y los nueve metros, aparecen las de Takahashi (lámina no. 4), Gutmann (lámina no. 2), Kowalski (lámina no. 10) y Williams (lámina no. 9). La obra más baja de toda la Ruta de la Amistad fue la de Williams con una altura de cinco metros setenta centímetros y la más alta la de Moeschal con dieciocho metros. Fuera de ella, la escultura de Calder alcanzó los veinticuatro metros (lámina no. 20) –constituyéndose como la más alta de toda la Reunión Internacional- seguida por la de Goeritz con quince (lámina no. 22) y, finalmente, la de Cueto con siete metros de altura (lámina no. 21).

4. El concreto como material de construcción. Este cuarto requisito, que recomendó utilizar al concreto como material para las esculturas, fue la decisión más importante de todas las que debieron tomarse previas a la formulación de la convocatoria oficial, pues a partir de ella el Comité Organizador precisó no sólo el que sería el perfil general de los artistas presentes en el certamen sino el tipo de propuesta escultórica que aportaría la Reunión Internacional. Baste pensar que si el material hubiese sido otro, el metal por ejemplo, otro también habría sido el perfil de los artistas invitados y otros los resultados de sus aportaciones. Además, su aplicación permitió alcanzar en el proyecto de conjunto la unidad a la que desde un principio se aspiró en cuanto a estilo y forma, manejando un semejante lenguaje de expresión y una misma tecnología constructiva.

No hay que perder aquí de vista que la intención de los organizadores no fue lanzar una invitación indiscriminada a todos los países previamente convocados a la Olimpiada deportiva para que mandaran representantes a participaran en la Reunión Internacional, ni tampoco que los artistas convocados asistieran al Simposium para realizar un proyecto escultórico ejerciendo plena libertad para elegir tanto el material como el tema que a cada uno conviniera. Aunque esto no fue del todo inexistente en el certamen, sólo se hizo -y con ciertas reservas- en el caso de los escultores invitados de honor. Por el contrario, al certamen se trajeron artistas de los cinco continentes que, además de reconocidos por su trabajo, se hubiesen distinguido proyectando obras de gran formato en el material que resultara de la elección de los organizadores, bien fuera la piedra o el concreto. Siendo este último el material por el que se optó -considerado por algunos críticos y artistas, además, el material de construcción del siglo XX y el preferido de Goeritz para realizar escultura monumental - los escultores que participaron en la Ruta de la Amistad fueron, en principio, artistas plásticos reconocidos y dedicados preferentemente a la creación de obras de concreto aplicado a los grandes formatos.

La manera como finalmente se llegó a la elección del concreto para las esculturas fue un asunto que no se resolvió de fácil manera pues la opción de la piedra era vista por el Comité Organizador como una muy buena alternativa. A finales de mayo de 1967, luego de concedida a los organizadores la autorización del Presidente de la República para realizar el Simposium, el siguiente paso en la toma de las decisiones importantes fue la ratificación definitiva de aquella vieja propuesta de Goeritz para que fuera el concreto el material con el que se realizaran los monumentos.

Entre quienes más influencia ejercieron para que el Comité Organizador se inclinara a favor de esta decisión estuvo, desde luego, el propio Goeritz. Él conocía bien las posibilidades del material aplicándolo a la realización de obras de escultura pública y ya para entonces su fama internacional como escultor urbano -luego de haber proyectado en 1957 su obra más célebre, las Torres de Satélite- lo reconocía como el gran artista del concreto. Tales llegaron a ser para entonces sus cualidades asociadas con este material que en Francia la crítica le llamaba “el escultor del concreto”.²¹

Goeritz, a la vez que afamado diseñador de torres cósmicas, se había distinguido como un entusiasta promotor del concreto dadas las cualidades que en él encontró para producir esculturas de gran formato. Morais, en su libro *Mathías Goeritz*, mencionó que fue precisamente

este antecedente lo que llevó a Marcel Joray a elogiar esta actitud del escultor en su obra '*Le beton dans l'art contemporain*' diciendo: "El artista que en el mundo contemporáneo debe más al concreto, y al cual el concreto debe más, es sin duda Mathías Goeritz. Importante por su obra, desde luego, pero también por las acciones continuas que desarrolló en todo el planeta, beneficiando a otros escultores y artistas plásticos".²²

Desde luego que el destacado papel que ya para entonces tenía Goeritz ganado no sólo en nuestro país sino en el extranjero como artista plástico dedicado al uso de dicho material, ese mismo mérito lo tuvieron, en el ámbito de la arquitectura mexicana y desde fechas muy anteriores a la Ruta de la Amistad, arquitectos que fueron también poseedores de un gran prestigio tanto nacional como internacional. Recordemos que ya durante la década de los veinte la arquitectura y el urbanismo europeos vieron renovarse, con la llegada del Funcionalismo, muchos de sus antiguos predicados cuyos nuevos principios y soluciones basadas en el uso del concreto difundieron hacia el resto del mundo maestros de la talla de Louis Khan, Walter Gropius, Mies van der Rohe ó Pierre Edouard Jeanneret, llamado Le Corbusier, todos ellos destacadas personalidades a favor del uso del concreto en la construcción de sus edificios: En México, desde las décadas de los veinte y treinta pero, principalmente, durante los cuarenta y cincuenta, su uso tendió a generalizarse haciéndose común en la construcción de muy diverso género. Valga decir que ya para entonces arquitectos como Juan O'Gorman, Juan Legarreta, Mario Pani, Enrique del Moral y Félix Candela se distinguían como importantes promotores de su uso en nuestro país.

Como ya lo adelanté, el concreto no fue la primera ni la única opción que el Comité Organizador consideró como material válido para las esculturas. Junto con él evaluó también la posibilidad del bronce, del acero y, principalmente, de la piedra volcánica. Precisamente, uno de los materiales que al igual que el concreto llegó a ser seriamente considerado por los organizadores fue la piedra basáltica producto de la erupción del Xitle, volcán próximo al sitio del Simposium que dos mil quinientos años atrás bañó de lava un amplio sector del sur de la Ciudad de México. La piedra significaba para el Comité Organizador una opción sumamente atractiva para construir las esculturas por dos razones:

- 1) Por lo económico que resultaba su aprovisionamiento dada la gran abundancia que de ella había en la zona; y,

2) Porque el entorno físico que acompañó a la Ruta de la Amistad y que rodeó también al conjunto de la Villa Olímpica propiciaba una integración plástica por demás interesante de las esculturas con los elementos de la arquitectura y el paisaje. Cabe decir que las experiencias habidas de parte de arquitectos y artistas en el aprovechamiento de este tipo de escenarios para la realización de ambiciosos proyectos de integración plástica como lo fueron el fraccionamiento Pedregal de San Ángel de finales de los cuarenta y el conjunto de Ciudad Universitaria de principios de los cincuenta, habían resultado de lo más exitosas.

Sin embargo, frente a estas ventajas, su uso no resultaba del todo conveniente para construir esculturas en grandes formatos pues su utilización requería obligadamente de la permanente presencia de los escultores el tiempo que les llevara modelar sus trabajos con sus propias herramientas. Esto, desde luego, acarrecaba consigo también el problema de pagarles altos sueldos y viáticos a los artistas, incrementándose con ello aun más los costos de las obras para el Comité Organizador, inconvenientes que los llevaron finalmente a desechar la idea de construirlas con el producto de la lava.

Al igual que la piedra, las posibilidades de utilizar otros materiales ofrecieron también más desventajas que ventajas. El bronce se adecuaba bien para construir obras de gran formato imprimiéndoles a éstas, además, gran lucimiento en lo formal; sin embargo, su inconveniente era el ser muy caro. El acero era otra alternativa viable pues se prestaba bien para el gran formato aunque, como el bronce, era igualmente costoso, con el agravante de que su constante mantenimiento y la mano de obra altamente especializada que exigía su realización significaban mayores gastos comparados con los del concreto. Por ello es que junto con el bronce, el acero fue una opción rápidamente desechada. Desde luego hay que señalar que el uso del metal en las esculturas de la Reunión Internacional no fue ajeno al interés de los escultores ya que dos de los tres invitados de honor recurrieron, uno al bronce y otro al acero para realizar sus monumentos. La madera nunca fue considerada una opción para el Simposium por lo difícil de su conservación, ni tampoco la mampostería de tabique.

Con todo, las cualidades del concreto comparadas con las de los otros materiales lo llevaron a ser la alternativa más viable, conveniente y definitiva. Otras de sus ventajas, además de las ya mencionadas, fueron las siguientes:

- Se adecuaba bien al gran formato porque su moldeado facilitaba prácticamente construir cualquier forma por caprichosa que fuera, permitiendo fabricar piezas cuyo tamaño

podría ir de unos cuantos centímetros hasta varios metros. Ya sea que se le vaciara en moldes de cimbra o que se le lanzara como *gunite* sobre un bastidor de acero reforzado con malla, el concreto, garantizaba que la realización de los proyectos plásticos enviados por los escultores fuera posible, sin importar casi qué tan complicadas pudieran resultar sus anatomías. Recordemos que aunque a la Ruta de la Amistad se convocó, en principio, a artistas cuyo trabajo les distinguió como especialistas en el diseño de esculturas de mampostería y no obstante que los requisitos tanto del carácter abstracto como de la simplicidad seguramente influyó para que los diseños fuesen sencillos, es fácil suponer –como de hecho sucedió– que los proyectos presentados resultaran bastante complicados. Para corroborar lo que aquí digo, baste a cualquiera observar las obras para estar de acuerdo en que algo que merece destacarse de las esculturas, además de sus cualidades formales y espaciales, sea el hecho de haber constituido, todas, ejemplos de técnica y de dominio del material por parte de los técnicos que las llevaron a cabo, entre ellos, residentes de obra, contratistas y maestros albañiles;

- Era un material durable, económico, de bajo costo para su mantenimiento y que aceptaba recibir pintura como terminación. Comparado con las otras opciones resultaba más barato tanto de fabricar como de pagar en cuanto a su mano de obra además de que permitía el ahorro en otros rubros como la cimbra que, conservándola en buen estado, se recuperaba con muy poco desperdicio para darle varios usos;

- Como el concreto facilitaba que la mano de obra para ejecutar los colados fuera independiente del trabajo del escultor, ello evitaba que los artistas tuvieran que permanecer en México un tiempo mayor de los dos meses inicialmente programados. Los bajos salarios que se les pagaban a los maestros albañiles –no equiparables con su alta calidad de mano de obra– hacían que los costos por este concepto se redujesen también de manera significativa, contrariamente a como habría sucedido de utilizarse el acero;

- Su durabilidad le imprimía a la propuesta escultórica un carácter de permanencia como no lo tuvo ninguna otra de las actividades de la Olimpiada Cultural. El concreto aseguraba para las esculturas una larga vida llevándolas a trascender históricamente;

- Aceptaba como acabado cualquier tipo de textura, ya fuera rústica, fina, pulida o terminada “en bruto”, es decir, mostrando sobre las superficies, una vez hecho el descimbrado, ese terminado llamado “brutalista” tan del gusto de los artistas del concreto durante los años del funcionalismo –del francés *beton brut*, término acuñado por Le Corbusier para referirse a ese

acabado rústico ó en bruto del concreto cuando era colado en moldes de cimbra de madera- y, desde luego, una vez seco permitía recibir la aplicación de color, asunto que ocuparía a tal grado el interés de los organizadores que constituyó un punto aparte, el quinto, de los seis requisitos que definieron el programa de la Reunión Internacional;

- Al utilizar el concreto no sólo el costo de la mano de obra disminuía sino también el de los insumos necesarios para producirlo, principalmente el del cemento y del acero que, ante la posibilidad de que el Comité Organizador lo consiguiera gratuitamente mediante la donación de las empresas que lo fabricaban en México a través de las Cámaras Nacionales de la Industria del Cemento y del Acero, hicieron aun más atrayente esta posibilidad que la de cualquier otro material. Veamos por qué. Habiendo invitado el Comité Organizador a sugerencia de su Presidente, el arquitecto Ramírez Vázquez, a participar en la ejecución de las esculturas a algunas de las empresas constructoras que realizaban entonces las grandes obras para los escenarios de los Juegos, se les pidió apoyar solidariamente el proyecto de la Ruta de la Amistad ejerciendo una especie de padrinazgo con las esculturas, sacrificando cualquier utilidad que existiera a favor de la empresa que las construyera. Cabe aclarar que, de alguna manera, esa falta de ganancias del constructor ya antes le había generado una utilidad producto de la construcción de las obras que a su empresa le habían encomendado los propios integrantes del Comité Organizador. Con esto, los gastos en este rubro disminuían también.

En efecto, al poco tiempo de haberse aceptado que fuera el concreto el material de construcción, el Comité Organizador, mediante la gestión política de Ramírez Vázquez, obtuvo de las respectivas Cámaras Nacionales el suministro totalmente gratuito del cemento y del acero necesarios para realizar las obras. Así, del costo total que significó la construcción de los monumentos, el Comité Organizador pudo reducir el pago por concepto de ambos insumos, cubriendo sólo el importe de la mano de obra y el de los restantes materiales; solución inteligente que, de haberse optado por el acero o el bronce, tal mecanismo de autofinanciamiento seguramente no les hubiese funcionado igual a los organizadores.

Aunque la nobleza del material permitía crear con él prácticamente cualquier forma, para realizar con éxito las esculturas el Comité Organizador debió partir de una solución constructiva convenientemente adaptada a cada pieza, sustentada a su vez en una estructuración racional donde la cimentación, los esqueletos de soporte y los armados a los que se adheriría el concreto fuesen no sólo suficientes para soportar los esfuerzos sino estratégicamente resueltos y

colocados en función de la forma de los monumentos, de su tamaño, de la articulación entre sus componentes y de la manera como mejor quedara asegurada su sujeción al suelo.

Hay que señalar aquí que, a pesar de lo importante que para la marcha del certamen fue la elección del material, los programas de la obra de conjunto establecidos para los trabajos de construcción mantuvieron a los escultores desvinculados casi por completo de los procesos técnicos y constructivos que se siguieron para levantar sus propias esculturas, principalmente en las etapas más críticas tanto previas a su ejecución como correspondientes al inicio de los primeros trabajos, entre ellas, la definición de los proyectos estructurales, la elaboración de los correspondientes cálculos, la solución de sus sistemas constructivos, la ejecución de las bases o cimentaciones y la fabricación de los esqueletos que darían forma y soporte definitivo a cada monumento.²³

En mi opinión, el que se haya cuidado con esmero, por un lado, que uno de los requerimientos del concurso fuera que los artistas tuvieran experiencia probada en la elaboración de obras que partieran del uso del concreto -y eso no en el cien por ciento de los casos pues los hechos muestran que a la Reunión Internacional fueron convocados escultores que nunca antes habían trabajado con ese material o, si lo habían hecho, no había sido proyectando obras de gran formato, entre ellos Mohamed Melehi y Helen Escobedo— frente al hecho de haberles facilitado, por el otro, que no fueran ellos mismos sino otras personas quienes resolvieran estructural y técnicamente sus propias esculturas, fue un asunto que a la aplicación del punto tres le restó gran importancia.

La posibilidad incluso de que por más especialistas que hubieran sido en la materia, algunos de los escultores no hubieran sabido resolver de la misma manera como lo hicieron los ingenieros mexicanos la estabilidad de sus obras o, peor aun, no hubieran podido dirigir la construcción de sus propias obras con la eficiencia y la eficacia que lo hicieron los encargados de su construcción por parte del Comité Organizador, estuvo y estará siempre latente. Para ejemplificar lo que aquí digo, sírvame traer a colación un comentario que el escultor Meadmore le hizo al Comité Organizador acerca de la manera como el artista calificó su experiencia en el manejo del concreto, como para mejor encargarle a otro y no a él la dirección de su propia obra: “Estimado Dr. Wendl. Gracias por su generoso elogio hacia mi proyecto. He recibido su carta del día 22 (de noviembre) y no veo razón para que los trabajos en la escultura no puedan iniciarse,

seguro de que la persona que ustedes han seleccionado para su construcción es más experimentada que yo en el uso del concreto reforzado...”²⁴ ¹ (traducción propia)

Tal dinámica que dentro de sus cauces naturales siguió el proceso de las obras determinó que, en razón de una economía de tiempo y costo que beneficiara a los promotores del Simposium, fuera el Departamento de Promociones Internacionales y la Dirección de Control de Instalaciones - dependencias ambas del Comité Organizador- quienes se encargaran de solicitar la elaboración de los cálculos y la solución técnica de las obras a tres experimentados ingenieros que, como ya vimos, fueron especialistas de los más reconocidos en México en aquel momento. En mi opinión considero que aunque esa decisión le reportó grandes beneficios al certamen, marginó el trabajo de los escultores en la solución de los aspectos técnicos de sus respectivas obras -situación que más se agravó por la decisión de que fuera la Dirección de Control de Instalaciones y no los propios escultores la que se hiciera cargo de la supervisión de los trabajos ejecutados por las compañías constructoras a las que ella misma contrató- hecho que contribuyó a alejar todavía más a los artistas de la dirección constructiva de sus trabajos, relegándolos sólo al papel de ser ellos quienes los terminaran, a lo más, a nivel de los detalles, los acabados y, no en todos los casos, en la elección del color. Actividades todas que, para hacerlas, no necesariamente se hubiera requerido de la presencia de verdaderos especialistas.

Si bien podría pensarse que al momento de proyectar sus obras este tipo de situaciones fueran vistas como “normales” en el trabajo, por ejemplo, de los arquitectos, considero que en el de los artistas plásticos y, concretamente, en el de aquellos a quienes se les distinguió como especialistas en el diseño de esculturas de concreto a grandes escalas, ello no podría ser igualmente admisible. Las diferencias entre unos y otros en cuanto a su trabajo no deja de ser abismal si tomamos en cuenta que para el arquitecto el hecho de resolver el espacio, la forma y la

¹ “Mr. Clement Meadmore
111 St. Marks Place
New York, N.Y., 10009, U.S.A.
November 26, 1967.

Dr. Karel Wendl
Promociones Internacionales
Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada
Avenida de las Fuentes 170, México 20, D.F.

Dear Dr. Wendl:

Thank you for your generous praise of my project.

I have received your letter of the 22nd, and see no reason why work should not commence on the sculpture, as I am sure that the person you have selected for its construction is more experienced than I in the use of reinforced concrete...”

utilidad de un edificio le conlleva dejar claramente establecido el criterio estructural a través de la ubicación de columnas, muros y losas que formarán parte de la propia arquitectura –que más tarde resolverá en detalle el ingeniero- mientras que para el artista plástico el dejar la responsabilidad de la solución técnica de su obra, principalmente en cuanto a la estructura y el sistema de su construcción, al trabajo del calculista -sin ocuparse él prácticamente de nada de lo mucho que debería importarle saberle dar la adecuada estabilidad a su proyecto- lo haría parecer ante los ojos de la crítica como alguien cuyas capacidades creativas no serían otras que sólo las de tipo estético cosa que, como se entenderá, no estoy de acuerdo.

En esto hay que insistir, además, que si los artistas debieron ser especialistas en el manejo del material, muy pocos fueron los que resolvieron por anticipado sus esculturas tanto en lo estructural como en lo constructivo. De los diecinueve participantes que tuvo la Ruta de la Amistad sólo tres presentaron planos y cálculos estructurales de sus proyectos.

El tema de los procedimientos constructivos reviste aquí una particular importancia. Como ya lo apunté, en la solución técnica de los monumentos Goeritz y los asesores del Comité Organizador a quienes se contrató para calcularlos recurrieron a dos sistemas distintos, ambos adecuados para realizar estructuras de concreto según fueran las características de los elementos a construir: el del concreto ligero, utilizado para formar piezas huecas y el del concreto colado, para fabricar piezas macizas.

Así, un primer procedimiento fue el que se aplicó a la construcción de las esculturas o a aquellas de sus partes que estuvieron formadas por elementos fabricados a base de concreto ligero. Generalmente se trató de grandes superficies que encerraron volúmenes de tamaño considerable, huecos y sujetos a poca carga estructural que, en la mayoría de las ocasiones, se redujo casi a la que le imprimía su propio peso. Su fabricación se logró mediante la colocación de una delgada membrana de concreto que, a modo de cascarón, formaba los volúmenes huecos que en su conjunto integrarían la totalidad de la escultura o bien un determinado elemento de ella.

Para realizar este procedimiento lo más común fue hacer un entramado metálico a base de una red de varillas de acero tejidas en ambos sentidos que, a modo de estructura de soporte formaba un bastidor que, adaptado en su forma a la anatomía del elemento a colar, le daba a la pieza la requerida rigidez. Los bastidores así logrados debían previamente anclarse y fijarse en diferentes puntos a los elementos de una estructura interna de soporte metálico que ya antes había

sido fabricada en el taller, a base de un esqueleto de acero reforzado que ya en el sitio de la obra había quedado perfectamente fijado a la base de cimentación de la escultura.

A lo largo de todo el bastidor se colocaba una delgada malla también de acero hecha a base de metal desplegado que se amarraba a los bastidores con alambre recocido que servía para forrar todo el perímetro de la escultura, integrando de este modo una superficie continua sobre la que se aplicaría el concreto, la cual casi ya determinaba la forma y volumetría definitiva que tendría el elemento de la escultura. Finalmente, a esa membrana de metal desplegado se le recubría mediante una serie de capas sobrepuestas, uniformes y delgadas, de concreto lanzado hasta alcanzar el espesor más conveniente según lo determinara la altura de la pieza y que comúnmente osciló entre los cinco y diez centímetros. Al sistema obtenido mediante este procedimiento se le conoció con el nombre de *gunite* y su aplicación, para que fuera lo suficientemente confiable, requirió de la intervención de técnicos especializados. La resistencia y el peso volumétrico de estas obras resultaron ser bastante menores que si se hubiesen hecho en concreto colado —pero no por eso, insistimos, menos adecuadas a los requerimientos de la pieza— lo que mucho disminuyó el peso total de la pieza y, consiguientemente, el costo de sus elementos de apoyo, tanto en material como en mano de obra, que se necesitaron para asegurar la estabilidad de la escultura.

En efecto, al utilizar un concreto más ligero, las estructuras resultaron más económicas y más sencillas de modelar que las de concreto macizo, aunque también menos resistentes a las cargas. Este tipo de concreto ligero sirvió para colar las piezas huecas de las obras que presentaron formas geométricas u orgánicas generalmente irregulares y caprichosas, logradas a base de superficies curvas, onduladas o sinuosas. Ejemplo de ello son el ancla y el cilindro perforado al que permanece ésta asociado de Gutmann (lámina no. 2), las esferas de Takahashi (lámina no. 4), las formas tectónicas de Seguin (lámina no. 16) o bien las orgánicas y alabeadas de Székely (lámina no. 5), las intersecciones de los componentes curvos de Williams (lámina no. 9) y la doble helicoide de Meadmore (lámina no. 12).

Cuando la pieza a modelar de esta manera lo permitía —por tener formas regulares o porque sus anatomías eran lo suficientemente grandes, planiformes y fácilmente accesibles para trabajar desde su interior— al elemento a colar se le colocó un bastidor de madera como cimbra para que sobre él descansara fijamente el bastidor de malla metálica y se detuviera ahí el concreto

lanzado, evitándose con ello que parte del material se desperdiciara cayendo en el interior hueco de la pieza.

En la actualidad a este tipo de sistema lo conocemos con el nombre de ferro-cemento. Su aplicación en la Ruta de la Amistad fue muy recurrido en razón de la gran cantidad de los elementos de las esculturas que desarrollaron sus formas tanto geométricas como orgánicas permitiendo este tipo de solución. Cabe aclarar que dentro de las muchas esculturas que vieron aplicado en sus componentes este procedimiento, sus elementos estructurales correspondientes a muros, columnas, losas y cimentaciones siempre se construyeron en forma de elementos colados de manera maciza pues, de haberse hecho huecos, no hubieran resistido de igual manera la transmisión de los esfuerzos. Como el procedimiento del concreto lanzado resultó ser más sencillo, rápido y menos costoso que el de piezas macizas, su uso se aplicó de manera generalizada en la Ruta de la Amistad. Dieciséis de las diecinueve esculturas lo incluyeron y sólo tres se hicieron con sus elementos colados en piezas macizas, a saber, las obras de Nivola (lámina no. 7), Beljon (lámina no. 14) y el cilindro hueco de Dubón (lámina no. 18).

Un caso especial en el uso de este sistema lo constituyó el monumento de Bayer en el que, como una variación en el proceso de vaciado del concreto, sus treinta y tres elementos precolados que integraron sus segmentos horizontales superpuestos se aligeraron en el núcleo de cada una de las piezas con blocks huecos de cemento ligero. El perímetro de cada uno de los elementos y el núcleo de los mismos se colaron como elementos macizos, de manera que todos estos precolados permanecieron unidos mediante una columna hueca metálica que, levantada justo en el centro de la escultura y a todo lo largo de su altura, les sirvió a cada elemento horizontal y a la pieza en su conjunto como eje de soporte (lámina no. 13).

El sistema tradicional utilizado para el colado de piezas macizas de concreto reforzado fue el segundo procedimiento utilizado en la construcción de las esculturas de la Reunión Internacional. Aunque contados son los monumentos que se edificaron en su totalidad con este procedimiento, prácticamente todas las cimentaciones y todos los elementos estructurales de las obras fueron construidos de esta manera, salvo los casos en que por la propia morfología de la escultura o porque así lo recomendó el calculista, se acudió al uso de elementos metálicos. Ya dijimos que este sistema resultó ser más sólido y resistente que el del concreto lanzado, aunque también más costoso. Por ello es que el Comité Organizador lo utilizó en la construcción de todas aquellas piezas que así debieron hacerse por tratarse de soportes estructurales comprometidos con

la estabilidad o porque constituyeron elementos que formando parte de la anatomía de la obra resultaban frágiles y, por lo mismo, más expuestos a las cargas y a los esfuerzos.

El procedimiento del concreto vaciado permitió formar piezas macizas con mayores resistencias estructurales y sirvió para construir aquellos elementos que:

- estuvieron sujetos a la acción de fuertes cargas;
- tuvieron un tamaño relativamente pequeño, con apenas unos cuantos centímetros de espesor y con longitudes o alturas considerables que pudieron llegar a medir hasta varios metros;
- por tener poca sección, resultaban difíciles de modelar con el sistema de concreto lanzado;
- desarrollaron sus formas mediante elementos rígidos regulares;
- constituyeron piezas macizas de líneas y superficies rectas como losas y muros; y,
- fueron parte de la forma de la escultura y, al mismo tiempo, tuvieron una función estructural, lo que los hizo ser claves para la estabilidad del monumento.

Este segundo procedimiento consistió en el colado de elementos monolíticos, reforzados interiormente mediante un armado reticular de acero a base de varillas y tejido en ambos sentidos, el cual era después forrado por ambas caras con una cimbra de madera semejando las dos tapas de un emparedado, haciendo una especie de cajón. Una vez cubierta por la cimbra, la retícula recibía el concreto vaciado directamente dentro del cajón, hecho a base de una revoltura homogénea de cemento, arena, grava y agua. Al concreto se le vibraba y se le picaba para que la revoltura rellenara por completo todos los huecos. Una vez fraguado, es decir, ya endurecido, el concreto quedaba adherido fijamente a la retícula formando un sólo componente muy resistente que adoptaba permanentemente la forma que ya previamente le habían dado los moldes de madera en los que se coló.

Una vez que el concreto alcanzaba su resistencia definitiva a los 21 días de colado, la cimbra era cuidadosamente retirada, limpiada y arreglada a manera de ser reutilizada en el colado de otro elemento de la escultura y así una y otra vez hasta por cinco usos. La aplicación de este método dentro de la Ruta de la Amistad se hizo fundamentalmente en la construcción de aquellos elementos que por su anatomía debieron ser macizos, sólidos y, a la vez, no muy voluminosos. Aunque la facilidad de moldear con la cimbra le permitía al constructor crear prácticamente cualquier forma, este procedimiento se utilizó para fabricar elementos más bien regulares, geométricos, compuestos a base de superficies rectas, curvas, lineales o circulares, por lo que

fueron muy raros los colados que se hicieron con este sistema para crear elementos de formas orgánicas o de gran volumen. Una excepción en este sentido fue la paloma-mano que sirvió de remate a la escultura de Costantino Nivola (lámina no. 7), labrada por el artista a partir del colado de un enorme bloque de concreto macizo.²⁵

La adopción de uno u otro procedimientos para las 19 esculturas de la Ruta de la Amistad —e incluso su libre combinación dentro de una misma obra— dependió en última instancia de las decisiones de Goeritz y de Ramírez Vázquez quienes, asesorados por los ingenieros calculistas, lo hicieron tomando en cuenta la forma general de las piezas a construir, sus dimensiones finales y la posición tanto anatómica como estructural de los distintos elementos que las conformaron. Desde luego que en el propio ejercicio de esta responsabilidad, a ellos como a los escultores les interesó que las obras se construyeran lo suficientemente sólidas y resistentes como para asegurar su plena trascendencia en el tiempo; sin embargo, este sólo propósito no pudo justificar que a todas se les colara a base de elementos macizos.

Por el contrario, haber utilizado indiscriminadamente este procedimiento aplicándolo a todas las obras y a todos los elementos que las conformaron, lejos de haber significado el método más viable o conveniente hubiera sido el más perjudicial. Pensemos simplemente que de haberse hecho así esto a sus constructores les hubiese implicado incurrir en cuantiosos gastos económicos imposibles de justificar debido, entre otras cosas, a los elevados volúmenes de material que se hubiesen necesitado, a los complicados procesos ejecutivos que se hubiesen requerido y a los enormes derroches de concreto, de acero, de madera y de mano de obra que se hubiesen generado debido a los incrementos que habrían tenido las secciones estructurales de las esculturas por el aumento de los pesos muertos que tanto los apoyos como el suelo debiesen habido soportar.

En su decisión de recurrir a uno u otro sistemas, el Comité Organizador seguramente debió tener presente un predicado fundamental de la ingeniería aplicado a la construcción: lograr la mayor estabilidad de las estructuras al menor costo posible. Por ello es que al revisar los procedimientos constructivos de los monumentos de la Ruta de la Amistad, mi experiencia como constructor me permitió observar que, en efecto, los organizadores supieron darle a cada obra la solución adecuada, hecho que evidencia el preclaro entendimiento que tuvieron sus calculistas y sus contratistas en el manejo del material, algo que desgraciadamente el proceso del certamen no nos permite afirmar con la misma seguridad en el caso de los escultores. Nos cabe sólo una duda, sin embargo, relacionada con el actuar de Goeritz en este preciso momento cuando suponemos

que, movido por su relación de gran amistad con el artista, exageró al decidir colar la escultura de Beljon a base de piezas macizas cuando lo justificable hubiese sido fabricarla si bien no a base de piezas huecas si, por lo menos, con elementos aligerados en su interior de modo semejante a como se hizo con la obra de Bayer. Seguramente con esta decisión quiso Goeritz beneficiar el trabajo del escultor holandés buscando asegurar con ello más que su plena conservación a futuro, quedar bien con el artista.

Las obras que fueron construidas a base del sistema de elementos ligeros o huecos fueron las de Gurría (lámina no. 1), Gutmann (lámina no. 2), Chlupac (lámina no. 3), Takahashi (lámina no. 4), Székely (lámina no. 5), Fonseca (lámina no. 6), Moeschal (lámina no. 8), Williams (lámina no. 9), Kowalski (lámina no. 10), Subirachs (lámina no. 11), Meadmore (lámina no. 12), Bayer (lámina no. 13), Seguin (lámina no. 16), Dubón (lámina no. 18) con el elemento en forma de “T” de su escultura y Escobedo (lámina no. 19). Por su parte, las que se construyeron mediante el sistema de piezas macizas fueron los muros piramidales de la obra de Nivola (lámina no. 7), los capiteles y los fustes de la escultura de Beljon (lámina no. 14) y el cilindro abierto de la escultura de Dubón (lámina no. 18).

Para finalizar esta parte de mi análisis diré que en la Ruta de la Amistad existieron esculturas que independientemente de estar construidas con uno u otro sistemas utilizaron también perfiles metálicos laminados a modo de viguetas “I”, ángulos en forma de “L” o bien secciones planas, laminares y cuadradas a base de ángulos y placas soldadas de acero como solución estructural, aunque también en ciertos casos, como elementos creados como parte de su propio lenguaje formal. Entre las primeras, cuyos armazones estructurales así formados fueron, en su mayoría, preparados en talleres de soldadura especializados y luego colocados en los sitios de las obras sobre la autopista están los esqueletos de las esculturas de Gutmann (lámina no. 2), Takahashi (lámina no. 4), Williams (lámina no. 9), Meadmore (lámina no. 11), Seguin (lámina no. 16) y Escobedo (lámina no. 19). Entre las segundas están los monumentos de Fonseca (lámina no. 6), Danziger (lámina no. 15) y Melehi (lámina no. 17).

Como ya lo anticipamos, un caso especial en el conjunto fue la obra de Herbert Bayer que destaca de las demás por la sencillez de su concepción tanto estructural como constructiva, sin esto restarle, desde luego, méritos a su indiscutible belleza. Resuelta mediante treinta y tres elementos precolados de concreto aligerado sobrepuestos unos a otros mediante un gran poste metálico hueco que les sirve de columna vertebral, en ella los precolados se escalonaron

horizontalmente de abajo hacia arriba desfasándose ligeramente de un lado hacia otro de manera ondulante provocando, mediante el recurso de la luz rasante y oblicua que cae sobre ellos, un gran efecto plástico. Su original concepción constructiva la hace ser una de las piezas técnicamente mejor resueltas y, por lo mismo, más económicas de la Reunión Internacional. Si a esa cualidad le agregamos, además, su enorme valor plástico y espacial, podríamos concluir que, coincidiendo con la opinión de Goeritz, se trata de una de las mejores obras del conjunto, testimonio de que su autor interpretó a cabalidad la intencionalidad de su creador hacia el proyecto.

El trabajo de Bayer es reflejo de su talento como artista plástico y de sus cualidades alcanzadas no sólo como un destacado miembro de la Bauhaus –escuela alemana de gran trascendencia para la arquitectura, el diseño y el lenguaje de comunicación visual hacia el segundo tercio del siglo XX en occidente– sino también por su gran experiencia acumulada como artista, demostrada no sólo a lo largo de toda su obra plástica sino, también, en su trabajo como planificador urbano, tal y como lo testimonian sus aportaciones hechas al proyecto cuando compartió con Goeritz el mérito de haber resuelto el acomodo definitivo de las esculturas sobre la autopista. La ventaja que le da a esta escultura su sencillez estructural y constructiva, será de mucho beneficio cuando se resuelva trasladarla a otro lugar dentro del Anillo Periférico que la rescate de su terrible deterioro sufrido como consecuencia de la vergonzosa destrucción del entorno que la rodea (lámina no. 13).

Otro caso también interesante del conjunto fue la escultura de Gonzalo Fonseca, a la que el Comité Organizador decidió construir mediante el método de elementos ligeros pero dándole a sus superficies exteriores, en cuanto a su acabado, la textura “en bruto” propia de los elementos colados como piezas macizas, tal y como lo testimonia el siguiente documento:²⁶

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS XIX JUEGOS OLÍMPICOS

MEMORANDUM

14 de junio de 1968.

De Arq. Enrique Langenscheidt O.

Para Ing. Ernesto Olguín

Me refiero a la escultura del Sr. Fonseca.

Deberá tener aspecto exterior de color aparente, o sea deberá señalarse la cimbra utilizada.

Para ello sugiero lo siguiente:

Que se haga una faja de cimbra, la que irá deslizándose lateralmente y la aplicación del gasoconcreto se hará del interior sobre una sola malla de alambre (Malla Exterior). Posteriormente, podrá ponerse la malla interior y volver a aplicar gasoconcreto ya que en este interior no interesa el acabado. Le ruego ordene lo que proceda con el contratista para que la realización se haga de acuerdo con este procedimiento.

Atentamente.

Enrique Langenscheidt O., Rúbrica.

Por lo que se refiere a las texturas y acabados finales de las esculturas, valga decir que en la Ruta de la Amistad muchos de los monumentos se terminaron con sus superficies afinadas y lisas, algunas prácticamente pulidas, todas preparadas y listas para recibir la aplicación de pintura vinílica. Tales fueron los casos de los monumentos de Székely (lámina no. 5), Kowalski (lámina no. 10) y Dubón (lámina no. 18). Otras, en cambio, se terminaron más rústicas, es decir, mostrando esa textura brutalista caracterizada porque sus superficies acusan las huellas de la cimbra de madera de contacto y la textura grumosa del concreto aparente, también preparadas para recibir la aplicación de pintura vinílica sobre sus superficies. Así se hicieron las obras de Fonseca y Beljon (láminas nos. 6 y 14). Hubo otras que manejaron en sus terminados de superficie técnicas mixtas, aplanándolas en unas partes y mostrando las marcas en bruto del concreto aparente en otras, como lo hizo Subirachs en su escultura, afinando las superficies lisas de las dos pirámides encontradas que la conforman y trabajado de manera rústica el elemento horizontal que las divide (lámina no. 11).

5. Uso del color. El quinto punto, relativo a la aplicación de color sobre las esculturas fue, junto con los cuatro anteriores, también condición fundamental en la estética de las esculturas ya que su aplicación facilitaría destacarlas del paisaje dotándolas de una mayor riqueza tanto visual como expresiva a fin de lograr, mediante una más cautivadora belleza plástica, hacerlas más atractivas a la vista de los espectadores. De las veintidós obras que aportó la Reunión Internacional, veintiuna recurrieron a su uso y sólo una, la del maestro Cueto, no lo aplicó por haberse realizado en bronce. Cabe mencionar que si bien el color sirvió para darle a las esculturas un valor plástico distinto del que hubieran tenido sin pintarse, sin embargo, fue ésta una decisión no del todo compartida en el gusto de algunos artistas por considerarla no sólo innecesaria sino hasta contraria al valor estético que en sí mismo poseía el concreto aparente.

Decididos los organizadores en considerar al color como un recurso para la búsqueda de resultados del concurso, Goeritz lo promovió entre los artistas buscando no sólo convencerlos del

beneficio de que lo adoptaran como parte importante de su lenguaje de expresión formal y de su aportación escultórica -pues en su opinión el color permaneció siempre íntimamente ligado a la forma de los monumentos en concreto- sino de que recurrieran a él dadas las enormes ventajas de lograr, mediante su aplicación, destacar a las esculturas del entorno para facilitar distinguir las visualmente de los demás elementos del entorno, aglutinándolas a cabalidad como partes de un todo armónico en el conjunto que ellas mismas integrarían.

Cabe añadir que, además de entusiasta defensor de su uso en la Ruta de la Amistad, Goeritz fue un convencido promotor de su aplicación en todos los proyectos de integración en que intervino como artista plástico al lado de importantes arquitectos. Así lo demuestran sus colaboraciones habidas con Luis Barragán, Ricardo Legorreta y Ricardo de Robina, entre otros. Valga decir que ya desde entonces sus obras se destacaron por su gusto hacia el color, fuertemente influenciado, al igual que Barragán, por el pintor Jesús Reyes Ferreira, artista reconocido internacionalmente por el original manejo que supo hacer de este recurso en su obra.

Hay que considerar que si bien este quinto punto vino a ser decisivo para el éxito del certamen, su verdadera importancia dentro del concurso no la tuvo ni en el momento de la gestación del proyecto ni durante buena parte de lo que duró la etapa constructiva de los monumentos. En este sentido quiero decir que el color jamás constituyó dentro de todo el proceso que antecedió a la terminación de las esculturas un factor por cuya causa debiera modificarse o rechazarse algún proyecto. Incluso fueron varios los artistas que al presentar sus ideas en maqueta no lo incluyeron en la solución inicial de sus proyectos. De ahí que me atreva a decir que, no obstante su significancia, al color sólo se le concedió plena relevancia hasta la etapa final del certamen. Su discusión, solución y aplicación definitiva se volvieron motivo del mayor interés para los escultores y el Comité Organizador una vez que las obras quedaron construidas y listas para su acabado final, a no más de un mes y medio de su entrega definitiva.

Aunque para los artistas el color debió ser asunto fundamental en la concepción de sus propuestas, de acuerdo a como lo expresó Helen Escobedo, sólo dos de ellos lo consideraron en la solución de sus obras al tiempo de haber presentado sus proyectos originales, ella y Todd Williams. Sin embargo, basándome en lo que demuestran las maquetas del concurso y las descripciones complementarias que los escultores acompañaron al envío de sus proyectos, puedo afirmar que también lo hicieron Gurría, Takahashi, Meadmore, Bayer y Beljon. Quienes no lo incluyeron aunque tampoco se negaron a utilizarlo fueron Nivola, Danziger, Seguin, Melehi,

Chlupac, Székely, Moeschal, Kowalski y Dubón. Los que definitivamente no lo contemplaron en sus planteamientos porque no estuvieron de acuerdo en su empleo fueron Gutmann y Fonseca. En efecto ambos escultores, convencidos de las cualidades formales del material y ubicándose entre los artistas más ortodoxos de los principios funcionalistas en la Reunión Internacional, le reconocieron al concreto aparente, en cuanto a su color, un alto valor plástico en si mismo y se negaron a pintarlo.

Así, las posturas de los escultores hacia las recomendaciones de Goeritz a favor del color tuvieron diferentes respuestas. Mientras unos se mostraron entusiastas de aplicarlo –como lo testimonian sus diseños en maqueta- otros, en cambio, vieron en él un asunto no prioritario para la concepción de sus obras y se ocuparon de él hasta el final. Los más ortodoxos, respetuosos de las cualidades funcionales del material, consideraron que pintarlo significaba incluso hasta una ofensa. Cabe reconocerle a Goeritz que, hacia el final del certamen y luego de no pocos roces personales con los artistas, gracias a su labor de convencimiento sólo uno de ellos se haya opuesto a su aplicación –Gutmann, como veremos– y que hasta Fonseca, uno de los más renuentes, aceptara pintar su obra de color, eso si, gris cemento. Así lo confirmó Goeritz cuando se refirió al uso del color en las esculturas de la Ruta de la Amistad: “Aun cuando se aceptó el concreto como material de modelación, al principio se pensaba que pudiera usarse en su apariencia natural. Cuando dije que había que pintar las esculturas pareció que el mundo se venía abajo; sin embargo, después de muchas aclaraciones, también se aceptó este elemento. Tuvimos que usar una gran diplomacia, unas veces insistiendo, otras cediendo, pero siempre en el papel de conciliadores”.²⁷

Joop Beljon, que al hablar de la manera como se resolvió el problema del color manejó una versión un tanto distinta de la expresada por Goeritz y, quizás, más apegada a la realidad, dijo:

....parece inconcebible que la Ruta se hubiese hecho en otro material que no fuese el concreto. Debido a que este material requiere tiempo para curar antes de aceptar pintura, el color sólo se pudo aplicar después de que los escultores dejaron el sitio de edificación. El trabajo de escoger los colores fue realizado por Mathías mismo. Esos eran tiempos en los que el monocromo era un concepto sagrado entre los escultores. El color puede enaltecer una forma o destruirla. Mathías comprobó ser un brillante colorista, y en mi caso mejoró considerablemente lo que yo había realizado, aunque no todos estuvieron de acuerdo.²⁸

Acerca de este asunto, Federico Morais nos aclara la manera como los artistas y el propio Goeritz respondieron a la decisión de pintar las esculturas:

“Cada uno tuvo cierta libertad de indicar el color, pero la decisión final tuvo que discutirse con el arquitecto y coordinador de la obra, Mathías Goeritz, el cual tuvo que tomar en consideración el conjunto para evitar repeticiones. A causa de eso, Goeritz fue criticado por sus artistas invitados. Mientras tanto, habiéndose vuelto aun más radical [hablando del escultor alemán], dice que el uso de colores diferentes constituyó un error. El cree hoy que todas pudieron haber sido pintadas de un mismo color, como por ejemplo, varios tonos de naranja. Desde luego, eso habría traído aun más problemas con los artistas”.²⁹

El comentario de Morais ubica a Goeritz en el preciso lugar que tuvo al frente de la Reunión Internacional de Escultores como la máxima autoridad en la toma de las decisiones importantes, sólo por debajo de la del arquitecto Ramírez Vázquez. Precisamente una de las últimas opiniones que Goeritz externó acerca del proyecto, relativa a su idea de pintar todas las esculturas de un mismo color para unificarlas como partes de un mismo concepto -esto en respuesta a la pérdida de identidad que para él ya desde tiempo atrás padecían todos los monumentos- obedece, seguramente, a su intención por enfatizar esa unificación ya para entonces imperceptible de las esculturas como parte de un conjunto armónico e integrado, unidad criticada por muchos desde tiempo atrás por considerar que, en realidad, este nunca se logró.

Desde luego que en las soluciones concretas de la Ruta de la Amistad, como a firmó Goeritz, la elección del color tuvo mucho que ver con el emplazamiento de los monumentos, con la secuencia que hubo entre ellos y con el entorno que a cada uno les rodeó. De hecho, ésta va a ser la justificación que, según Goeritz, en última instancia determinó el color en un buen número de las esculturas: “Los colores se escogieron de acuerdo con el paisaje de cada lugar donde la escultura quedara alojada. Hubo, por ejemplo, una obra de un escultor húngaro que resultaba tan diferente a las demás, que hubo que buscarle un poco de árboles para ligarla con el paisaje”.³⁰

Como podemos observar, aunque en la solución del color los artistas acordaron directamente con Goeritz los pormenores sobre su elección, en el caso de los dos que se negaron a pintar sus obras estuvo, además, el agravante de que uno de ellos, Gutmann, para el momento de tener que pintarla, por supuestos motivos de trabajo ya no estaba en México. En su ausencia, la decisión sobre cual color aplicar a su escultura la tomó Goeritz junto con el Comité de Selección. Así, Gutmann no sólo no escogió el color para su obra sino, ni siquiera, pudo verla terminada y, desde luego, pintada. Una situación, ésta, grave que aquí señalo, de las dos o tres

que sucedieron durante el certamen, relativa al hecho que un artista no sólo no haya elegido la manera de finalizar su propio trabajo sino que ni siquiera haya podido verlo terminado como consecuencia de los problemas organizativos del certamen y de las imposiciones que existieron de parte de Goeritz hacia la Reunión. La carta que Wendl le envió al escultor despidiéndose de él —como lo hizo con todos— en su condición de Secretario del Symposium aporta un testimonio por demás elocuente de dicha situación:

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

Avenida Universidad No. 1330

México, 20 D.F.

20 de noviembre de 1968.

Sr. Willi Gutmann

8155 Oberhaslitz, Suiza.

Estimado Willi,

Te envío esta última carta como empleado del Comité Organizador. Acabamos de enviarte una parte del material que aquí ha sido publicado sobre tu obra. Desgraciadamente no ha sido posible dejar tu obra sin pintar, ya que el Comité que tuvo a su cargo su terminación no estuvo de acuerdo, tu escultura en su color actual es muy bella! Durante los Juegos y también después, millares de personas se detienen delante de las esculturas para fotografiarlas, comentar sobre ellas, etc. La "Ruta" se ha vuelto una parte inseparable de la Villa. Te mando a ti, a tu señora esposa y a tus hijos mi sincera amistad junto con los saludos de todos mis colegas y me pongo a tus órdenes en mi domicilio particular. Hacia fines de marzo o en abril estaré de paso por Suiza por lo que espero pasar algunas horas contigo".^{31 2} (traducción propia)

Volviendo al asunto del color asociándolo en este caso con la personalidad de Goeritz, antecedente importante en su decidida actitud por imponer el color en las esculturas fue, sin duda, el que significaron sus obras anteriores proyectadas en la Ciudad de México, particularmente las Torres de Satélite, que construyó en colaboración con Luis Barragán entre los años 1957 y 1959. Coincidiendo con lo que afirmó luego el arquitecto de Robina, la idea del color en la voluntad de Goeritz estuvo muy presente en la construcción de las Torres de Satélite y continuó, desde

² "Cher Willi. Je t'envoie cette dernière lettre en tant qu'employé du Comité Organisateur. Nous venons de t'envoyer une partie du matériel qui a été publié sur ton œuvre. Malgré qu'il n'ait pas été possible de laisser ton œuvre sans peinture, puisque le Comité qui avait a sa charge le finissage n'était pas d'accord, ta sculpture dans sa couleur actuelle est très belle! Pendant les Jeux et plus tard aussi, des milliers de gens s'arrêtaient devant les sculptures pour les photographier, le discutaient, etc. La «Route» est devenue une partie inséparable de la Ville.

Je t'envoie a toi, a Madame et a ton fils mes plus sincères amitiés et les salutations de tous mes collègues et suis a ta disposition a mon adresse privée. Vers la fin de mars ou en avril je passerai par la Suisse et Je tacherai de passer quelques heures avec vous. Karel Wendl, Symposium Internacional de Escultores. Rúbrica."

entonces, a lo largo de toda su obra plástica monumental, por lo que la Ruta de la Amistad no fue ninguna excepción. Para de Robina, la relación entre las preferencias de Goeritz hacia el color y lo que él identificó como el “valor estético” de aquellas torres, producto de la influencia que la plástica mexicana ejerció en el gusto del artista, quedó expresada en los siguientes términos: “Las torres han sido coloreadas necesariamente, y digo ‘necesariamente’ porque es impensable que el autor hubiese marginado ese valor estético, en un país en que el uso del color ha sido un valor constante desde la época prehispánica. Mathias empleó en ellas el azul, el amarillo, el naranja y el blanco como valorizantes cromáticos”.³²

Junto con de Robina, esa influencia que el color brillante de México ejerció sobre Goeritz desde su llegada a México en 1949 y durante el resto de su vida, la explica Ida Rodríguez Prampolini, su esposa, en dos citas que anoto aquí:

“Otra característica del arte mexicano ante la que sucumbió el artista alemán-mexicano fue el color. En sus primeras esculturas de Guadalajara el sentimiento expresionista que lo acompañó fue el que rige las formas. La madera aparece con sus vetas y su color natural, cuando más presentan las cicatrices negras de las quemaduras a las que las somete el artista. Pero una vez asentado en el país y digeridas ciertas experiencias, Goeritz empleó la gama de colores vibrantes de México que tanto le habían impresionado a su llegada al país”.³³

“La certeza de que lo que caracteriza a México es su color estridente no abandonaría a Goeritz jamás. Las lecciones de la Bauhaus, especialmente las de Johannes Itten y su amigo Joseph Albers, parecieron a Goeritz tiempo después teorías puramente físicas, sin fundamento en la sensibilidad, imposibles de trasladar al trópico donde la vibración y la intensidad de la luz son distintas a la atmósfera menos brillante de Europa. Los colores de México, según afirmaba, son el amarillo, el azul y el naranja, no importa que este último no sea primario”.³⁴

Ahora sabemos que antes de iniciar la construcción de las esculturas, los organizadores impusieron como condición a los artistas la obligación de tener que aceptar por adelantado los términos en los que serían construidos sus proyectos, reconociéndole al Comité Organizador el derecho de ejercer la última decisión en cuanto a las características finales que tendrían éstos en cuanto a medidas, acabados, elección del color y ubicación. Dicho testimonio los escultores debieron remitirlo a México desde sus lugares de origen a través de una carta, ello como supuesto requisito para que los proyectos contasen con el permiso de las autoridades de la ciudad y pudiesen ser construidos. Hay que hacer notar que después de que los organizadores recibieron estas cartas de aceptación, todavía vinieron cambios importantes hechos a algunos de los

monumentos y que afectaron no sólo el tamaño de las esculturas sino la solución de sus texturas y, precisamente, su color.

Hacia el final del concurso la sensibilidad de cada uno de los artistas, sumada a las recomendaciones de Goeritz en cuanto al manejo del color, dieron a las esculturas una interpretación distinta y, a no dudarlo, benéfica dado que todas, en mi opinión, mejoraron notoriamente su apariencia visual. Puedo decir que prácticamente en todas las Estaciones, incluso en las de los más reacios y sobrios en su utilización, las obras alcanzaron gracias al color no sólo una mayor riqueza plástica sino, en algunos casos, también simbólica. La siguiente reseña explica la manera como los artistas aplicaron el color en sus respectivos monumentos:

- Ángela Gurría (lámina no. 1) eligió el blanco y el negro para una y otra de las dos piezas que integraron su escultura. Ambos son colores neutros que, al igual que contrarios, se complementan entre sí. Siendo los dos cuerpos semejantes en cuanto a forma y tamaño y habiéndolos pintado cada uno de diferente color, la escultura alcanza un balance bien equilibrado al no predominar un color sobre otro. Es, junto con las obras de Subirachs (lámina no. 11) y Seguin (lámina no 5), de las más sobrias en su colorido, con la diferencia de que la de Gurría no presenta, como las otras dos, decoración esculpida ni rompimientos bruscos entre sus superficies ni volúmenes;

- Ante la negativa del artista de pintar su obra y habiendo dejado el país al tiempo en que se tuvo que resolver el pintado de todas las esculturas de la Reunión Internacional, a la obra de Willi Gutmann (lámina no. 2), Goeritz y el Comité de Selección decidieron pintarla de azul y verde; azul la superficie exterior y verde la cara interior. Dos colores fríos que se combinan, uno primario y predominante, el azul, con otro secundario y complementario, el verde;

- Miloslav Chlupac (lámina no. 3) utilizó tres colores cálidos en tonos pastel para destacar del entorno los tres cuerpos que conforman su escultura. Uno primario, el rojo y dos terciarios, el lila y el rosa. Con el lila dio a uno de ellos, el más alejado, una marcada individualidad que contrasta con la simbiosis lograda entre los otros dos y que queda establecida no sólo en el aspecto espacial al ubicar más cercanos ambos elementos entre sí -cercanía que no llega a ser fusión entre uno y otro pues cada cual mantiene su propia individualidad- sino a través del color que le sirve para acentuarla al pintar uno rojo y otro rosa, es decir, con colores de tonalidades semejantes. Mediante ese recurso el artista no sólo propuso una más sugerente aproximación entre ambos cuerpos sino un mayor alejamiento entre estos con el tercero que, al

estar pintado en un color marcadamente diferente, lo hace ver todavía más distante. Fue de los pocos escultores que no recurrieron a los colores primarios o básicos pues no utilizó ni el azul, ni el amarillo ni el rojo, como tampoco el blanco ni el negro;

- Kioshi Takahashi (lámina no. 4) eligió el blanco para los dos cuerpos esféricos de cuartos recortados que conforman su escultura. La pulcritud y la limpieza de su color neutro, sumado al carácter abstracto-geométrico del monumento cuyos volúmenes adoman el espacio, dan a la composición, en forma de dos grandes esferas –en realidad se trata de una sola esfera dividida en dos partes- una muy cautivadora pureza formal;

- Pierre Székely (lámina no. 5) utilizó el café terracota para su obra que, no obstante su carácter abstracto, es de las que más claramente se orientaron hacia lo orgánico, cualidad ésta que se encuentra íntimamente asociada y exaltada precisamente a través del color. En ella las cuatro pequeñas esferas que complementan la composición, dispersas por el suelo cubierto de piedra de tezontle rojo, están pintadas de blanco, amarillo, marrón y negro. Durante su visita a México en el año 2000 decidió cambiar el color terracota de la enorme figura principal llamada *Sol Bípodo* por el amarillo canario;

- Gonzalo Fonseca (lámina no 6) fue, junto con Gutmann, el artista que más energicamente se negó a aplicar color sobre su escultura argumentando que el concreto tenía ya el suyo propio. Fue a insistencia de Goeritz que aceptó pintarla en el exterior de color gris cemento. En su interior la escultura se pintó de blanco, junto con los muebles colados que la decoran, para favorecer la luminosidad del espacio íntimo mediante el reflejo de la luz. Fonseca tuvo la intención de decorar los muros interiores de su torre con pintura mural cubriendo los grandes paños que definen los tres conos escalonados que la conforman. Desafortunadamente este proyecto no se llevó a cabo. Aun pintada con esta combinación de colores, gris y blanco, de todas fue la más sobria en cuanto al color, hecho que contrasta con la riqueza ornamental que adorna el exterior dada su variada decoración esculpida a base de altos y bajos relieves;

- Constantino Nivola (lámina no. 7), mediante el blanco, marcó un fuerte contraste entre su obra y el medio volcánico natural que en su momento la rodeó a base de piedra basáltica de color negro. A sugerencia del diseñador norteamericano Lance Wyman -colaborador del Comité Organizador, junto con el británico Peter Murdoch, en el diseño artístico de la Olimpiada y bajo cuya responsabilidad estuvo la creación de innumerables objetos para el evento, entre ellos el diseño de boletos, sistemas de señalización, publicidad, vestuario, carteles de promoción,

souvenires y colecciones de timbres y monedas— el artista la complementó con dos delgadas franjas paralelas verde y roja, separadas entre sí por otra franja de color blanco, las cuales la recorren por varias caras de su superficie, asociándola a los colores de la bandera de Italia, el país donde nació. El blanco que media entre los dos colores relaciona también a la escultura con el símbolo de la paz, al que permanece asociada la paloma-mano que la remata en uno de los extremos de su plataforma más alta, pintada también de blanco y decorada con las mismas franjas verde y roja, imprimiéndole al conjunto, a pesar de su abstracción, un carácter fuertemente nacionalista y, a la vez, simbólico;

- Jacques Moeschal (lámina no. 8), al escoger el color verde reflejó, de acuerdo con el argumento de Beljon —coincidente en este sentido con la opinión de Ida Rodríguez cuando se refirió a la preferencia de Goeritz por los colores vivos de México que tanta influencia ejercieron en su obra desde que llegó a nuestro país— su gusto preferentemente sobrio hacia el color resultado, quizás, de la influencia que la luz diurna de los países del norte de Europa ha ejercido en la sensibilidad de los artistas plásticos de aquellas latitudes. Recordemos que Moeschal fue un escultor de nacionalidad belga y que para Beljon, artista holandés, la luz solar en aquellos países, no siendo igual a la de los países tropicales como México, ha provocado que el gusto hacia el color entre los artistas de una y otra latitudes difícilmente sea el mismo. Nótese también cómo Friederich Czagan, en una carta dirigida a Ramírez Vázquez como Presidente del Comité Organizador el 14 de octubre de 1966, al hablar de la conveniencia de realizar un simposium de escultores en México le expresaba:

“Merced a la ayuda y hospitalidad extraordinarias que me fueron brindadas de todas partes, tuve oportunidad de adquirir una primera impresión de la situación de este país desconocido para mí. En vista de que México posee una tradición milenaria en el dominio de la plástica, la idea de un simposio de esta índole me parece doblemente justificada. Sin duda, las condiciones del espacio, de la luz y del paisaje difieren de las que prevalecen en otros países, y deberían, por lo tanto, tomarse particularmente en cuenta”.³⁵

- Contrariamente a la obra de Moeschal, la obra de Todd Williams (lámina no 9) resultó ser de gran variedad y fuerte contraste en su colorido, que la hacen ser, sin duda, de las más ricas dentro de la Ruta de la Amistad. Este artista, único representante de la raza negra, utilizó cinco colores altamente contrastantes entre sí para adornar su escultura, verde, amarillo, azul, naranja y rojo, disponiéndolos en una especie de bandas diagonales combinadas con una decoración en forma de listón que recorre las superficies pintadas en varios colores de los tres cuerpos que,

intersectándose, conforman el monumento. Se trata sin duda de una escultura equilibrada en cuanto a su color dado que en ella predominan los colores fríos, en este caso el verde y el azul, así como el color cálido amarillo; en mucho menor grado aparecen el naranja y el rojo. Fue otro de los artistas plásticos que tampoco recurrió a los colores neutros;

- Para Grzegorz Kowalski (lámina no. 10) la elección del color tuvo un especial significado al asociar el rojo, el naranja y el amarillo con los colores del sol en sus diferentes posiciones del día sobre el cielo de México. Así, como él lo explica, el rojo representa el sol del amanecer y del ocaso, el naranja el de las horas intermedias del día durante la mañana o la tarde y el amarillo el sol del mediodía. De ahí el nombre de *Reloj Solar* que le dio a su escultura;

- José María Subirachs (lámina no. 11) recurrió al negro y al blanco para su monumento. De negro pintó las dos pirámides invertidas y encontradas por el vértice que se ubican en el centro de la composición y de blanco el elemento horizontal que a modo de un gran travesaño de concreto labrado la corta por la mitad dividiéndola en dos. Este importante cuerpo de la escultura lleva escrita en una de sus caras la palabra *México* acompañada de los aros olímpicos, todo en alto relieve y, en la otra, dos letras M, una en alto y otra en bajo relieve, esta última complementada también con los aros olímpicos dibujados en bajo relieve. Al igual que la obra de Nivola, esta escultura se destaca también, no obstante su lenguaje abstracto, por presentar un fuerte contenido nacionalista y simbólico al representar en ella el nombre del país anfitrión asociándolo con el tradicional símbolo de los aros olímpicos alusivos a los cinco continentes;

- Clement Meadmore (lámina no. 12) optó por el color negro, hecho que produjo después una interesante integración de la obra con el entorno ígneo del lugar donde se le ubicó. Para enfatizar más la simbiosis entre escultura y entorno se le construyó, al tiempo de su ejecución, una base de roca que hace ver al monumento como si se elevara hacia el cielo surgiendo en medio de la lava volcánica de la que se desprende, adoptando la forma de una sinuosa silueta que es ascendente y retorcida a la vez. Cabe recordar que Meadmore fue, junto con Gurría, Takahashi, Escobedo, Bayer y Williams, de los artistas que incluyeron la solución del color en sus proyectos en maqueta;

- Herbert Bayer (lámina no. 13) eligió el color amarillo canario por asociarlo, quizás, con los efectos de la luz proyectada por el sol en las horas de luz más intensas del día, sabiendo que ello daría lugar a interesantes y cambiantes juegos de sombras y de color producidos sobre las superficies ondulantes de la escultura según las diferentes horas;

- Joop Beljon (lámina no 14) planteó en un principio una propuesta sobria en cuanto al color a base de azules y grises influenciado, como él lo reconoce, por los tonos de luz gris azulosa del cielo holandés, con el argumento de que los colores del cielo europeo son más sombríos que los del cielo mexicano. Por recomendación de Goeritz cambió parte del colorido del monumento sustituyendo al gris por colores más cálidos, en este caso el rosa, el naranja y el amarillo. Al conservar el azul inicialmente propuesto por el artista, eso le hizo obtener como resultado una de las esculturas con más colorido. De acuerdo con la opinión de Beljon, los cambios sugeridos por Goeritz mucho favorecieron la apariencia final de su obra dentro del conjunto: "El trabajo de escoger los colores fue realizado por Mathias mismo. Esos eran tiempos en los que el monocromo era un concepto sagrado entre los escultores. El color puede enaltecer una forma o destruirla. Mathias comprobó ser un brillante colorista, y en mi caso mejoró considerablemente lo que yo había realizado, aunque no todos estuvieron de acuerdo".³⁶

- Itzhak Danziger (lámina no. 15) propuso el azul y el color aluminio para decorar su escultura que ya desde entonces presagiaba, dentro de su marcada geometrización, una fuerte tendencia hacia el deconstructivismo. Para evitar los problemas que representó al Comité Organizador el uso de la pintura de aluminio –debido a las manchas oscuras que constantemente aparecían sobre las superficies de concreto pintadas con ese color- Goeritz recomendó conservar el azul y sustituir el aluminio por el amarillo cadmio. Así, la escultura quedó resuelta en una combinación de dos colores primarios bien equilibrada;

- De concepción tectónica, Olivier Seguin (lámina no. 16) resolvió su obra, como lo hicieron Gurría (lámina no. 1) y Subirachs (lámina no. 11), mediante los dos colores neutros, el negro y el blanco que, como en los casos anteriores, contribuyeron a crear una composición que, a la vez que contrastante, se complementó bien. Ambos fueron aplicados sobre las superficies rústicas de los dos grandes volúmenes que conforman su obra dando como resultado una composición que, además de sobria es, a la vez, equilibrada;

- Mohamed Melehi (lámina no 17) utilizó el blanco y el rojo, siendo el primero el predominante pues con él pintó el elemento central y principal de su obra, consistente en una especie de columna ondulante de sección octagonal esbelta y alargada que, desde el suelo, parece elevarse hacia el cielo. El rojo le sirvió para pintar la pieza metálica en forma de cubo que, a modo de una especie de cajón hueco, encierra por los cuatro lados el cuerpo central. De este modo, el blanco contribuye a darle a la pieza una apariencia etérea de ligereza y frialdad que

contrasta con la calidez del cubo hueco de metal que la complementa, al que, además del material con el que fue hecho, el acero, el color rojo contribuye a darle una sensación de solidez;

- Jorge Dubón (lámina no. 18) aplicó el amarillo y el blanco a uno y otro de los dos elementos que conforman su escultura. Un elemento de color primario y otro de color neutro que, dadas las proporciones que existen entre ambos, se equilibran bien. De amarillo pintó el cuerpo más bajo en forma de "T" y de blanco el cilindro abierto de superficies tanto externas como internas lisas que lo complementa. Al cilindro lo remata por la parte superior una especie de cinturón en relieve terminado en cada extremo con dos formas que semejan una letra "V", pintado en uno sólo de sus extremos de color amarillo.

- Influenciada por los elementos del paisaje que la rodearon, la obra de Helen Escobedo (lámina no 19) recurrió a los colores verde, azul, blanco y negro. Un color primario, otro secundario y dos neutros con los que creó una composición armónica y bellamente integrada al entorno. La escultura representa una especie de puerta monumental que, según la perspectiva desde donde se le observe, se abre o se cierra a la vista del espectador y al paso del viento que sopla a través de ella. Como en la naturaleza que la rodeó, el verde y el azul predominan en el monumento, seguidos del blanco y del negro. Según ella, el verde equivale al color de los campos de alfalfa que un día acompañaron a la escultura y, el azul, al cielo intenso de aquella zona cercana a Xochimilco. Con el blanco pintó una especie de abertura horizontal ubicada al centro de lo que constituiría propiamente la puerta y con el negro una franja de líneas verticales discontinuas que la complementan y que le proporcionan al conjunto un juego interesante de contrastes.³⁷

Como hemos observado, en el conjunto que formaron las esculturas de la Ruta de la Amistad predominaron los colores neutros negro y blanco y dos de los tres colores primarios, el amarillo y el azul pues el rojo se utilizó en mucho menor proporción. De los colores complementarios el verde fue el más recurrido, seguido del naranja, el lila y el terracota.

Para hacer una clasificación de las esculturas en este rubro de mi interpretación, propongo ordenarlas de acuerdo a una escala que vaya de mayor a menor colorido. Entre las primeras ubico a la obra de Williams (lámina no 9) como la más rica por habersele aplicado cinco colores, todos en una amplia proporción, es decir, sin el predominio de uno sobre los otros. En seguida están las de Kowalski (lámina no. 10), Beljon (lámina no. 14) y Chlupac (lámina no. 3) a las que se les aplicaron, a cada una, tres colores también en una amplia proporción. Las esculturas

de Székely (lámina no. 5) y de Escobedo (lámina no. 19) recurren a cuatro colores en su solución, aunque en la primera predominó el terracota y en la segunda el azul y el verde. Igual sucede con la de Nivola (lámina no. 7) a la que se le aplicaron tres colores, aunque con un fuerte predominio del blanco.

En menor grado de colorido, porque manejaron sólo dos colores diferentes al blanco o al negro están las de Gutmann (lámina no. 2), Danziger (lámina no. 15) y Dubón (lámina no. 18). De las esculturas que aplicaron dos colores, el blanco y el negro, están las de Gurría (lámina no. 1), Subirachs (lámina no. 11) y Seguin (lámina no. 16). Las que manejaron un sólo color ajeno al blanco o al negro son las de Bayer (lámina no. 13) y Moeschal (lámina no. 8). En un plano más sobrio por manejar sólo el color negro o el blanco están Meadmore (lámina no. 12) y Takahashi (lámina no. 4). Sin duda, la escultura más sobria de todas en cuanto al color fue la de Fonseca (lámina no. 6).

El blanco y el negro, dos colores neutros, fueron los más utilizados, predominando el blanco sobre el negro en más del doble de los casos. Diez de las diecinueve esculturas los incluyeron de manera absoluta, estando dos de ellas pintadas, una toda blanca y otra toda negra; tres lo hicieron de manera equilibrada en una proporción de cincuenta por ciento entre uno y otro; en otras dos predominó el blanco en casi el cien por ciento al combinársele con otros colores sólo en una muy pequeña proporción y en otra el blanco se trabajó en un cincuenta por ciento de la superficie de la obra complementándolo con el amarillo en la misma proporción. De los colores primarios, el azul fue incluido en cinco de las obras de manera predominante y el amarillo en seis, de las cuales en una de ellas se hizo de manera predominante y en otras tres al cincuenta por ciento. El rojo se utilizó en la tercera parte de las esculturas aunque en todas en muy poca cantidad, salvo la escultura de Chlupac (lámina no. 3) en que se usó sobre una tercera parte de la superficie total de la escultura. De los colores secundarios el más utilizado fue el verde, siendo el color predominante en cuatro esculturas y apareciendo apenas en otra; le siguió el naranja que fue predominante en una aunque se utilizó en otras dos en mucho menor proporción. Luego estuvo el terracota, que fue predominante en una obra (con casi el cien por ciento de la superficie de la escultura), el rosa que se usó en otras dos (en una de ellas al treinta por ciento y en la otra en mucho menor cantidad) y el lila, que se utilizó al treinta por ciento en sólo una de las obras.

6. Integración de una obra de conjunto. El punto seis, que buscó que las esculturas integraran una obra armónica de conjunto, por decisión del Comité Organizador no se aplicó en

los términos como inicialmente se propuso que se hiciera. Hacia el principio del certamen Goeritz planteó que, como condición del certamen, cada proyecto individual fuera discutido y aprobado por un equipo de artistas plásticos conformado por los propios escultores participantes a fin de lograr para el concurso un carácter más democrático y más auténticamente colectivo. De esta manera la obra conjunta, al final, alcanzaría una más plena unidad integrada y armónica dentro del gran espacio vital determinado por su propio entorno. A este primer equipo de trabajo le apoyaría un grupo interdisciplinario de especialistas formado por arquitectos, planificadores urbanos y críticos de arquitectura que se encargaría de resolver las diferentes etapas del Symposium.

Aunque Goeritz siempre estuvo convencido de que esta idea sería benéfica para sus propósitos pues involucraba la participación de los artistas en la toma de las decisiones importantes, en su lugar el Comité Organizador consideró como mejor opción crear, hacia principios de 1967, el Comité de Selección como un organismo auxiliar del Comité Organizador –presidido por Goeritz e integrado por quienes fueron sus colaboradores en el Departamento de Promociones Internacionales, un equipo de contados profesionales que abarcaron las especialidades arriba señaladas- para que desde ese momento y hasta el final del Symposium se desempeñara como la máxima instancia en la evaluación, aprobación y ejecución de los proyectos que aportaría la Reunión Internacional.³⁸

Una vez constituido como máximo jurado del concurso, al Comité de Selección se le sumó después, a partir de la segunda mitad de 1967 y con el encargo de representar a los artistas extranjeros convocados, el escultor austriaco nacionalizado norteamericano Herbert Bayer, artista ampliamente reconocido cuyos méritos como diseñador y planificador urbano, así como su experiencia por haber participado en importantes proyectos artísticos no sólo en los Estados Unidos sino también en Europa, África y el Cercano Oriente, le aportaron gran beneficio a los organizadores por sus valiosas recomendaciones en la toma de las decisiones más trascendentales que, entre otras cosas, tuvieron que ver con la selección definitiva de los terrenos, con el acomodo de las diecinueve Estaciones a lo largo de la autopista y con el ordenamiento que se dio a las esculturas atendiendo a una secuencia lógicamente ordenada que incluyó su solución formal, el país de procedencia, su orientación específica -tanto solar como respecto de las visuales desde la autopista- y su disposición exacta dentro del recorrido de conjunto según el propio Bayer lo acordó con Goeritz.

Hay que reconocer, desde luego, que a juicio de algunos críticos y artistas –entre quienes estuvieron dos de los protagonistas de la Ruta de la Amistad, Beljon y Kowalski, además del propio Goeritz, su creador- la falta de plenos resultados en el propósito por alcanzar la unidad armónica de las esculturas mediante la aplicación del punto seis le ha valido a la Ruta de la Amistad ser considerada una obra artística poco exitosa, opinión que, como explicaré, yo no comparto.

Con la aplicación de este sexto requisito Goeritz buscó que, sin dejar él nunca de ejercer bajo su responsabilidad la dirección del proyecto, la Ruta de la Amistad fuese el resultado del trabajo coordinado de un selecto grupo conformado por los propios artistas cuya discusión, análisis y evaluación de los proyectos asegurara, por una parte, conjugar las esculturas en una sola unidad dentro de un conjunto integrado armónicamente y, por otra, dotar a la obra de un carácter más auténticamente democrático, público, colectivo y multidisciplinario, al modo como él consideró –dados sus antecedentes expresionistas y dadaístas- que los artistas trabajaron en ocasión de los grandes proyectos arquitectónicos del pasado, plenos de un decidido espíritu orientado hacia lo social, manteniéndose ahora ajenos a protagonismos individualistas propios de un arte banal y pasajero promovido por la burguesía. Esta iniciativa de Goeritz no tardó en ser rechazada porque, quiero suponer, para los demás miembros del Comité Organizador ella debió haberles parecido no sólo inviable sino hasta inconveniente de aplicar dentro del Simposium. Así, la manera como el Comité Organizador buscó asegurar una más cabal integración plástica de los monumentos entre sí y de todos en el gran proyecto de conjunto que pretendieron crear debió ser otra vía distinta a la que Goeritz propuso, no obstante haber estado él siempre convencido de ella incluso después de concluido el proyecto.

Para haber rechazado tan tajantemente la propuesta de Goeritz es porque en el ánimo de los organizadores debió haberse ponderado muy bien la idea de que el sólo intento de introducir dichos planteamientos en los acuerdos del Simposium pudo haber significado –por el hecho de que los proyectos de los artistas fueran discutidos entre ellos y aprobados por ellos mismos– llevar a los organizadores y a los propios artistas a enfrentar una situación por demás peligrosa y difícil que, de haberse complicado, quizás hubiese llegado a significar hasta a la cancelación misma del certamen. Bástenos pensar que tratándose de un concurso en el que los participantes tuvieron tan diverso origen, formación artística, experiencia propia y maneras de pensar –diferencias que llegaron incluso a existir hasta entre los mismos europeos- los resultados, en caso

de haberse instrumentado este sexto procedimiento en la forma como lo proponía Goeritz, hubiera significado, más que el éxito de los artistas en su trabajo compartido, llevarlo a él y, junto con él al propio Comité Organizador, al más terrible fracaso, a riesgo de que el concurso se les hubiese incluso escapado de las manos. Por qué?. Entre otras cosas porque, por ejemplo, llegado el momento de decidir sobre los lugares que ocuparían cada una de las esculturas en la autopista, los escultores hubiesen buscado como sitio para sus obras los lugares más favorecidos –que, desde luego, los hubo– lo que seguramente mucho les habría dificultado llegar a éste y otros acuerdos concretos. Algo similar hubiese sucedido al momento de tener que discutir sobre las dimensiones de las obras o sobre los lugares disponibles para su colocación, sobre las constructoras que hubiesen tenido a su cargo la ejecución de los diferentes proyectos o sobre las decisiones en cuanto a que si debían pintarse o no y de qué color.

Igualmente difícil hubiese resultado para el Comité Organizador, siendo tan limitados sus recursos financieros, conjuntar a todos los artistas en fechas previas al certamen para invitarlos a trabajar en la selección de los proyectos haciéndolos venir a México dos veces, una para dedicarse a la evaluación de las propuestas, resolver sobre sus aspectos técnico-constructivos y decidir sobre las consideraciones en torno a su colocación y, otra, para dirigir la construcción de sus propias obras. Y aunque hubiese existido la posibilidad de que, en lugar de obligarlos a realizar dos viajes se les hubiese invitado a permanecer aquí durante el tiempo que habría tomado todo este proceso –que, con seguridad, hubiera rebasado los dos meses que el Comité Organizador acordó para el Symposium– el incremento de los gastos que habría representado hospedarlos, sumado a los recursos que se hubiesen requerido para transportarlos a sus obras y a los lugares de trabajo, pagarles viáticos y recompensarlos mediante una gratificación económica, habría acarreado consigo una fuerte carga económica difícil de solventar para los organizadores.

Además, por si esto no fuese suficiente, juntar a los artistas para trabajar bajo esta dinámica hubiera significado la posibilidad de que surgiesen grupos de los que se habrían derivado liderazgos inconvenientes dentro del certamen que habrían puesto en riesgo de un enfrentamiento a los propios escultores entre si ó a estos con el Comité de Selección y que hubiesen terminado, quizás, con el abandono por parte de alguno o algunos de los participantes.

Decididos seguramente los organizadores a no exponer ni la autoridad de Goeritz ni la de ellos mismos en la Reunión Internacional, la manera como finalmente resolvieron el problema de asegurar la calidad de las esculturas y de hacer viables las condiciones para que éstas se

integraran armónicamente fue confiándole al Comité de Selección la responsabilidad de erigirse como jurado en la elección de las propuestas plásticas que integrarían la Ruta de la Amistad haciendo que todos estos importantes procedimientos para el certamen se realizaran, en mi opinión, como mejor convino a los intereses del concurso, modificando sustancialmente la aplicación de ese sexto requisito y conservando para sí, a través de la participación de un reducido grupo de especialistas de alta calidad, el derecho de resolver todo lo concerniente a los proyectos.

Siete años después de construidas las esculturas, en el sentir de Goeritz asomó por primera vez, quizás, lo que probablemente haya sido resultado de su falta de convencimiento a esta decisión tomada por el Comité Organizador para resolver en aquel momento la aplicación del punto seis, mediante un comentario en el que criticaba severamente los resultados de la Ruta de la Amistad por considerarla una obra desintegrada y falta de cohesión. En esa ocasión Goeritz argumentaba que la razón de que los diecinueve monumentos de la obra de conjunto no hubieran guardado antes unidad entre sí -y, desde luego, menos ahora que el aumento de las barreras visuales contaminaban cada vez más el espacio vital de las esculturas, imposibilitando apreciarlas como un proyecto de conjunto- había sido consecuencia de la diversidad de estilos y de soluciones que hubo en ella, resultado de la falta de un trabajo más plenamente discutido y consensuado entre los artistas. Durante una entrevista que le concedió a Helen Krauze y que publicó *Novedades* el sábado 20 de marzo de 1976, refiriéndose a los alcances que tendría el proyecto escultórico del grupo GOCADIGUSE³⁹ creado en 1975 para trabajar una obra pública destinada a embellecer una vía de alta velocidad de la periferia de la ciudad de Villahermosa, Tabasco, en la que intervendrían cinco artistas plásticos, Goeritz dijo: “Desde luego, no será nada parecido a la Ruta de la Amistad, tan disímbola, sino que dará la impresión de estar hecha por un solo artista...”⁴⁰

Él no fue el único que criticó esa falta de integración que, a juicio de algunos, tuvo la Ruta de la Amistad como propuesta de conjunto; también lo hicieron Beljon y Kowalski. El primero, al hablar del papel que ejerció Goeritz en la coordinación del Simposium, dijo que habiéndose convertido el proyecto en una “colección de esculturas desperdigadas” le faltó a éste haber sido “más homogéneo”, es decir, haberse trabajado más a favor de esa “unidad anónima” a la que Goeritz y los artistas aspiraron en una especie de “sueño de integración” –así fue como

Beljon le llamó— del que no quedaron sino “restos de oración y servicio” apenas visibles en “pequeños detalles” de la obra pero “nunca en el todo”. En dicha ocasión Beljon asentó:

El papel de Mathias en la Ruta era como el de un mayordomo. Nos proveía de comida, un lugar para construir, un lugar donde descansar, materiales, herramientas, mano de obra e incluso autos y bellas muchachas (como intérpretes). Pero las decisiones las tomaban los ejecutivos del Comité Olímpico, y generalmente acababan siendo de último minuto. La Ruta se convirtió en una colección de dieciocho esculturas desperdigadas a los lados de una carretera, floreros al azar en el quicio de una ventana. Nada quedó del sueño de integración. La Ruta debió ser más homogénea, debió mostrar esa unidad anónima que Mathias y algunos de sus amigos lograron más tarde en el Espacio escultórico.

Restos de oración y servicio sólo se pueden ver en pequeños detalles, nunca en el todo. Pero quizá la carretera ideal; en la cual los esfuerzos de los planificadores, arquitectos, paisajistas y artistas se funda en un poema sinfónico, sólo puede existir en la imaginación.

Al contrario de la apariencia de roca sólida y concreto el arte llamado ‘urbano’ (hacer cosas públicas) (sic) es un arte efímero. La vida de una ciudad y sus alrededores es una vida de constantes cambios. Ninguno de los expertos en planificación puede asegurar desde su oficina cómo va a ser mañana la ‘ciudad de locos’ (es decir la ciudad de México) (sic). ¿Mañana? Quizá es imposible calcular cómo va a ser una hora después de planteada la cuestión. La Ruta es un espejo de esta patética situación.

Mathias tenía enemigos que lo acusaban de jugar al Mesías, y amigos que —aun peor— creían que él era uno. Claro que tenía un mensaje, un sueño, que nos ha inspirado a tantos: tener una mejor idea del lugar del artista, su ambiente visual y espiritual, en una sociedad que se preocupa sólo por su material. Este hombre nunca hubiera sido un ejemplo para mí y para muchos otros, si no hubiera sido el cariñoso ser humano que era.⁴¹

Kowalski, por su parte, opinó que los sitios para la colocación de las esculturas a lo largo de la autopista quedaron demasiado distantes unos de otros, situación que hizo que los monumentos lucieran dispersos y, por lo mismo, faltos de integración. Ello, según el artista, como consecuencia del fuerte contraste que produjo el hecho de haberse considerado un escenario de dimensiones casi ilimitadas comparado con las alturas de los 19 monumentos que, en el gusto del escultor, debieron alcanzar mayores alturas de las que tuvieron a fin de lograr un mayor lucimiento y una más plena integración.⁴²

Respetuoso de la opinión de quienes consideren que en la Ruta de la Amistad no se logró la cabal integración de las esculturas, estoy convencido de que los seis puntos anteriores —el sexto con sus correspondientes adecuaciones— dieron a los objetivos del proyecto no sólo la riqueza visual sino, consecuentemente, la integración que en su momento lo distinguió dentro del

magnífico escenario urbano del que formaron parte sus diecinueve obras producidas. Esto, como resultado de la combinación de los siguientes logros y recursos:

- la unidad plástica que sus creadores supieron conjugar entre las formas simples y monumentales de las esculturas combinándolas con la autopista, el paisaje y la velocidad a la que estuvieron asociadas;

- el concreto, con el que dieron a las formas y a las texturas una característica homogénea y común a todos los monumentos del conjunto;

- el manejo de las proporciones y las escalas, logrando que las obras lucieran armónicas y equilibradas no sólo entre sí sino entre ellas y los variados elementos del medio circundante que a cada una correspondió y que a todas envolvió en su conjunto;

- el color que, trabajado en una rica gama de tonos vivos y brillantes, sirvió no sólo para distinguir a cada obra dentro del conjunto sino para unificarlas entre sí; y,

- la utilización de un mismo estilo artístico para los monumentos, la Abstracción que, sumado al sentimiento individual de cada artista, sirvió a los organizadores como lenguaje para lograr un propósito común: celebrar unos Juegos decididamente orientados hacia la paz.

Si para ocupar un lugar dentro de la Reunión Internacional cada escultor –excepto Bayer, por las consideraciones que ya antes expliqué– debió elaborar un proyecto individual ignorando las características que distinguirían en lo formal a las otras propuestas, la gran variedad de obras que en consecuencia produjo el concurso no pudieron ser sino resultado inminente de la diversidad étnica, geográfica, cultural y estética de sus diecinueve participantes. Por consiguiente, los monumentos que ahí se construyeron necesariamente debieron aportar una obra conjunta cuya característica fundamental fue, precisamente, la de ser diversa. En mi opinión, ese es uno de los más interesantes resultados de la Ruta de la Amistad: la creación de un conjunto de esculturas cuya unidad estuvo dada, justo, en la diversidad de sus componentes. En pocas palabras, una indiscutible unidad lograda en el conjunto sustentada en la diversidad de las esculturas que lo conformaron.

Por ello es que no comparto el punto de vista de Goeritz y el de quienes no reconocen en las obras de la Ruta de la Amistad un proyecto armónico de conjunto, convencido de que en ella la armonía del todo se logró como resultado de la suma de las diversidades de los monumentos entre sí y de éstos con la del extraordinario ámbito espacial tanto natural como urbano del que formaron parte. Para mí este logro debió ser sin duda un gran mérito de Goeritz, una prueba

palpable de su talento liderando la Reunión Internacional y un testimonio más de sus dotes creativas como artista. El que en la actualidad la Ruta de la Amistad haya perdido buena parte de aquella unidad artística y compositiva que antaño tuvo es otra cosa. Y esto, como sabemos, debido al deterioro gradual que desde la década de los ochenta ha sufrido el escenario físico del que formó parte. Como dice Beljon, deberá entenderse que el arte urbano es, por necesidad, un arte efímero. Ese fue, quizás, el error de Goeritz: haber concebido su proyecto dentro de un escenario que creyó nunca cambiaría.⁴³

No olvidemos además que Goeritz, a finales de la década de los ochenta, volvió fuertemente a criticar la Ruta de la Amistad cuestionando ahora la pertinencia de conservarla, cuando el entorno de los monumentos mostraba ya las terribles consecuencias causadas por el desordenado crecimiento de ese tramo del Anillo Periférico resultado de la desenfrenada plusvalía alcanzada en sus terrenos y que trajo aparejada la construcción de todo género de edificios, la indiscriminada y arbitraria colocación de anuncios espectaculares, de toda clase de señalamientos viales, puentes peatonales, casetas de bombeo de agua y árboles que, plantados en la década de los setenta con la intención de ocultar las esculturas, sus crecidas copas impidieron desde entonces las visuales hacia las esculturas.

Para el momento cuando Goeritz emitió esta declaración se trataba ya, como ahora, de dos Rutas de la Amistad distintas. Y si su creador la calificó de desunida y dispersa, refiriéndose a ella como “un catálogo de esculturas” resultado de la suma de diecinueve componentes aislados entre sí, distantes y disímolos fue porque, seguramente, ya no la percibió entonces con esa unidad formal que, al tiempo de construirla, seguramente sí vio. De ahí que en mi opinión deba decirse que el problema de la aparente desintegración de las esculturas no esté precisamente en su proyecto de conjunto y, menos aun, en la integración de los monumentos entre sí con el ambiente sino en el entorno mismo que cambió, y mucho, haciendo que los monumentos pasaran a ser víctimas también de ese cambio.

Estoy convencido de que a la Ruta de la Amistad no debe vérsela como un muestrario de obras aisladas –como al final de su vida Goeritz dijo que la vio- ni como un proyecto de variadas soluciones desvinculadas unas de otras cuyo valor estético sólo pueda estar dado en función de cada obra en lo individual y no en la del conjunto. Verla así le ha valido recibir críticas muy dañinas y poco constructivas, entre ellas la del propio Goeritz que llegó a considerarla un fracaso, justificando en una de sus últimas declaraciones formulada también hacia finales de los ochenta

cuando afirmó que, para su salvaguarda, pretendiera lograr su unidad formal iluminando las esculturas por la noche y pintándolas de rojo para así atraerlas a la mirada de los espectadores, como para reponer con ello su unidad perdida –como estoy seguro de que a los ojos del artista en verdad antes la tuvieron– y como para con ello recuperar en la conciencia del observador que todas formaron parte de un sólo conjunto, de un mismo proyecto y de una común intención.

Dudo que si de verdad Goeritz la hubiera considerado desintegrada al tiempo de construirla, no hubiera hecho nada en su momento para corregirla. Si acaso la sintió falta de unidad como proyecto de conjunto, por qué entonces no la propuso pintar así, roja desde un principio? Evidentemente el que no haya hecho nada semejante prueba que seguramente debió haberla sentido bien, equilibrada, unida, integrada. Así incluso lo testimonian los documentos que entonces publicó el Departamento del que Goeritz fue director. Es casi un hecho que si en aquel entonces no hubo entre las esculturas físicamente obstáculos, seguramente hubo integración. Luego, surgidos los obstáculos y multiplicados, se produjo en consecuencia su desintegración. Si tiempo después Goeritz adoptó incluso su posición más drástica proponiendo demolerla, probablemente lo que en realidad hubiera deseado demoler sería todo el entorno, un escenario ahora ya radicalmente distinto, hostil, dañino y perjudicial para las esculturas que, dicho sea de paso, han sido las menos culpables en todo este vergonzoso deterioro.

Recordemos que al tiempo de inaugurar los monumentos, en su discurso pronunciado el 17 de junio de 1968, Goeritz presentó su proyecto escultórico como alternativa para resolver un problema ya para entonces característico de los suburbios urbanos relativo a la falta de planeación en su crecimiento, que identificó como los “alrededores vitales del hombre” y a los que calificó como “cada vez más caóticos”. Un arte monumental propuesto por él para combatir a los que llamó los “ambientes de confusión general” imperantes en las megalópolis producto, según el artista, del “aumento de la población, de la socialización de la vida y del avance acelerado de la época tecnológica”. Para Goeritz fue éste un arte producto del siglo de la velocidad y del automóvil que aplicó a una moderna autopista a la que adaptó mediante la escultura pública como ejemplo de modelo de planificación artística dentro del urbanismo contemporáneo, asociado concretamente a las supercarreteras. Un arte que opuso a lo que llamó la “fealdad” propia de los “elementos utilitarios” aunque “indispensables” de las vías de comunicación y a los “anuncios comerciales” asociados a éstas que ya desde entonces “aplastaban a los núcleos urbanos”, especialmente en los suburbios y en las autopistas. Un arte

integrado desde la concepción del conjunto urbano dirigido no a las minorías que visitaban las galerías y los museos sino a las grandes masas urbanas a las que contactó por medio de un “conjunto planificado” que buscó convertir en “expresión espiritualmente necesaria de la sociedad moderna”. Hacia el final de su vida, en la opinión de Goeritz, ese arte que pretendió aportar con la Ruta de la Amistad -junto con el importante cometido social que ésta tuvo- sucumbió ante la batalla que intentó combatir, es decir, perdió la guerra. Difícil debió haber sido para Goeritz reconocerlo.

Sin embargo, contrario a ese sentimiento del artista, para mí la Ruta de la Amistad vive aún como testimonio de lo que pretendió ser: la posibilidad de modificar planificadamente el escenario del suburbio urbano en aras de convertirlo en algo más espiritual para beneficio de la colectividad. Por eso es que no debemos permitir que sus obras pierdan la guerra definitiva. Y si a ella pretenderemos rescatarla, es ahí, en su entorno, donde más deberemos trabajar. Propongo para ello que se le declare no sólo un corredor patrimonial de características especiales, otorgándole un uso del suelo controlado y restringido que no dañe más su entorno sino, además, que el gobierno de la Ciudad de México promueva ante la UNESCO se le constituya parte del Patrimonio de la Humanidad dado su carácter de unicidad que sin duda le corresponde. Aunque en la actualidad la obra de conjunto haya perdido mucha de la intencionalidad que la vio nacer, lejos está el hecho de que su solución sea destruirla. Por el contrario, ahora más que nunca habrá que buscar su conservación no sólo dándole el mantenimiento que requieren sus esculturas o cambiando de lugar las que así lo justifiquen, iluminándolas por la noche o moviendo puentes peatonales y paradas de autobuses que contaminen sus espacios vitales sino, principalmente, dándole a los monumentos una nueva vida adaptándolos a los usos y necesidades que les imponga la sociedad actual. Así es como gradualmente habremos de recuperarla para regresarle, en lo posible, ese esplendor y esa unidad que tuvo en el pasado.

NOTAS Y REFERENCIAS

¹ En el siglo XX las aportaciones del pensamiento antirracionalista y antiurbano han sido por demás interesantes. Frank Lloyd Wright, Heinrich Tessenow, Erik Gunnar Asplund, Alvar Aalto, Luis Barragán, José Antonio Coderch y Jörn Utzon han defendido la integración de la arquitectura a la naturaleza y reivindicado la vida en las pequeñas urbes frente a la realidad mercantilista de las megalópolis. Hasta hoy, a cada crisis del Racionalismo le ha sucedido una nueva manifestación de la sensibilidad organicista. (Para abundar sobre esto véase Joseph María Montaner. *Arquitectura y crítica*, 2ª. Ed., Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.18).

² Acerca del lenguaje abstracto de las esculturas reconozco, tal como lo señala Joseph María Montaner, “que abstracción y figuración no son ni antagónicas ni irreconciliables. Al contrario, son complementarias, son dos

hemisferios que se reparten la representación del mundo visible e imaginario. En toda abstracción queda siempre memoria de realidad. Y en toda auténtica incursión en la figuración realizada tras la modernidad late un anhelo de abstracción, de manipulación, de modificación, de simplificación, de depuración". (J. M. Montaner, *Arquitectura y crítica*, op. cit., p.18).

³ Véase en este mismo trabajo el subcapítulo 2.2 Características del proyecto que aportó la Reunión Internacional de Escultores, p. 7.

⁴ Mathias Goeritz, "The route of friendship": sculpture", en *Leonardo*, International Journal of the Contemporary Artist, Pergamon Press, Oxford, Great Britain, vol. 3, no. 4, October 1970, pp. 397-407.

⁵ Graciela Schmilchuk. *Helen Escobedo: pasos en la arena*, CONACULTA-UNAM DGE-TURNER, México DF, 2001, p. 69.

⁶ Tomado del apéndice 1, punto 13. La Reunión Internacional de Escultores, en El Programa Artístico Cultural, "La Organización", suplemento al volumen 2 "La Organización", *México 68*, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, México DF, 1969, p. 192.

⁷ El método estético-formalista, cuyos antecedentes se remontan a la Escuela de Viena —corriente de pensamiento que coincide con el final del siglo XIX y principios del XX de la que formaron parte Alois Riegl y Adolf von Hildebrand y de la que surgió la metodología formalista cuyo punto de origen fue la estética kantiana— estudia la obra de arte partiendo de la teoría de la *Visualidad Pura*, donde las formas tienen un contenido significativo propio. En ella, la representación de los temas tiende a ser puramente descriptiva o ilustrativa, difundiendo una apreciación de la belleza como algo puramente formal. Su campo dentro del arte es el de la percepción objetiva y, en el plano de la aplicación histórica, sus exponentes han sido el suizo Heinrich Wölfflin (1864-1945) y el alemán Rudolf Arnheim (1904-). Otros críticos de esta corriente fueron Konrad Fiedler (1841-1895), Alois Riegl (1858-1905), Adolf von Hildebrand (1847-1921), August Schmarsow (1853-1936) y Henri Focillon (1881-1943). Es un método que más que indagar sobre la interpretación de la obra trabaja a partir de las imágenes, donde importa más la forma en la obra plástica que el propio artista, alejando al arte de la sociedad y del individuo. El método pretende buscar y agrupar los hechos artísticos de manera inteligible para descubrir tendencias y ritmos en la evolución del arte. De acuerdo con él, en cada estilo artístico se encuentran las consecuencias del estilo anterior y las causas del posterior. En este sentido puede decirse que busca sus propias leyes en el lógico desenvolvimiento de las formas. Dos importantes críticos de la Escuela de Viena fueron Alois Riegl y August Schmarsow. Para Riegl, las formas son invariables a lo largo de la Historia del Arte; lo que cambia ha sido la interpretación que en cada época y en cada lugar se ha hecho de ellas. Riegl propuso el concepto central de *Kunstwollen*: una *voluntad de forma* que se impone en una dura lucha a la finalidad, a la materialidad y a los factores técnicos. Riegl reconvirtió las categorías bipolares de Hildebrand relativas a las percepciones cinemática y visual en las de visión cercana y visión lejana. Por su parte, apoyándose en el método estético-formalista, enfatizando que, en la arquitectura, lo trascendental no son las formas exteriores o los detalles constructivos o la solución funcional sino el espacio interior. Para el crítico August Schmarsow, quien se opuso a las teorías deterministas de Gottfried Semper (1803-1879), la creación espacial se puede desarrollar según tres dimensiones y tres direcciones: la primera, la de la verticalidad y la proporción, es la de la escultura; la segunda, la de la horizontalidad y la anchura, es la de la pintura; y la tercera, la de la profundidad, la dirección y el ritmo, es propia de la arquitectura. (Véase Joseph M. Montaner. *Arquitectura y crítica*, op. cit., pp. 27-28). Wölfflin aplicó las ideas de la teoría de Riegl aunque en forma más científica. Para este autor, el artista fue factor importante en la creación de formas. Según él, los cambios que se generan en las formas [una vez que éstas han *cansado* a un determinado repertorio] llegan gracias a la presencia de una personalidad idónea que está ahí para producir precisamente el cambio, siendo ella ese motor. Wölfflin explica que las formas mutan porque un reducido número de artistas influyen y plasman esa necesidad artística que tiene la forma de cambiar. La premisa de Wölfflin es entender la obra de arte y de arquitectura dentro de sistemas formales con leyes autónomas, de los cuales el más importante es su recepción a través de los mecanismos visuales de percepción. El gran proyecto de Wölfflin fue hacer una historia del arte sin nombres, sobre los grandes rasgos formales de cada época, convencido de que era posible una historia objetiva y general. El arte, con sus formas, tiene una vida y una evolución que le son propias y son estas directrices las que la teoría debe desvelar. Una de sus aportaciones importantes fue el establecimiento de sus cinco grandes categorías formales, por encima de las obras individuales, que caracterizaron su estudio sobre el Renacimiento y el Barroco. Dichas antinomias son lo lineal y lo pictórico; desarrollo en superficie y en profundidad; forma cerrada y forma abierta; multiplicidad y unidad; claridad absoluta y claridad relativa. (Joseph M. Montaner. *Arquitectura y crítica*, op. cit., p. 30). Winckelmann, en su *Historia del arte en la antigüedad* (1764) introdujo la idea de que los periodos artísticos se basan en una sucesión de etapas: comienzo, desarrollo, perfección y decadencia. Otros autores, en cambio, eludieron esa visión evolucionista, entre ellos Riegl y Wölfflin con quienes se superó definitivamente el equívoco biólogo de basarse en el desarrollo y la decadencia de estilos, formas y elementos arquitectónicos, en el

que cayeron positivistas e idealistas. Ambos críticos aportaron una idea progresista y moderna crucial: la certeza del relativismo histórico, defendiendo que en materia del arte no se puede hablar de periodos de progreso o decadencia. Riegl demostró que en la evolución del arte no debe haber ni regresiones ni pausas, siendo precisamente las épocas de transición y crisis las fundamentales, ya que es en ellas donde se preparan los futuros cambios evolutivos. Wölfflin defendió que no existen estilos mejores que otros, sino que existen simplemente estilos distintos tal como existen miradas distintas. Los juicios de valor sobre las obras de arte sólo pueden emitirse dentro de los límites de cada configuración óptica o de cada estilo. Para él, cada periodo histórico debe interpretarse conforme a los criterios que en su momento predominaban, no a partir de lo que aparecerá más tarde. Esto, porque cada época tiene su propia voluntad de estilo, su peculiar manera de mirar, sus particulares necesidades formales características. Finalmente el crítico Rudolf Arnheim, autor y teórico de la percepción de la Escuela de la Gestalt, en su obra *Arte y percepción visual* (1954) –su más importante aportación al campo de la psicología y el arte– propuso un acercamiento al conocimiento artístico a partir del método científico de la psicología para, mediante él, entender el arte como motor de la subjetividad, intuición y expresividad individual del artista. En su metodología aumentó y modificó el número de variables propuestas por Wölfflin para el análisis formal, sugiriendo 10 rubros de estudio: el balance, la figura o contorno, la forma, el crecimiento o desarrollo, el espacio, la luz, el color, el movimiento, la tensión y la expresión.

⁸ “Escuela: conjunto de personas que en filosofía, ciencia o arte siguen una misma doctrina o tienen un estilo que da unidad al grupo”. Tomado de “III. El imperio de la razón”, ensayo publicado por Ramón Vargas Salguero en: Varios autores. *La arquitectura mexicana del siglo XX*, CONACULTA, México DF, 1996, col. Lecturas mexicanas, nota de pie no. 13, p. 95.

⁹ J. M. Montaner, *Arquitectura y crítica*, op. cit., p. 32.

¹⁰ Stephen Little. ... *Ismos, para entender el Arte*, Turner Publicaciones, Madrid, 2004, p. 152.

¹¹ Ana María Preckler. “Pintura y Escultura del siglo XX” en *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, Ed. Complutense, Madrid, Tomo II, pp. 611-613.

¹² *Ibidem*, p. 604.

¹³ Tomado del folleto de difusión de la obra del escultor Pierre Székely en la Olimpiada Cultural México '68 editado por el Patronato Ruta de la Amistad, agosto de 2000, con motivo de la visita del artista a la Ciudad de México.

¹⁴ Así lo establece la autora en su tesis de maestría de la Facultad de Arquitectura de la UNAM según información del arquitecto Ricardo de Robina en su artículo sobre la Ruta de la Amistad. Véase Ricardo de Robina Rothiot. “Mi relación con Mathias Goeritz. Escultura urbana, integración plástica y estética del urbanismo”, en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, INBA-UNAM IIE, México DF, 1997, p. 118.

¹⁵ Consuelo Almada López en su tesis de maestría en Urbanismo según lo refiere Ricardo de Robina Rothiot. “Mi relación con Mathias Goeritz. Escultura urbana, integración plástica y estética del urbanismo”, en *Los ecos de Mathias Goeritz, ensayos y testimonios*, INBA-UNAM IIE, México DF, 1997, p. 116. Consuelo Almada López cursó estudios de posgrado en la Escuela Superior de Arquitectura de la UNAM y en su tesis destacó la relación entre Goeritz y otro movimiento importante en aquel momento que buscaba la “aspiración a la espacialidad, la fuerza y el color de realidad: el Minimalismo. Los artistas principales de esta corriente Dan Flavin, Donald Judd, Carl André, Robert Morris y Frank Stella, se iniciaron en el Expresionismo Abstracto pero luego rechazaron elementos como la espontaneidad, la emotividad y la improvisación. De mi parte estoy parcialmente de acuerdo con ella pues tengo reservas para considerar a Goeritz como un promotor del minimalismo en el arte, al modo como lo hicieron los artistas que ella cita en su trabajo. En todo caso y para fines de la presente investigación, creo que con quienes en verdad existió una relación interesante entre Goeritz y ese grupo de artistas fue con Carl André y Robert Morris, ambos escultores atraídos hacia los espacios públicos y las vías de comunicación interesados en la vinculación del artista dentro de los proyectos de planificación del urbanismo moderno.

¹⁶ Cfr. Mathias Goeritz. “¡Hay que hacer un arte funcional que embellezca el suburbio y hermosee la carretera!, en la revista *En Concreto*, año VII, núms. 34-35, enero-abril, 1969, p. 166-167, tomado de Graciela Kartofel. *Mathias Goeritz, un artista plural. Ideas y dibujos*, CONACULTA, México DF, 1992, pp. 45-49. Véase la nota 194, página 218 del presente trabajo, subcapítulo 3.5 El emplazamiento de las esculturas.

¹⁷ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004. Véase la nota 3, página 8 del presente trabajo, sub-capítulo 2.1 Primeros planteamientos para celebrar la Olimpiada con un evento de escultura pública.

¹⁸ Federico Morais. *Mathias Goeritz*, UNAM, México DF, 1982, p. 73.

¹⁹ Ferruccio Asta. “Arte urbano y arquitectura emocional”, en *Los ecos de Mathias Goeritz, catálogo de la exposición*, INBA-UNAM IIE, México DF, 1997, p. 113. Hay que aclarar que el término alemán *Gesamtkunstwerk*,

se refiere al *concepto de obra de arte total*, tal y como el propio autor lo definió en otra parte de su ensayo. Véase Ferruccio Asta. "Arte Urbano...", *op. cit.*, p. 111.

²⁰ Joop Beljon. "La Ruta de la Amistad", en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, INBA-UNAM IIE, México DF, 1997, p.177.

²¹ Federico Morais menciona que Marcel Joray al escribir su obra '*Le beton dans l'art contemporain*', elogió la capacidad de Goeritz como artista del concreto diciendo de él: "El artista que en el mundo contemporáneo debe más al concreto, y al cual el concreto debe más, es sin duda Mathias Goeritz. Importante por su obra, desde luego, pero también por las acciones continuas que desarrolló en todo el planeta, beneficiando a otros escultores y artistas plásticos." (Federico Morais. *Mathias...*, *op. cit.*, p. 73).

²² *Idem.*

²³ Recordemos que fue a partir de la primera semana de junio de 1968, en pleno desarrollo de la etapa correspondiente a la construcción de las esculturas, cuando la mayoría de los artistas llegaron a México para permanecer aquí por espacio de dos meses supervisando la ejecución de sus proyectos. Tiempo apenas suficiente para que se integraran en los procesos constructivos de sus obras, justo en vísperas de la definición de los acabados, dado que ya para entonces las esculturas estaban no sólo resueltas en sus estructuras y procedimientos de construcción sino con tal avance en la ejecución de sus cimentaciones y en el armado de sus esqueletos que apenas hubo tiempo para que los artistas supervisaran lo que sería propiamente la conclusión de sus proyectos.

²⁴ Para conocer el contenido de la carta completa remito al lector a consultar el apéndice 42.

²⁵ Véase el apéndice 136.

²⁶ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

²⁷ Mathias Goeritz. "Hay que hacer..." *op. cit.*, p.p. 45-49.

²⁸ Joop Beljon. "La Ruta ..." *op. cit.*, p. 172.

²⁹ Federico Morais. *Mathias...* *op. cit.*, p.75.

³⁰ Mathias Goeritz. "Hay que hacer..." *op. cit.*, p.p. 45-49.

³¹ Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, sección 41, expediente 432, Mr. Willi Gutmann / Suiza, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

³² Ricardo de Robina. "Mi relación..." *op. cit.*, p. 112.

³³ Ida Rodríguez Prampolini. "Lo mexicano en la obra de Mathias Goeritz", en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, INBA-UNAM IIE, México DF, 1997, p. 189.

³⁴ *Idem.*

³⁵ Para ver el contenido completo de esta carta remito al lector al apéndice 12.

³⁶ Joop Beljon. "La Ruta..." *op. cit.*, p. 172.

³⁷ La interpretación de los colores de la escultura de Helen Escobedo asociados al paisaje que la rodearon fueron parte de la explicación que la propia autora me dio sobre su obra en la entrevista que le realicé el día 17 de marzo de 2004.

³⁸ Véase la nota 190, página 234 de la presente investigación, correspondiente al subcapítulo 3.7 La construcción de las esculturas (de conformidad a lo que refiero en la página 215 del texto). Se trata de un documento del 19 de mayo de 1968 en donde se registran los nombres y los cargos de quienes integraron el Departamento de Promociones Internacionales del Comité Organizador. Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 158, Sección 41, Expediente 428, Dr. Mathias Goeritz, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

³⁹ Grupo de artistas plásticos integrado por Mathias Goeritz, Geles Cabrera, Juan Luis Díaz, Ángela Gurría y Sebastián, cuyo nombre GOCADIGUSE lo formaron las dos primeras letras de los apellidos de los cuatro primeros escultores y las dos primeras del nombre del último.

⁴⁰ Helen Krauze, "Hombres destacados: Mathias Goeritz", publicado en la columna "Diálogos de Helen Krauze", *Novedades*, México DF, sábado 20 de marzo de 1976, s/p.

⁴¹ Joop Beljon. "La Ruta..." *op. cit.*, p.p. 180-181.

⁴² Esta opinión la expresó el artista durante la entrevista que me concedió el día 4 de julio de 2001 con motivo de su visita realizada a México, invitado por el Patronato Ruta de la Amistad, para dirigir la restauración de su obra "Reloj Solar". Cabe decir que, según él lo asentó, ésta fue la opinión que a él le despertó la Ruta de la Amistad al tiempo de su construcción, misma que luego ratificó en el año 2004 no obstante haber visto ahora un escenario muy distinto del de 1968.

⁴³ Mario Monteforte Toledo. *Conversaciones con Mathias Goeritz*, Siglo XXI Editores, México DF, 1993, p. 129. Véase nota 201, página 220 del presente trabajo, subcapítulo 3.8 Opiniones sobre la Ruta de la Amistad a lo largo del tiempo.

CONCLUSIONES.

Durante casi cuarenta años nos hemos limitado a ver a la Ruta de la Amistad, equivocadamente, tan sólo como una actividad más de la Olimpiada Cultural. Y si bien lo fue pues, a no dudarlo, constituyó la más relevante de las veinte que la conformaron, ella representó también el banco de pruebas de Goeritz para intentar demostrar –aunque con poca suerte y, en consecuencia, con poco éxito- ante la comunidad de artistas plásticos de la FISE, ante el resto de sus colegas escultores invitados al Simposium y ante un grupo de especialistas en proyectos de planificación, principalmente mexicanos y de los Estados Unidos ahí reunidos, que el urbanismo contemporáneo era posible de proyectar no sólo funcional sino artísticamente. En este sentido, sus expectativas hacia la Reunión Internacional de Escultores rebasaron con mucho a las del Comité Organizador al significarle la oportunidad de ofrecerle a la capital sede de los Juegos, como modelo de ciudad moderna, la solución a lo que él consideró un problema mundial de crisis actual relativo a la falta de un desarrollo urbano planificado espiritualmente a través del arte monumental. Propuesta que, una vez concretada en la Ruta de la Amistad, le valió hacer de éste uno de los proyectos más importantes de escultura pública contemporánea no sólo para México sino para los países en donde inquietudes de este tipo fueron recurrentemente planteadas.

La mala fortuna de Goeritz consistió en que el acontecimiento que dio motivo a tan significativo propósito en la obra del artista, la Olimpiada, sumado a una serie de circunstancias coincidentes que fueron presentándose conforme se aproximó la terminación del certamen, fue en buena parte lo que le impidió alcanzar si bien no el éxito si, por lo menos, mejores resultados en sus planes. Desde luego que la “mala” elección de una autopista sub-urbana como escenario para su proyecto, que él “ingenuamente” creyó se conservaría intocable a lo largo de los años –ya para ese momento nadie ignoraba que ese tramo del Anillo Periférico estaba destinado a ser un corredor comercial de alta plusvalía para la Ciudad de México- fue otra de las causas que aunada a lo anterior contribuyó a echar por tierra sus ambiciosos objetivos. Cabe aclarar que el término “ingenuo” para calificar la actitud de un artista tan experimentado como Goeritz lo utilizo aquí con todas las reservas pues, si bien él en una entrevista que le concedió a Mario Monteforte a finales de los ochenta declaró lamentar que el Periférico no se hubiera conservado como la salida para la carretera a Cuernavaca -dando con ello a entender su deseo de que éste se hubiese mantenido despoblado y libre de todo tipo de obstáculos visuales- cabe la posibilidad de que en el momento cuando escogió dicho escenario para las esculturas, más que ingenuo, su obstinada

actitud hacia el meollo de su propósito –crear una autopista con esculturas- haya influido para que poco le importara el crecimiento a futuro que seguramente él bien pudo saber que tendría dicha vialidad con tal de ver realizado su propósito. Actitud ésta que en nada deberá extrañarnos en él si sabido fue para quienes le conocieron y trabajaron con él su fuerte egocentrismo, su soberbia personal y su gran orgullo como artista. De las variadas circunstancias que le impidieron a Goeritz lograr un mayor consenso entre sus colegas e invitados así como recibir un mayor apoyo del Comité Organizador hacia unos planes que, dicho sea de paso, ese organismo jamás adoptó como propios estuvieron también, por supuesto, los acontecimientos que vivió nuestro país durante la segunda mitad de ese trascendental año, ligados al conflicto estudiantil.

Para algunos especialistas, el movimiento del '68 y sus implicaciones tanto políticas como sociales debe ser considerado en este trabajo no sólo como un acontecimiento más en la gestación del objeto de mi investigación, sino como un asunto medular en el devenir del mismo. Esto, desde luego, es acertado y, para explicarlo, propongo partir simultáneamente de dos breves antecedentes que en su conjunto me ayudarán a encauzar el análisis que haré respecto de dicha variable para evaluar su impacto en la Ruta de la Amistad. Uno alude a los primeros cambios científicos y tecnológicos que caracterizaron los grandes avances que en este sentido alcanzó la década de los sesenta y, derivado en buena parte de éstos, el otro se refiere a las amenazas de destrucción total que por entonces sufrió el mundo y que la Historia Contemporánea ha identificado con el nombre de Guerra Fría. Ambos los referiré a un problema de temporalidad ligado con la evolución de la Olimpiada de México, donde los sucesos del '68 encontrarán sentido dentro de mi explicación.

Tomando como referencia lo asentado por el doctor Ricardo Pozas Horcasitas en uno de sus muchos análisis sobre la década de los años sesenta -teniendo en este caso como parámetro de reflexión la carrera espacial nacida como consecuencia de la alta tecnología que produjo la Guerra Fría entre las dos superpotencias- para él dicha década inició en Rusia a principios de octubre de 1957 con la puesta en órbita del primer satélite soviético artificial *Sputnik 1* y se continuó inmediatamente después en Estados Unidos a finales de enero de 1958 con la puesta en órbita del *Explorer 1* que llevó a bordo el primer satélite artificial de ese país. Desde luego, como el mismo doctor Pozas lo refiere, cabe decir que a lo largo de aquellos diez años transcurrieron varios sucesos importantes en materia espacial, entre los cuales uno de los más significativos fue, sin duda, el anuncio realizado en mayo de 1961 por el presidente Kennedy poniendo en marcha el

programa *Apolo* con el propósito de llevar al hombre a la luna, acontecimiento que sucedió el 20 de julio de 1969 cuando Neil Armstrong y a Edwin Aldrin pisaron por primera vez su superficie. De igual modo, para el doctor Pozas la década de los sesenta lejos de terminar en 1969 se extendió hasta bien entrados los setenta con la invención del microchip y de los circuitos integrados, que si bien sus primeras aplicaciones tuvieron lugar a finales de los sesenta con motivo también de las exigencias tecnológicas de la propia carrera espacial, fueron herencia para la década siguiente dando paso a una nueva era de la humanidad: la Informática, cuyas consecuencias todavía las vivimos hoy en día.

En la misma lógica del doctor Pozas, dentro del contexto de mi trabajo el '68 no necesariamente inició –como todo conteo cíclico temporal de semejante naturaleza- en el mes de enero ni terminó en diciembre de ese año. Para nuestro país el '68, por lo que tuvo que ver con la organización de su Olimpiada, empezó el 18 de octubre de 1963, fecha en que se obtuvo la sede de parte del Comité Olímpico Internacional en su 60ª. sesión celebrada en Baden-Baden, Alemania. Del mismo modo, el significado que tuvieron aquellos Juegos y, principalmente, la trascendencia de los acontecimientos que les antecedieron, siguen de algún modo vigentes en el sentir y el actuar de nuestra población actual. Cito, por ejemplo, el hecho de que la sociedad ejerza, desde entonces, su pleno derecho a libremente manifestarse, las exigencias de esta misma por lograr un respeto a cabalidad de sus derechos constitucionales y su lucha por reclamar un mejor porvenir basado en una mayor apertura democrática de parte del gobierno.

Los antecedentes científicos y tecnológicos del '68 –los cuales cubren toda esa década dominada por la amenaza del exterminio total- influyeron en el ánimo de los organizadores para hacer de la Olimpiada de México un acontecimiento que estuviera totalmente apegado al ideal de fraternidad universal asociado a ella, llevando a sus Juegos a trascender lo meramente deportivo orientándolos decididamente hacia la cultura y el arte. Una Olimpiada que habrá que entender como propia de un país cuya imagen ante el mundo lo distinguía ya para entonces como pacifista y que si bien no era potencia mundial en el deporte era, en cambio, amante de la cultura, la ciencia y, desde luego, la paz. La frase que vio nacer no sólo a la Ruta de la Amistad sino a la Olimpiada en su conjunto sintetizó lo que entonces se quiso fuera la filosofía del gobierno federal que la patrocinó: “Ofrecemos y deseamos la amistad con todos los pueblos de la tierra”.

Desde 1965, en plena etapa de preparación de su Olimpiada, el gobierno de México, promotor de estos ideales y preocupado por la situación mundial, anunció unos Juegos que

aspiraron a ser, desde entonces, síntesis discursiva del régimen del presidente Díaz Ordaz por estar enfáticamente encauzados hacia la amistad, la distensión y la concordia. Unos Juegos que, sin embargo, paradójicamente, antes de su inauguración, apenas a diez días de la ceremonia oficial, el mundo los vio bañarse de sangre. Y no de la sangre emanada de las heridas de la comunidad internacional que era víctima de la guerra sino de la del propio pueblo mexicano, la mayoría de ellos jóvenes para quienes estaba precisamente dedicada la celebración.

Ello, como consecuencia de una serie de hechos que se desencadenaron a raíz del atentado sufrido por la Universidad a causa de un disparo de bazuca en la puerta de la Preparatoria 1 que el 31 de julio un puñado de soldados le asestó cuando perseguía a un grupo de jóvenes que ahí se refugiaron para no ser víctimas de los excesos de la fuerza pública. Es bien sabido que días después, como consecuencia de los cruentos acontecimientos que a partir de entonces se desencadenaron, la comunidad estudiantil en pleno se organizó instalando a principios de agosto el Consejo General de Huelga (CGH) que, entre otras acciones, estableció inmediatamente un pliego petitorio de seis puntos para resarcir las heridas que la represión policíaca y militar ya para entonces había causado.

Seis demandas justas basadas en la Constitución las cuales, ya para entonces, eran también asumidas con independencia de filiaciones políticas e ideológicas por un amplio sector de la población y que, a pesar de la simpleza de sus planteamientos, ponían en tela de juicio el sistema político mexicano en su conjunto exigiendo, la primera, la liberación de los detenidos por causa del movimiento; la segunda, la derogación de la fracción b del artículo 145 del Código Penal que establecía el delito de disolución social, instrumento que permitía cualquier interpretación de parte de la autoridad judicial entonces al servicio del Ejecutivo para perseguir y encarcelar a los luchadores sociales; la tercera, la disolución del cuerpo de granaderos; la cuarta, la renuncia de los jefes policíacos responsables de la violencia; la quinta, la libertad de los presos políticos encarcelados de movimientos anteriores y, la sexta, el deslinde de responsabilidades de los hechos violentos y represivos.

Seis puntos cuyas demandas no eran, desde la óptica que se les quiera ver, difíciles de resolver por parte del régimen de Díaz Ordaz de no haber sido éste lo brutal, autoritario e intolerante que fue. Torpe reacción que pronto lo llevó a actuar en contra de lo que fue su propio proyecto e interés olímpico, echando por la borda los fines y los esfuerzos por los cuales desde tiempo atrás tanto había trabajado a fin de alcanzar dos propósitos fundamentales: primero, la

obtención de la sede olímpica y, luego, la construcción de un arte monumental sobre la vía pública que fuera portador del mensaje pacifista.

Paradoja del destino. Una Ruta de la Amistad que, por lo menos desde hacía un par de años, había sido planeada para celebrar la paz y que, en su víspera, apenas a semana y media de la inauguración oficial de unos Juegos que pretendían darle sentido y razón de ser, era opacada por la represión y el asesinato de jóvenes para quienes precisamente la celebración pretendió ser ejemplo, de parte de un gobierno que, más que aspirar de verdad a la paz y a la fraternidad, demostraba que sólo predicaba con esos ideales de forma y no de facto. Más de cincuenta muertos (oficialmente reconocidos treinta y ocho), ochenta y siete heridos y más de quinientos detenidos –muchos de ellos encarcelados- fue el saldo rojo que tuvo que cargar sobre sus espaldas el gobierno federal como precio por imponer el orden y asegurar la marcha de los Juegos.

Unos Juegos que al tiempo que nuestro país recibió el encargo de organizarlos se mantuvieron, desde entonces, frente a una mirada atenta de la opinión internacional que siempre apostó a que México no podría con su responsabilidad para realizarlos y que estaba lista para hacer uso, en cualquier momento y ante la menor prueba de flaqueza, de cualquier otra sede alterna. No hay que olvidar que la Olimpiada constituyó el primer gran reto de nuestro país dentro del concierto internacional organizando un certamen de tal envergadura, conseguido en este caso por un gobierno federal que persiguió altos desafíos en el terreno internacional –el del presidente Adolfo López Mateos- y que pretendió elevar a México a la altura de los países más avanzados del mundo en aquél momento.

Evidentemente las contradicciones de este doble discurso del régimen de Díaz Ordaz en fechas próximas a la inauguración de la Olimpiada –uno, a favor de la paz, manejado de tiempo atrás y, otro, repentino e inmediato, que reaccionó reprimiendo y asesinando a los estudiantes que se manifestaban en la calle- se explican en parte porque aquella administración –un gobierno de extrema derecha, arbitrario, inexperto en la organización de este tipo de celebraciones y cuidadoso de cumplir a cabalidad con sus compromisos, viéndose tan presionado desde varios años atrás por la comunidad internacional amenazado de retirársele la concesión de los Juegos ante la duda de no poder realizarlos por tratarse, el nuestro, de un país en vías de desarrollo que no era potencia ni deportiva, ni tecnológica, ni económica, ni militar- reaccionaba tan bruscamente decidido a asegurar la buena marcha de sus Juegos, dispuesto a pagar en ello

cualquier precio a cambio, quizás, de no sentar un precedente que le perjudicara en su capacidad de endeudamiento económico como consecuencia de la pérdida de la certidumbre del poder financiero internacional. Recordemos que si bien los cuestionamientos internacionales en contra de México comenzaron a ser agudos desde el momento mismo en que se obtuvo la sede, éstos se incrementaron a niveles verdaderamente alarmantes conforme avanzaron las fechas en el calendario de preparación de los Juegos, por lo que al momento del estallamiento del problema estudiantil –a finales de julio- y durante los poco más de dos meses que duró el conflicto –los meses de agosto y septiembre más los dos primeros días de octubre de 1968– el gobierno federal decidió imponer la fuerza más absoluta para reprimir con una serie de acciones fuertes cualquier amenaza que llegara a poner en peligro la celebración de la Olimpiada. Desde luego que con esa actitud el gobierno se volvió intolerante, endureció su postura en contra de los estudiantes y desencadenó la represión. Con esta reacción a mi me queda claro que el presidente Díaz Ordaz decidió sacrificar su imagen en lo interno a cambio de asegurar su prestigio hacia el exterior como jefe de un gobierno que a las claras era capaz, responsable y respetuoso de sus compromisos adquiridos.

Ahora bien, si el '68, visto como un problema de crisis social en nuestro país alcanzó dimensiones verdaderamente significativas en nuestra Historia contemporánea, también es cierto que a la Reunión Internacional de Escultores, con sus esculturas casi a punto de terminarse, sólo la impactó hacia el final de su desarrollo en dos sentidos: el primero, impidiendo que los organizadores celebraran una ceremonia de entrega formal de los monumentos a las autoridades de la ciudad de conformidad a como lo tuvieron desde un principio programado con la asistencia del Presidente de la república, los embajadores, los escultores y los invitados del Comité Organizador y, el segundo, perjudicando definitivamente a Goeritz y a los artistas que como él pugnaron por la creación del Consejo de Planeación Urbanística, obligándolos a abandonar cualesquiera que fueran sus planes y sus propósitos en este sentido. Para corroborar lo anterior, baste que yo recuerde aquí –sin pretender aportar ninguna crónica de hechos- algunas de las fechas importantes relacionadas con el devenir de los acontecimientos estudiantiles y relacionarlas con el procesos que, al paralelo, siguieron las esculturas durante su construcción. Cabe aclarar que si el lector desea conocer en detalle la manera como se sucedió la lucha estudiantil, recomiendo leer a Gerardo Estrada: *1968, Estado y Universidad*, Plaza y Janés; a

Arnulfo Aquino y Jorge Pérezvega: *Imágenes y símbolos del 68*, UNAM; y consultar la Revista *X*.

El primer acontecimiento relevante del problema estudiantil que a juicio de muchos desencadenó el conflicto tuvo lugar, como ya lo anticipé, el lunes 29 de julio de 1968 por la noche: un disparo de bazuca que torpe e innecesariamente destruyó la puerta de la antigua escuela de San Ildefonso luego de que un grupo de jóvenes que eran perseguidos corrió a refugiarse en su interior. Ante el hecho, inmediatamente vino la reacción de la comunidad universitaria encabezada por el rector Javier Barros Sierra que al día siguiente por la mañana, indignada, izó la bandera nacional a media asta en la explanada de Ciudad Universitaria y declaró al 30 de julio día de luto universitario. Ese mismo día por la tarde tuvo lugar una marcha de protesta que salió de la Rectoría y recorrió Avenida Insurgentes hasta Félix Cuevas. Cabe decir que tres días después, el 2 de agosto y luego de múltiples asambleas y reuniones, se constituía el Consejo Nacional de Huelga (CNH) como instancia organizadora del movimiento. Al paralelo de lo que sucedía, en relación a la Ruta de la Amistad varias esculturas estaban ya para entonces totalmente terminadas, la mayoría de ellas en vías de terminación de sus acabados de superficie, algunas empezaban a pintarse y en muchas se trabajaba ya sobre los pavimentos exteriores y la jardinería.

Para cuando tuvo lugar la primera gran marcha estudiantil que llegó al Zócalo el 13 de agosto de 1968, ya varias esculturas estaban terminadas de pintar y algunos de los escultores de regreso en su país. De ellos, los únicos extranjeros que permanecían en México eran Moeschal, Fonseca, Williams, Kowalski y Beljon. Para el 27 de agosto, fecha en que se celebró una de las manifestaciones más impresionantes pues convocó a más de medio millón de personas que marcharon desde el Museo de Antropología al Zócalo donde, después del mitin, se izó en el asta mayor la bandera rojinegra con el escudo del movimiento estudiantil, ya las esculturas estaban en sus últimos detalles de terminación y se empezaba a construir fuera de todo programa la de España, última de la Reunión Internacional. Días después, luego de que el ingeniero Heberto Castillo diera el grito de Independencia en la explanada de Ciudad Universitaria en medio de una verbena popular, a los tres días, el 18 de septiembre, sucedió la toma de Ciudad Universitaria por parte del ejército y el cierre de las instalaciones del Politécnico. Para entonces ya quince de las diecinueve esculturas estaban totalmente terminadas y los escultores –menos dos- de regreso en su país. Para el día de la masacre, el miércoles 2 de octubre por la tarde, se estaban colocando en las diecinueve Estaciones los letreros de identificación por país y se repintaban los detalles

sufridos producto del graffiti del fin de semana. Además, Goeritz estaba a punto de terminar con su responsabilidad como Jefe del Departamento de Promociones Internacionales –nombramiento que concluyó el 31 de ese mes- y el resto de sus colaboradores preparaban su renuncia a un cargo que se mantendría vigente sólo hasta finales de noviembre.

Ahora bien, aún con todo y el problema estudiantil –y, desde luego, con todo y las negativas consecuencias que éste le reportó a Goeritz- su trabajo como asesor artístico del Comité Organizador lo hizo ser un hombre verdaderamente afortunado al significarle los Juegos, gracias a su relación con el arquitecto Ramírez Vázquez y al hecho de que éste en nada le haya impedido realizar sus planes urbano-escultóricos, la oportunidad única en su vida de contar con el respaldo del gobierno federal de un país organizador de una olimpiada para construir un camino de arte enriquecido con esculturas de gran formato en el material de su predilección, el concreto, representativo del mundo más desarrollado, con el cual resolver lo que para él fue un doble objetivo: el primero, celebrar la Olimpiada y, junto a ello, lo que ésta implicó –lograr la representatividad universal mediante la presencia de las cinco razas y los cinco continentes unidos para conmemorar la paz- y, principalmente, el segundo, llevarla a cabo haciéndola coincidir con los anhelos de la FISE pretendidos por sus artistas desde principios de los años sesenta, relativos a integrar una carretera funcional enriquecida espiritualmente con un arte que, además de monumental y conmovedor, fuera social, público y conmemorativo.

Como antecedente de lo primero nada entonces se había hecho en el mundo sino hasta el México '68; en cuanto a lo segundo, hubo diversos ensayos, ninguno lo suficientemente ambicioso e importante como para pensar que pudiera comparársele, entre los que cito, desde luego, la FISE y sus simposia; el trabajo de Otto Freundlich junto con los proyectos de Pierre Székely y de Jacques Moeschal; las ideas de Goeritz expresadas ante el arquitecto Mario Pani para hacer de las carreteras mexicanas Panamericana y transoceánica dos ejes regionales de desarrollo económico, social y cultural; la influencia de Friederich Czagan en la organización del certamen y el compromiso de ambos –él y Goeritz- de llegar a acuerdos concretos con la instalación de un Consejo Internacional de Planeación. La combinación de unos y otros objetivos llevaron desde luego a Goeritz a pensar en un acontecimiento de dimensiones internacionales verdaderamente ambicioso que buscó convocar a lo más prestigioso y reconocido del mundo artístico en el campo de la escultura. Algo que logró, sí, pero sólo en parte, como demostraré enseguida.

Para empezar conviene aclarar que la idea de Goeritz de concebir un arte monumental integrado a la carretera no sólo tuvo como antecedente el concepto europeo ligado a la *Voie des Arts*. Junto con él estuvieron las experiencias que le aportaron a nuestro país en la década de los cincuenta los pintores y escultores que trabajaron en importantes proyectos de integración plástica. Cito, entre ellos, los murales y las esculto-pinturas de Ciudad Universitaria, imponentes desde la Avenida de los Insurgentes, lo mismo que la fachada del Teatro de los Insurgentes, las Torres de Satélite o los murales en los pasos a desnivel del Multifamiliar Juárez, proyectos todos donde a las visuales provenientes de los automovilistas se les concedió una fundamental importancia. Valga añadir que desde los años cuarenta en nuestro país la escultura exterior que complementó a la gran obra plástica de los arquitectos de aquél momento pasó a convertirse en escultura-arquitectura pública, monumental y, fundamentalmente, integrada con lo urbano. Testimonio de ello son la Fuente de Petróleos, el Monumento a la Madre, los murales del Centro Médico Nacional y de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. Poco más tarde, con las Bienales de Escultura habidas en la capital durante 1962, 1964 y 1967, quedó patente el interés tanto de las autoridades como de los artistas para apoyar, unos, y trabajar, otros, en proyectos de escultura integrada.

Ahora bien, ante lo ambicioso de los alcances del proyecto escultórico de la Olimpiada podría pensarse que la condición que trajo a nuestro país a tantos artistas plásticos internacionales fue la de ser reconocidos en el diseño de esculturas monumentales de concreto. Sin embargo, es un hecho que entre los veintidós representantes de quince países de los cinco continentes a quienes se convocó, ni todos gozaron de la misma experiencia en cuanto a su trabajo ni tuvieron los mismos conocimientos técnicos en la escultura hecha en concreto que les destacaran por igual dentro de semejante campo. Para algunos, incluso, su obra en el certamen no sólo fue la primera hecha en este material sino, además, la primera en una escala de semejantes dimensiones. Contados fueron los que incluyeron en sus proyectos la necesaria solución estructural que debieron éstos tener y menos aún fueron los que precisaron los procedimientos constructivos que dieran estabilidad a sus diseños una vez construidos.

Desde luego que aparte de la experiencia con el material, hubo otros criterios en el Comité Organizador ajenos a los estrictamente artísticos que influyeron en la integración del grupo de artistas y que en mi opinión afectaron también los resultados del concurso, entre ellos la conveniencia de incluir a un determinado escultor, en este caso a Danziger que,

independientemente de sus grandes méritos artísticos, era amigo personal y recomendado de Czagan; el favoritismo por vínculos de amistad de parte de Goeritz hacia otros participantes, concretamente hacia Beljon, su amigo personal; e incluso consideraciones ligadas al género de los escultores, a su origen, al color de su piel –recordemos que fue imperante la representación del escultor negro, algo que debió lograrse a cualquier precio y sacrificando cualquier circunstancia- a su religión o a su ideología más que a su talento. Dentro de estas últimas consideraciones cito los casos de Melehi, Kowalski y Williams. El primero porque, más que como escultor –recordemos que el marroquí era pintor- su presencia en el Simposium se debió a su origen africano pues urgía tener resuelta la representación de ese continente; el segundo porque, además de que las dos opciones en cuanto a candidatos que ofrecía Polonia resultaban de lo más atractivas para Goeritz -quien, confundido, creyó que se trataba en ambos casos de reconocidos escultores internacionales- al Comité Organizador le convenía tener una mayor representación de países del bloque socialista; y, el tercero, por su color de piel, pues apremiaba tener asegurada la presencia del artista negro en la Reunión, máxime que México atravesaba por una difícil situación internacional amenazado de ver boicoteados sus Juegos por parte de un bloque de países africanos si Sudáfrica participaba en la Olimpiada, país al que se consideraba como el más segregacionista y el de mayor discriminación en ese continente. De este modo, la preselección que se hizo de los escultores obedeció más al interés por incluir a determinados artistas y a presiones políticas surgidas de la propia dinámica del concurso, que a la idea de hacer un certamen equilibrado y homogéneo entre continentes, países y razas.

Figura importante en la etapa temprana de la organización de la Reunión Internacional de Escultores fue el crítico francés Friederich Czagan –organizador de los Simposia de la FISE y Presidente de esa Federación- quien, respondiendo a la invitación de Goeritz para opinar sobre la pertinencia de realizar en México un simposium internacional que tuviera como motivo la Olimpiada, se expresó favorablemente ante el Comité Organizador en una carta fechada el 14 de octubre de 1966, en la que saltó a la luz la coincidencia de puntos de vista habidos entre él y Goeritz en torno a la necesidad de organizar un simposium sobre la problemática que ambos asociaron a la crisis del urbanismo contemporáneo y a su falta de planificación artística. En la definición de los objetivos del Simposium, Czagan solicitó a los organizadores tomar en cuenta dos recomendaciones: 1) la conveniencia de integrar el trabajo de los escultores al de arquitectos y urbanistas en la elaboración de proyectos de planificación urbana; y, 2) la necesidad de que en

el encuentro de escultores mexicano se alcanzaran resultados más concretos que los obtenidos en otros simposia habidos con anterioridad.

A este respecto vale la pena destacar la petición de Czagan para crear en México, en ocasión de dicho encuentro, una nueva forma de organización internacional –que él llamó Colegio Internacional de Planificación Plástica– abocada a estudiar el problema de la falta de integración entre el trabajo del artista plástico con el de las otras disciplinas involucradas en la planificación urbana para beneficio de la ciudad moderna. Pronto la indiscutible coincidencia de pensamientos entre Czagan y Goeritz por hacer un encuentro de artistas afín a los objetivos de la FISE se tradujo en la propuesta del segundo para que en la Reunión Internacional de Escultores se discutieran y establecieran, como uno de sus dos temas centrales, las bases que llevaran a la creación de lo que se pretendió fuera el Consejo Internacional de Planificación Artística, orientado a ser el punto de arranque de toda aquella filosofía, tomando en este caso como modelo de aplicación la construcción de Villa Olímpica. Conforme fue avanzando la organización de la Reunión y se precisó que el sitio del Simposium se ampliara al Anillo Periférico, los objetivos iniciales de Goeritz se orientaron a resolver, además, el problema de esa falta de planeación artística aplicada a las grandes vías de comunicación dentro de las ciudades modernas. Siendo éste uno de los dos principales objetivos que Goeritz buscó para la Reunión –el otro fue, como complemento, la construcción de las esculturas monumentales de la Ruta de la Amistad- la imposibilidad de alcanzarlo lo llevó a ser, hay que decirlo, su mayor fracaso en el proyecto.

A pesar de que Goeritz, con la instalación de dicho Consejo, pretendió sentar las bases para la fundación a futuro de un organismo de planificación artística con reconocimiento internacional dedicado al urbanismo contemporáneo y especialmente atento a las vías de comunicación, la evolución que tuvo aquella iniciativa en medio de las circunstancias que acompañaron tanto a la Reunión Internacional como los acontecimientos que se sucedieron en vísperas de la Olimpiada no llegó a ser lo afortunada que se quiso por lo que los intentos de lograrlo quedaron reducidos a la asamblea plenaria celebrada en el auditorio del CIESS, más dos reuniones internas sostenidas por una comisión que se abocaría –sin éxito tampoco- a proponer las acciones a seguir en el camino para crear el Consejo Internacional de Planificación Artística, la cual, finalmente, nada logró concretar.

Y si como lo dije en la Introducción, los mecanismos con los que los artistas prepararon sus proyectos no fue la mejor vía para el Simposium –las condiciones del certamen difícilmente

hubieran permitido otro procedimiento- al final los resultados demostraron que, en mi opinión, la decisión de colocar las esculturas sobre el Periférico no sólo dio un gran vuelco benéfico para el concurso pues poco afectó las condiciones estéticas originales de las obras en lo individual -sólo a cuatro de ellas se les redujo de tamaño- sino que favoreció el éxito del proyecto en su conjunto. Llego a esta conclusión apoyado en los siguientes argumentos: 1) Se aportó un concepto más original a la obra de conjunto que el que hubiera significado un parque de esculturas construido a la manera tradicional; 2) Con el cambio de escenario, los monumentos lucieron más a la vista de los observadores al contar con un mayor espacio atmosférico para ser admirados; 3) Se logró una integración más plena de éstos no sólo a nivel urbano sino, además, con el paisaje natural de ese sector sur de la ciudad; 4) Se consiguió un proyecto integral más espectacular aglutinando entre sí las diecinueve Estaciones de acuerdo con un orden para su presentación que atendió variables de forma, color, tamaño y país de representación; 5) El proyecto así resuelto fue más original que cualquier otro anterior y pudo ser admirado, a la larga, por más gente; 6) Se agregaron nuevas variables a las condiciones estéticas asociadas a la manera como debieron ser observados los monumentos, entre ellas el dinamismo de la autopista, la velocidad de los automóviles, la ubicación dentro del espacio que los aglutinó y la secuencia en los recorridos.

Desde luego es importante recordar que para llegar finalmente al Anillo Periférico, la Ruta de la Amistad tuvo que pasar por varios escenarios previos y que en ese proceso muchos de los participantes proyectaron sus esculturas pensando en un escenario que resultó totalmente distinto de aquél que alojó finalmente sus trabajos. Por ello es que, en mi opinión, los mejores proyectos fueron los que concibieron los artistas que tuvieron en mente las características espaciales del escenario definitivo, entre ellos Bayer, Moeschal, Williams, Gurría, Escobedo, Seguin, Subirachs, Kowalski, Fonseca, Gutmann y Takahashi. Por exclusión, los proyectos que fueron pensados para el parque de esculturas anexo a Villa Olímpica fueron los de Székely, Beljon, Danziger, Melehi, Meadmore, Chlupac, Nivola y Dubón quien, no obstante ser mexicano, radicaba en ese momento en Francia.

Para mi gusto, las mejores esculturas de la Ruta de la Amistad fueron aquellas que adaptaron sus formas propias a las características de la autopista, combinando dinamismo, luz, color, integración con el paisaje, monumentalidad, contenido en cuanto a significado y emoción. Las cinco mejores esculturas, que además de lucir bien en la carretera, asimilaron a plenitud los objetivos de Goeritz en cuanto a sencillez y economía de forma como de construcción son, a mi

parecer: Bayer, por su belleza formal, sencillez, economía de construcción y dinamismo logrado como resultado del efecto de la luz rasante, principalmente de noche, iluminada, coincidiendo en este caso con la opinión de Goeritz que la consideró la mejor del certamen; Escobedo, por su escala monumental, su integración con el paisaje mediante el color, su movimiento propio y su significado -no en balde fue éste su tercer intento luego de que sus dos propuestas anteriores le fueron rechazadas-; Fonseca, que no obstante haberla proyectado para una ocasión ajena al Simposium, se destaca por su creatividad, riqueza formal, extraordinaria especialidad interior y concepción estética integrando el interior con el exterior; Székely, por ser, además, de las pocas esculturas orgánicas que aportó la Reunión y Takahashi, que sobresale por su pulcritud formal, su sencillez y su belleza.

Al resto de las esculturas –salvo dos excepciones- las considero buenas sin llegar éstas a alcanzar, para mi gusto, la excepcionalidad de las cinco anteriores. Entre ellas pongo en un orden que iría de la mejor a la menos buena, los monumentos de Calder, que de los invitados de honor fue la mejor obra por su concepción formal, su monumentalidad y su sobriedad en cuanto al manejo del color; Meadmore, que la considero sumamente atractiva por su integración al paisaje, su dinamismo, su pureza formal y su sensualidad; Moeschal, que destaca por su monumentalidad, sobriedad, tensión y fuerza plástica; Seguin, por su transparencia y gran espacialidad encerrada entre sus dos volúmenes, su volumetría, su sobriedad y su gran fuerza plástica debido al color y a su textura; Nivola, por su doble significado tanto nacionalista como pacifista y su fuerte contraste con el paisaje; Subirachs, por su riqueza formal, equilibrio y rico contenido simbólico, al representar las dos pirámides unidas por el vértice el encuentro de las dos culturas a raíz de la Conquista, la mexicana y la española, alternando con el nombre de México y el símbolo de los aros olímpicos; Gurría y Beljon, ambas atractivas por el gran espacio que conforman, la primera destacándose por su sobriedad de color y, la segunda, al contrario, por la riqueza de su colorido; Cueto, que no obstante manejar una extraordinaria abstracción figurativa, le hizo falta una mayor altura pues mucho le perjudicó reducirla de tamaño y, además, debió dársele una mejor ubicación en el espacio abierto del Estadio Olímpico Universitario que le permitiera lucir con una mayor importancia y una más digna presencia dentro del conjunto; Kowalski, por su colorido simbólico asociado a la luz del sol, su gran espacialidad entre volúmenes y a la que mucho le favoreció su emplazamiento ubicándola dentro de una isla del cruce de Insurgentes y Periférico, bien integrada al escenario por sus formas curvas y en una de las mejores ubicaciones dentro del trayecto;

Danziger, de muy bellos remates en su interior y muy bella por la combinación de sus colores; Chlupac, que no obstante su organicidad, sencillez y sensualidad, para mi gusto el color elegido no le fue tan favorable; Goeritz, que no la considero una de las mejores obras del artista pues, además de que le faltó monumentalidad, la elección del color no le benefició; Dubón, a la que no ayudó su emplazamiento y Gutmann, que no obstante su dinamismo y riqueza formal, resulta ser, para mi gusto, muy plana, casi bidimensional.

Las menos afortunadas fueron Williams y Melehi, los dos artistas que en mi opinión fueron los menos talentosos de la Reunión Internacional, es decir, los menos escultores. La primera es una obra demasiado compacta y empequeñecida en cuanto a su tamaño; además, su colorido es para mi aberrante. Seguramente por su anatomía difícilmente pudo adaptarse bien a la carretera por lo que la decisión final bien pudo haber sido sacarla de la autopista y ubicarla dentro de Villa Olímpica; la segunda, porque a pesar de ser atractiva en cuanto a su sinuosidad y su sensualidad, a su contraste entre lo etéreo y lo pesado, la siento muy limitada en su concepción tanto espacial como volumétrica.

Desde luego que todo aquel éxito que en el tiempo de su construcción seguramente vio la Ruta de la Amistad difícilmente se hubiera logrado de no haber existido los condicionamientos que, en su conjunto, determinaron las características del Simposium. Insisto en ellos porque se tratan de los puntos medulares que le dieron sentido a los monumentos: un lenguaje abstracto que fue producto de una exigencia autoimpuesta por el Comité Organizador para evitar que los objetivos del certamen se desviaran a temas políticos o ideológicos ajenos a la Olimpiada; una sencillez entendida más que como una aspiración al esencialismo, como una economía de formas que facilitara una estructuración más económica y un más congruente proceso de construcción, lo mismo que una mejor asimilación de la gente que las apreciaría a distancia, en automóvil y circulando a gran velocidad. Una monumentalidad que fue producto de la franca competencia con el entorno al que los proyectos debieron integrarse; un entorno sobre el cual Goeritz dijo, cuando se le criticó de haberlas construido demasiado pequeñas, que la manera de asegurar la adecuada escala de los monumentos frente a tal paisaje era construyéndolos del tamaño de una pirámide o de una catedral. El concreto que sirvió no sólo para asegurarles su permanencia a futuro sino para propiciar entre los artistas un lenguaje de expresión plástica más homogéneo manejando formas, texturas y volumetría propios de ese material y el color, recurso fuertemente arraigado en Goeritz propio de su naturaleza expresionista, con el que destacó a los

monumentos del medio físico circundante dotándolos de una mayor belleza y, también, de una cierta carga de simbolismo y una gran dosis de emoción.

Éxito que fue reconocido por él en primer lugar, no obstante que sus declaraciones, a los pocos años de haberla realizado, dieran la impresión de sentirse cada vez menos convencido de ella, como si ésta hubiese significado para él una cosa antes de su construcción y, otra, al tiempo de terminada. Estoy convencido de que tal actitud se derivó de la frustración que al paso del tiempo le causó observar la paulatina pero irreversible degradación visual que a la Ruta de la Amistad le significó el deterioro de su entorno, hecho que ya para entonces en el pensamiento del artista dejaba sin ningún sentido toda su filosofía asociada al proyecto y ligada con lo emocional.

Contrario a lo que él dijo haber pensado acerca de que las esculturas se mantendrían en un escenario inmutable –como lo reconoció en la entrevista que le hizo Mario Monteforte publicada en el libro *Mario Monteforte Toledo: Conversaciones con Mathias Goeritz*- aquel entorno pronto cambió como consecuencia de su desordenado crecimiento, provocando que la armonía alcanzada en su origen por el proyecto de conjunto desapareciera a pasos agigantados. Además, la normatividad que ha pretendido regular el crecimiento de ese tramo del Anillo Periférico, en la medida en que no le ha concedido su lugar como corredor artístico de semejante importancia, ha sido indefinida y poco eficaz. Convencido de mi parte de que un aspecto fundamental para la conservación de las esculturas deberá ser más que rescatar cada obra en particular buscar la recuperación del escenario urbanístico de conjunto, quiero aquí crear conciencia de la necesidad de que se revise detenidamente la normatividad que como eje patrimonial la rige para que, realizando las adecuaciones a que haya lugar, sea posible si bien no recuperar esa integración que en mi opinión antaño tuvo sí, por lo menos, evitar que esta siga deteriorándose a riesgo de que las esculturas terminen convirtiéndose en basura urbana.

Desde luego hay que tener presente que como obra pública monumental, quienes cotidianamente recorren la Ruta de la Amistad y, además, viven próximos a los monumentos, lejos de renunciar a ellos los han aceptado como propios. Esto es importante enfatizarlo pues ello constituye un recurso muy a su favor que, bien aprovechado, redundará en beneficios que aseguren en el largo plazo su permanencia. Sin embargo, no basta dejar que sean la costumbre y la cotidianidad los que resuelvan el problema de las esculturas. Habrá que tomar muchas más acciones. Una, terminar con la indefinición normativa que ha acompañado a la Ruta de la Amistad desde su creación manteniéndola alejada de todo soporte legal por más de 35 años.

Primero, porque en el año de su construcción los monumentos jamás fueron oficialmente entregados a ninguna autoridad en términos de una documentación que avalara que éstos le pertenecen desde entonces al gobierno de la ciudad. Luego, porque la ausencia de una normativa que se ocupe de ella le ha impedido salir bien librada ante la mala planeación y lo desordenado del crecimiento que era lógico esperar tendría durante las últimas décadas aquel sector del Anillo Periférico. Otra acción deberá orientarse a resolver los vacíos y las indefiniciones que la han acompañado a lo largo de los años, como los relativos a la propiedad misma de las esculturas y a la del suelo sobre el que se encuentran éstas construidas, lo que ha impedido que un proceso de ordenación y reglamentación bien instrumentado permita emitir una declaratoria formal que a nivel federal establezca que el proyecto integral –incluyendo al Anillo Periférico en dicho tramo junto con las diecinueve Estaciones que le pertenecen- constituye un monumento artístico reconocido y sirva para que el gobierno actúe emitiendo las necesarias recomendaciones que lo protejan así como ejerciendo las sanciones correspondientes cuando se atente en contra de él.

No obstante encontrarse catalogada por el INBA y que desde 1997 el gobierno capitalino le reconozca su valor histórico y artístico como eje patrimonial -implicando con ello la necesidad de que exista un dictamen de la autoridad competente que apruebe las construcciones que ahí vayan a ubicarse- para la Ruta de la Amistad ello no es suficiente. Si bien un eje patrimonial es aquel que teniendo un valor histórico, arqueológico o artístico -y sin estar necesariamente clasificado- forma parte del patrimonio cultural urbano de una determinada localidad -presentando características de unidad formal tales que requiera de atención especial para mantener y potenciar su valor en congruencia con la legislación aplicable- para potenciar el valor de la Ruta de la Amistad hay por principio de cuentas que rescatarla como conjunto que fue, trabajando en la totalidad del entorno que a toda ella envuelve. Ante el inminente riesgo de que se continúe construyendo hacia el sur el segundo piso del Anillo Periférico y ante la posibilidad de que las esculturas sigan empañadas por la construcción de edificios o por la colocación de barreras visuales que tanto lesionan su monumentalidad –anuncios, puentes de peatones, paradas de autobús o estaciones de bombeo- habrá que trabajar a favor de ella también desde las academias y de las instituciones para que desde ahí se incentive la elaboración de propuestas que sirvan para recuperarla como proyecto de conjunto y para que se le valore como lo que es, un elemento único a nivel mundial. Hay desde luego que llevarla también a los colegios de profesionales, a los foros de arte y arquitectura, a las publicaciones e, incluso, a las campañas

electorales para que se le conozca, se le actualice y se le reutilice, sin importar incluso que se vendan las esculturas como maquetas a escala en tiendas de regalos o que se les tome como motivos de decoración para adornar corbatas, pañuelos o mascaradas, tal como es el interés tanto del Patronato que vela por su salvaguarda como de las autoridades del Distrito Federal a quienes corresponde la responsabilidad de su conservación. En mi opinión, ello es válido mientras la intención sea asegurar su salvaguarda. Será necesario también sensibilizar a las autoridades para que, sin el pretexto de tener que esperar la llegada de la correspondiente declaratoria gubernamental, inicien su inmediata recuperación retirando árboles y el mobiliario urbano que le sea perjudicial, principalmente los anuncios a los que habrá que prohibir de inmediato a lo largo de ese tramo de la autopista -es momento de que ahí se imponga sobre el poder de la publicidad y del dinero el interés público a favor de un arte que, de acuerdo con Goeritz, vaya en beneficio de la sociedad que por él transita- de manera que recobre nuevamente parte de aquella indiscutible presencia en la ciudad que antaño tuvo. Además, al promover esto los gobiernos capitalino y federal con ello dejarán testimonio ante la opinión pública de que son sensibles al interés de sus pobladores y amantes de la cultura, el arte y la paz, al modo como lo pretendió asentar el gobierno de Díaz Ordaz, por difícil que resulte esto de creerse.

Urge desde luego resolver el caos en el que todavía muchas de las esculturas se encuentran. Concretamente Nivola que está a punto de caerse y Bayer a las que habrá no sólo que restaurar sino necesariamente trasladarlas a otro sitio, Seguin que requiere de su reconstrucción y Meadmore que permanece víctima de la más flagrante ilegalidad, escondida detrás de la barda de la Escuela Olinca que al apropiarse de ella impide su vista desde la autopista. Para el futuro hace falta no sólo la revisión detallada de los Programas Delegacionales de Desarrollo Urbano del Distrito Federal sino apoyar la consolidación de investigaciones que proporcionen las herramientas necesarias para dar paso no sólo a la emisión de la declaratoria de parte del Instituto Nacional de Bellas Artes sino para que se le declare patrimonio único de la Humanidad por la UNESCO. De mi parte hago votos para que los resultados de esta investigación en algo coadyuven para lograrlo. Una investigación que, por cierto, difícilmente supo de días de descanso y de vacaciones, que inicié desde hace cinco años y que produjo al final como resultado un trabajo cuyo principal valor es, a no dudarlo, rescatar mucha de la información sobre el proyecto que estaba perdida, dispersa, desordenada y guardada desde hace casi cuarenta años en polvorientas cajas de cartón en el Archivo General de la Nación del Distrito Federal, desconocida

para los especialistas y ya olvidada para quienes tuvieron la experiencia de haberla vivido directamente. Información toda ella sobre el muy vasto proceso de creación que incluyó prácticamente la totalidad de los procesos de la Ruta de la Amistad, desde su gestación como obra de conjunto, el cómo y de dónde llegaron a ella sus distintos protagonistas, sobre la bitácora y los calendarios para su construcción, hasta los últimos documentos de sus organizadores externando su sentir acerca de lo que para ellos fueron sus resultados finales.

Por ello es que uno de los logros de mi trabajo es presentar de manera congruente la información obtenida de las fuentes primarias tomadas de dicho Archivo y haber contrastado éstas con las entrevistas a los artistas, con sus declaraciones publicadas y con las distintas opiniones que sobre ella se han emitido a lo largo de su existencia. Y no limitándome en mi trabajo a ello aporté, como creo que no se había hecho, un juicio de valor sobre las esculturas – aunque, desde luego, con todas mis limitaciones e inexperiencia para hacerlo, de lo que estoy conciente, pero que compensa mi pasión por la Historia del Arte y, concretamente, mi compromiso a favor de la Ruta de la Amistad- apoyado en aquellos seis principios fundamentales que dieron sentido a la convocatoria del concurso, elementos todos con los que el Comité de Selección determinó la viabilidad y procedencia de los proyectos.

Quise también dejar, por supuesto, sentada una posición personal bien fundamentada acerca del trabajo de Goeritz referido a tan importante obra en su vida –para mi gusto, una de las más trascendentales no tanto por sus logros sino por sus ambiciosas expectativas y, a la vez, una de las menos reconocidas y comentadas en su trayectoria como escultor, empezando por el propio autor- criticándolo en su postura como artista y reconociéndole a él su gran aportación, difiriendo de éste cuando juzgué los argumentos de su posición respecto de los resultados de la Ruta de la Amistad expresados por él desde 1969 hasta, principalmente, los tiempos cercanos al final de su vida. En ello me valió formular una propuesta viable y concreta no sólo para consolidar su recuperación sino para lograr su justa valoración como obra de arte, intentando influir en algo para cambiar la posición de destacados especialistas y críticos del arte de nuestro país que abiertamente se han expresado como no del todo convencidos de ella.

Derivado de mi posición siempre a favor de la Ruta de la Amistad, concluyo diciendo que su significado en el arte mexicano fue aportar un ejercicio plástico indudablemente creativo y único en el mundo –desde luego efímero y no del todo original en su concepción como proyecto de conjunto- y además, para la mala fortuna de quienes vivimos en esta ciudad, poco

trascendente. Por qué? Porque precisamente lo que no aportó fue ese planteamiento primero y fundamental que pretendió ser el Consejo de Planificación Urbanística cuya misión sería rescatar el papel del artista plástico en los grandes proyectos urbanos de su tiempo. Un ejercicio que intentó luchar en contra del excesivo funcionalismo de la autopista, en contra de su nociva y abundante publicidad, de su anti-espiritualidad como Goeritz le llamó refiriéndose a esos “escenarios caóticos” de la ciudad moderna y que, en el sentir del artista -no en el mío- perdió no sólo la batalla sino la guerra.

Por eso es que en mi opinión el valor de la Ruta de la Amistad está dado, precisamente, en haber aportado un intento por lograrlo, ejemplo de que en ese momento para los artistas y los urbanistas comprometidos con lo social no había imposibles. Para México, este proyecto no debe significar sólo el recuerdo de la Olimpiada –que ya de por sí merece conservarse, en la medida en que difícilmente volveremos a vivir una experiencia semejante, por lo menos en los próximos cinco o seis lustros- fruto de unos Juegos modernos que pretendieron ir más allá de lo meramente deportivo. La Ruta de la Amistad significa, en el fondo, que haya habido gente capaz y con altos ideales que creyó era posible combatir el caos de la ciudad combatiendo el negocio de la publicidad desmedida convertida en contaminación urbana, que invade nuestros espacios públicos y afea nuestras vías de comunicación. Ahí es donde radica su valor tanto histórico como estético. Por ello es que su valor plástico como obra de conjunto sea en la actualidad, como siempre lo ha sido, endeble, frágil pero, en mi opinión, todavía rescatable. En cuanto obras individuales las esculturas se salvan, todas, por si mismas; rescatando las que están actualmente dañadas se logrará desde luego su más completa conservación. Sin embargo, si se trabaja en el entorno total, su consolidación será como obra de conjunto, que es como debe vérselo.

Contrario a Goeritz, no aceptaré que la Ruta de la Amistad haya perdido la guerra; aceptarlo equivaldría a reconocer su improcedencia, a aceptar su obsolescencia y a recomendar su destrucción. Arquitectos, artistas plásticos, urbanistas, críticos e historiadores de arte que conozcan su significado jamás deberemos abandonarla. Rescatarla es rescatarnos a nosotros mismos para dejar de ser víctimas del desorden urbano provocado por la excesiva publicidad, la ignorancia, la corrupción, la impunidad y la falta de sensibilidad de las autoridades. Rescatarla es luchar –como lo hizo Goeritz- por un futuro mejor para el urbanismo de la ciudad, mejor planificado, digno y conveniente. De mi parte yo no acepto su derrota. Lucharé por ella, la defenderé.

HEMROGRAFÍA EN CATÁLOGO.

Artículos:

Abelleyra, Angélica. "La Ruta de la Amistad ya no tiene salvación: Goeritz", en *La Jornada*, México DF, secc. Cultura, 13 de septiembre de 1989, p. 22.

Audiffred, Miryam. "Restauran esculturas en Ruta de la Amistad", en *Reforma*, México DF, 9 de junio de 1999, s/p.

Cardona, Rafael. "Al Arte lo hemos prostituido: Goeritz", en *Excélsior*, México DF, 4 de diciembre de 1973, p.1 y 8.

"Diálogos de Helen Krauze. Hombres destacados: Mathías Goeritz", en *Novedades*, México DF, 20 de marzo de 1976, s/p.

E. Deschamps R. "III Bienal de Escultura", en *Excélsior*, México DF, 29 de abril de 1967, pp.1 y 9.

"Exposición de Willy Gutmann", en *Excélsior*, México DF, 20 de febrero de 1974, s/p.

Haw, Dora Luz. "Piden rescate de la Ruta de la Amistad", en *Reforma*, México DF, Cultura, secc. C, 23 de agosto de 2000, p.1-c.

_____. "Restauran dos obras más de la 'Ruta de la Amistad'", en *Reforma*, México DF, 10 de febrero de 1998, s/p.

"Homenaje de todo el mundo a México, esto representa la escultura de Zdenek Nemecek", en *Excélsior*, México DF, 14 de junio de 1970, s/p.

"Inauguró José Sarukhán la escultura Cubos incrustados", en *Uno más Uno*, México DF, 1 de agosto de 1990, p.28.

"La 'Ruta de la Amistad', el Sello de los Juegos Olímpicos", en *El Tiempo*, Monterrey, Nuevo León, 10 de marzo de 1969, pp.3 y 8.

Manrique, Jorge Alberto. "La Ruta de la Amistad degradada", en *La Jornada*, México DF, secc. Cultura, 10 de junio de 1986, p.21.

Martín del Campo, David. "Goeritz, esperando a Quetzalcóatl", en *Reforma*, México DF, 3 de febrero de 1998, p.3-c.

Mateos, Mónica. "Recupera la Ruta de la Amistad México 68 dos esculturas más", en *La Jornada*, México DF, secc. Cultura, 12 de febrero de 1998, s/p.

"Mathías Goeritz, de México, entre 18 nuevos miembros honorarios de la Academia de Bellas Artes de la Haya", en *Excélsior*, México DF, 14 de julio de 1975, s/p.

Nash, Joe. "Friendship Route of 'Sculptures' provokes perplexing ponderings", en *The News*, Mexico City, 24 de septiembre de 1968, p. 21.

Neuville, Alfonso de. "La crisis de la Escultura y la Pintura", en *El Heraldo de México*, en 24 México DF, de noviembre de 1969?, s/p.

Palacios, Sandra. "Agoniza la Ruta de la Amistad", en *El Universal*, México DF, 12 de octubre de 1998, pp. 1-3.

Palomino, Pablo. "Goeritz y las esculturas gigantes", en *Novedades*, México DF, suplemento del sábado, 29 de noviembre de 1969, s/p.

Quezada, Abel. "Los constructores de ruinas", en *Excélsior*, México DF, sec. C Dominical, 9 de febrero de 1975, s/p.

Rius Caso, Luis. "Mathías Goeritz y las nuevas vanguardias en México; mínimo homenaje", en *Uno más Uno*, México DF, 30 de agosto de 1990, p.29.

Roffiel, Rosa María. "Precursor del Arte Minimal", en *Excélsior*, México DF, secc. B, 17 de noviembre de 1971, pp.1-4.

Seldis, Henry J., "Un concepto cultural para la Olimpiada de México", en *Los Ángeles Times*, Los Ángeles, E.U., domingo 24 de marzo de 1968, s/p.

Sioan, Sarah. "Mathías Goeritz realiza sus obras hasta por teléfono, y sin embargo ¡vende todo!", en *Novedades*, México DF, 21 de noviembre de 1971, s/p.

Revistas:

"Arquitectura. Presencia de la Escultura", en revista *Obras*, México DF, vol. II, no. 16, mayo de 1974, pp. 16-26.

Castro, José Alberto y Terrazas, Ana Cecilia. "Capricho, mal gusto, caos y favoritismo en la selección y ubicación de escultura urbana", en *Proceso*, México DF, secc. Cultura, no.1110, 8 de febrero de 1998, pp. 54-61.

Goeritz, Mathías. "¡Hay que hacer un arte funcional que embellezca el suburbio y hermosee la carretera!", en *En Concreto*, México DF, año VII, núms. 34-35, enero-abril de 1969, pp. 166-167.

_____. "The Route of Friendship': Sculpture", en *Leonardo*, International Journal of the Contemporary Artist, Pergamon Press, Oxford, Great Britain, vol 3, no. 4, October 1970, pp. 397-407.

López, María Luisa. "Los guardianes de la belleza urbana. La Ruta de la Amistad", en *Milenio*, México DF, secc. Cultura, 5 de octubre de 1998, pp.56-59.

Pozas Horcaditas, Ricardo. "El quiebre del siglo: los años sesenta" en *Revista mexicana de sociología*, Instituto de Investigaciones Bibliográficas UNAM, México DF, abril-junio de 2001, año LXIII, no. 2, pp. 169-191.

Rivera Conde, Sergio. "El Diseño en la XIX Olimpiada", en *Creación y Cultura. Revista Internacional de Arquitectura, Artes, Diseño*, México DF, año I, no. 1, junio-agosto de 1999, pp. 11-38.

López Rangel, Rafael. "La copresencia plástica en la Arquitectura Contemporánea de México" en *Revista Enlace*, México DF, año 4, no. 9, septiembre de 1994, n.c. XXXVII, pp. 12-21.

Manrique, Jorge Alberto y Conde, Teresa del. "Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor" en *Cuadernos de Historia del Arte*. UNAM-IIE, México DF, 1987, no. 32, 193 pp.

Eder, Rita. "Arquitectura emocional", en *Artes Plásticas*, México DF, vol. 3, números 13/14, invierno 1991-1992, pp.72-76.

BIBLIOGRAFÍA EN CATÁLOGO.

Agustín, José, *Tragicomedia mexicana. I. La vida en México de 1940 a 1970*, Ed. Planeta Mexicana, México DF, col. Espejo de México, 1992, 274 pp.

Aquino, Arnulfo y Pérezvega, Jorge, *Imágenes y símbolos del 68*, UNAM, México DF, 2004, 253 pp.

Alberto Manrique, Jorge. "Las Galerías de arte", en *Enciclopedia Historia del Arte Mexicano*, 2ª. Edición, SEP Salvat, México DF, tomo 15, vol. III. Arte Contemporáneo, 1986, pp. 2133-2153.

_____. *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, CONACULTA, México DF, 2000, col. Lecturas mexicanas, 4ª. Serie, 168 pp.

_____. "Contracorriente pictórica. Una generación intermedia", en *Enciclopedia Historia del Arte Mexicano*, 2ª. Edición, SEP Salvat, México DF, tomo 15, vol. III. Arte Contemporáneo, 1986, pp. 2154-2175.

Arnheim, Rudolf. *La forma visual de la arquitectura*, 2ª. Edición, Gustavo Gili, Barcelona, col. Arquitectura/Perspectivas, 2001, 229 pp.

Beljon, Joop. "La Ruta de la Amistad", en Ida Rodríguez Prampolini y Ferruccio Asta. *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, INBA-UNAM IIE, México DF, 1997, pp. 167 a 181.

Bozal, Valeriano et al., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2ª. Edición, Gráficas Rógar, Madrid, col. La balsa de la medusa, vols. I y II, nos. 80 y 81, 2000.

Cirlot, Lourdes. *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Parsifal Ediciones, Barcelona, 1999, 318 pp.

Conde, Teresa del. "'Abstracción libre' Panorama actual", en *Enciclopedia Historia del Arte Mexicano*, 2ª. Edición, SEP Salvat, México DF, tomo 15, vol. III. Arte contemporáneo, 1986, pp. 2256-2275.

_____. *Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo de México*, Ed. Plaza y Janés-Grijalbo, México DF, 2003, pp. 197

Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México, 6ª. Edición, Ed. Porrúa, México DF, 1995, pp. 2534-2535.

Eder, Rita. *Helen Escobedo*, UNAM, México DF, 1980, 135 pp.

_____. "La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta", en *Enciclopedia Historia del Arte Mexicano*, 2ª. Edición, SEP Salvat, México DF, tomo 15, vol. III. Arte contemporáneo, 1986, pp. 2201-2212.

- Elger, Dietmar. *Expresionismo. Una revolución artística alemana*, Ed. Numen, México DF, 2003, 256 pp.
- Estrada, Gerardo. 1968, Estado y Universidad, orígenes de la transición política en México, Plaza y Janés, México DF, 2004, 302 pp.
- Fernández, Justino. "Catálogo de las exposiciones de arte en 1968", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México DF, suplemento al no. 38, 1969, 265 pp.
- Fuentes, Carlos, *Tiempo mexicano*, Ed. Joaquín Mortíz, México DF, col. Cuadernos, 1971, 193 pp.
- Juan y Peñalosa, Javier de, et al. *Enciclopedia Historia Ilustrada del siglo XX*, Ed. Cumbre, México DF, tomo 10, 1961-1967, 1985, 212 pp.
- _____. *Enciclopedia Historia Ilustrada del siglo XX*, Ed. Cumbre, México DF, tomo 11, 1968-1974, 1985, 202 pp.
- Juegos de la XIX Olimpiada*, en *Enciclopedia de México*, Enciclopedia de México-SEP, México DF, tomo 8, 1988, pp. 4544-4554.
- Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*, Ediciones Coyoacán, México DF, col. Arte, diálogo abierto, no. 8, 1994, 134 pp.
- Kaspé, Vladimir. *Arquitectura como un todo. Aspectos teórico-prácticos*, Editorial Diana, México DF, 1986, 237 pp.
- Kassner, Lily. "La nueva escultura y la escultura urbana", en *Enciclopedia Historia del Arte Mexicano*, SEP Salvat, México DF, tomo 15, Arte Contemporáneo III, 1982, pp. 2234-2255.
- _____. *Mathías Goeritz: Imagen y obra escogida. Semblanza de Mathías Goeritz*, UNAM, México DF, 1984, 29 pp.
- _____. "La renovación escultórica", en *Enciclopedia Historia del Arte Mexicano*, 2ª. Edición, SEP Salvat, México DF, tomo 15, vol. III. Arte Contemporáneo, 1986, pp. 2213-2233.
- _____. *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX*, CONACULTA, México DF, 1997, 2 vol.
- Kartofel, Graciela. "Edición y prólogo", en *Mathías Goeritz. Un artista plural. Ideas y dibujos*. CONACULTA, México DF, 1992, 161 pp.
- Krauze, Enrique. "Gustavo Díaz Ordaz. El Rompecabezas", en *México Siglo XX. El Poder*, Editorial Cífo, México DF, 1998. (videocinta)
- Lara Elizondo, Lupina et al. *Visión de México y sus Artistas*, Ed. Promoción de Arte Mexicano-Quálitás Compañía de Seguros, México DF, tomo II: Siglo XX. 1951-2000, 2000, 275 pp.
- Little, Stephen. *...ismos*, Ed. Turner, Madrid, 2004, 159 pp.
- Martínez Lambarri, Margarita. *Pintura abstracta en México 1950-1970*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México DF, tesis doctoral en Historia del Arte, 1997, 384 pp.
- Morais, Federico. *Mathías Goeritz*, UNAM, México DF, 1982, 101 pp.

Montaner, Joseph María. *Arquitectura y Crítica*, 2ª. Edición, Gustavo Gili. Barcelona, col. GG Básicos, 2000, 109 pp.

Monteforte Toledo, Mario. *Conversaciones con Mathías Goeritz*, Siglo XXI Editores, México DF, 1993, 141 pp.

Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el Siglo XX", en *Historia General de México*, Colegio de México, México DF, tomo II, 1976.

Ocampo, Estela y Perán, Martí. *Teorías del Arte*, 3ª. Edición, Icaria Editorial, Barcelona, 2002, 256 pp.

Plazola Cisneros, Alfredo. "Escultura Monumental", en *Enciclopedia de Arquitectura*, Plazola-Noriega Editores, México DF, vol. 4, 1996, pp.458-465.

Plazaola, Juan. *Modelos y Teorías de la Historia del Arte*, Bilbao, Universidad de Deusto, serie Humanidades, San Sebastián, vol. 4, 2003, 127 pp.

Preckler, Ana María. *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, Editorial Complutense, Madrid, tomo II, Pintura y escultura del siglo XX, 2003, 731 pp.

Ramírez, Juan Antonio. *Cómo escribir sobre Arte y Arquitectura*, 2ª. Edición, Ediciones del Serbal, Barcelona, col. Cultura Artística, 1999, 196 pp.

"The olympic games of 1968 in México City", *Ramírez Vázquez, García Valdés Editores*, México DF, 1989, p. 198-200.

Reunión Internacional de Escultores. "La Olimpiada Cultural", en *México '68*, Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, México DF, vol. 4, 1969, pp. 356-383.

Rodríguez Guerra, Ella. *Teoría de la Historia*, Ediciones Quinto Sol, México DF, serie Manuales Universitarios, 1987, 213 pp.

Rodríguez Prampolini, Ida. "Las expresiones plásticas contemporáneas de México", en *Cuarenta siglos de arte mexicano*, 2ª. Edición, Ed. Herrero, México DF, 1981, pp. 189-279.

_____. *Una década de crítica de arte*, SEP, México DF, col. Sep/Setentas, no. 45, 1974, 198 pp.

Sáenz, Olga. *Ocaso de la Escuela Mexicana: las vanguardias. 75 años de la Revolución*, F.C.E., México DF, Educación, Cultural, Comunicación I, 1988.

Schmilchuk, Graciela. *Helen Escobedo: pasos en la arena*, CONACULTA-UNAM DGE-TURNER, México DF, 2001, p. 69.

Tibol, Raquel. *Historia general del arte mexicano, época moderna y contemporánea*, tomo II, Ed. Hermes, México DF, 1982.

Varios autores, Isabel Leñero (coordinadora), "Artes plásticas", en *México: Su apuesta por la cultura. El siglo XX. Testimonios desde el presente*, Editorial Grijalbo, México DF, 2003, pp. 17 – 121.

Varios autores. *Cultura y sociedad en México y Latinoamérica. Antología de textos*, UNAM, México DF, serie Investigación y Documentación de las Artes Plásticas, col. Artes Plásticas, no. 4, 1989.

Varios autores. *La arquitectura mexicana del siglo XX*, CONACULTA, México DF, 1996, col. Lecturas mexicanas, 530 pp.

Varios autores. *Ruptura*, Museo José Luis Cuevas, Arte Contemporáneo, X Aniversario, México DF, julio–octubre de 2002, 125 pp.

Villar Movellán, Alberto y Julián González, Inmaculada. *El arte. El siglo XX*, Promolibro, S.A. de C.V., España, 2003, 132 pp.

Walsh, W. H. *Introducción a la Filosofía de la Historia*, 16ª. Edición, Siglo XXI Editores, México DF, 1997, 256 pp.

Wolf, Norbert. *Expresionismo*, Ed. Taschen, Germany, 2004, 95 pp.

Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Editorial Óptima, Madrid, S. L., col. Luxor, 2002, 263 pp.

APÉNDICE.

SECCIONES EN QUE SE DIVIDE:

DATOS BIOGRÁFICOS DE LOS ESCULTORES

LISTADO DE DOCUMENTOS DEL ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN DEL DISTRITO
FEDERAL QUE INTEGRAN EL APÉNDICE DOCUMENTAL

ÍNDICE DE LÁMINAS

DATOS BIOGRÁFICOS DE LOS ESCULTORES.*

*Nota: Sólo presento aquí lo más relevante de la vida y de la obra de los artistas hasta el año 1968, fecha en que se celebró la Reunión Internacional de Escultores. Esto porque importa conocer cuáles fueron sus antecedentes con los que llegaron a la Ruta de la Amistad.

ÁNGELA GURRÍA DAVO (1929) MÉXICO. ESTACIÓN 1.

- 1929 Nació en la Ciudad de México, en el seno de una familia de profesionistas y maestros.
- 1935-40 Cursó estudios en la escuela inglesa Fitz Gibbon. Ingresó a la UNAM donde estudió la carrera de Letras Españolas en la Facultad de Filosofía y Letras. Como escritora llegó a publicar cuentos en revistas. Más tarde estudió composición musical y se dedicó a componer música.
- 1949 A los veinte años se interesó por la escultura estudiando de manera autodidacta. Ingresó al *México City College* de la Universidad de las Américas donde estudió y trabajó con Germán Cueto. Después estudió fundición con el escultor Abraham González. Más tarde continuó su formación con Mario Zamora y, tiempo después, trabajando en el taller de Montiel Blancas.
- 1957 Inició su participación en exposiciones colectivas exhibiendo sus primeras obras en las que reflejó un carácter místico-religioso. Lily Kassner, en su *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX* dice que, por ello, se le consideró una renovadora del arte sacro mexicano.¹
- 1959 Presentó su primera exposición individual.
- 1960 Considerada formalmente como escultora fue incluida en el catálogo de la exposición "Escultura Mexicana Contemporánea".
- 1961 Maestra de escultura en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México.
- 1961 Viajó en plan de estudios a Inglaterra, Italia y Francia.
- 1962 Maestra de escultura en el *México City Center* de la Universidad de las Américas, Puebla.
- 1962-1963 Includida entre los escultores destacados de nuestro país en los siguientes libros: *Panorama de la Escultura Mexicana Contemporánea*, de Antonio Luna Arrollo; *Piedras vivas de México*, de Mario Monteforte Toledo y "Nuevos Aspectos de la Plástica Mexicana" de *Artes de México* y *Cuadernos de México*.
- 1967 Viajó en plan de trabajo a Grecia y a Nueva York en los Estados Unidos.

Exposiciones Individuales:

- 1959 Galería Diana, México D.F.
- 1961 Instituto Francés de América Latina IFAL, México, D.F.
- 1962-1963 Galería Juan Martín, México D.F.
- 1966-1967 Galería Mer-Kup, México, D.F.
- 1968 Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F.

Exposiciones Colectivas:

- 1957 Galería de Arte Contemporáneo, México, D.F.
- 1958 Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F.
Galerías Excelsior, México, D.F.
- 1959 Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F.
- 1960 Escultura Mexicana Contemporánea, exposición en la Alameda Central donde obtuvo mención honorífica por su escultura espiral.
Galería de Arte Misrachi, México, D.F.
Galería Romano, México, D.F.
I Bienal Interamericana de Pintura y Escultura en el Palacio de Bellas Artes, INBA, México, D.F.
- 1962 I Bienal Nacional de Escultura, INBA, México, D.F. Mención Honorífica.
Casa del Lago, UNAM, México, D.F.
- 1964 Instituto de Arte de México, Museo de Arte Moderno, México D.F. Obtuvo premio en efectivo.
Galería de Arte Mendelshon, México, D.F.
II Bienal Nacional de Escultura, Museo de Arte Moderno, INBA, México, D.F. Mención Honorífica.
- 1966 Arte Contemporáneo Mexicano, Museo de Arte Moderno, México, D.F.
- 1967 "Salón de la Plástica Mexicana", México, D.F.

Kalikosmia, el Hombre y el Plástico, Museo de Arte Moderno, México, D.F.

III Bienal Nacional de Escultura, INBA, Museo de Arte Moderno, México, D.F. 1er. Premio en la Sección de Escultura Integrada a la Arquitectura por lo que ganó el derecho de representar a nuestro país en la Reunión Internacional de Escultores a celebrarse en 1968 con motivo de la Olimpiada Cultural.

Galerías de Arte Mer-Kup, México D. F.

El 3 de octubre, en la Galería Mer-Kup, participó junto con otros artistas en la "Exposición '68, Año Olímpico", celebrada con motivo del Programa Cultural de la XIX Olimpiada dentro del Festival Internacional de las Artes.

1968 Instituto de Arte de México, México, D.F.

Museo de Arte Moderno, México, D.F.

Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F.

Obras de grandes dimensiones:

- 1965 Imagen religiosa para una parroquia en México D. F. 3.5 metros de altura.
Escultura ornamental para la Fábrica de Cigarros "La Tabacalera Mexicana", México, D.F. 4 metros de altura.
- 1967 Puerta celosía para la entrada principal de la Fábrica de Billetes del Banco de México, México, D.F. 18 metros de largo por 3.5 de alto. En opinión de Lily Kassner, constituye un ejemplo notable de escultura integrada a la arquitectura.
- 1968 "Señal", Estación 1 de la Ruta de la Amistad, XIX Olimpiada, México, D.F. Esta obra, cuyo nombre fue dado por la propia artista, ocupa la primera posición del recorrido de 19 Estaciones. Fue restaurada en 1998 por la familia Moisés Cosío.

WILLI GUTMANN (1927)

SUIZA. ESTACIÓN 2.

- 1927 Nació en la ciudad de Dielsdorf, Suiza. En su trabajo como escultor ha manejado diversos materiales, entre ellos aluminio, acero, latón y madera. Su trabajo artístico le valió ser considerado discípulo de la mundialmente conocida filosofía funcionalista de Louis Sullivan la cual dictó que "la forma sigue a la función".
- 1952 Vivió y trabajó en Oberhasli y Zurich. Estudió en varias universidades europeas. Aunque su carrera la inició como diseñador y arquitecto, desde este año su principal actividad fue la pintura y, particularmente, la escultura, a la que trabajó como artista independiente. Dentro de esta actividad, desde joven se mostró interesado en la escultura monumental y en la creación de figuras móviles construidas a partir de un cuerpo base que se desarticule, se vuelva, se desplace o se mueva con sus distintos componentes independientemente unos de otros. En este sentido, sus obras frecuentemente estuvieron diseñadas para que sus componentes se deslicen, giren y se abran a modo de dar lugar a nuevas y diferentes formas dentro de la composición.
- 1956-1965 Residencia temporal en varios países europeos así como en Canadá, Estados Unidos, México y Centroamérica realizando estudios de arte.

En su obra como escultor ha manejado todas las escalas. Así, su más grande escultura hecha en acero, con 25 metros de altura, se construyó en el embarcadero central de la ciudad de San Francisco, California, en los Estados Unidos mientras que, en contraste, su trabajo más pequeño es un cubo de latón cortado en tres secciones de apenas 1.5 centímetros de alto. De acuerdo con el propio escultor, el elemento que define a su trabajo es que el observador puede abrirlo y cerrarlo, por lo que la expansión y la contracción son las ideas que están patente detrás de su obra. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas en Suiza, Alemania, Inglaterra, Estados Unidos, Japón y México.

Exposiciones Individuales:

- 1952-1956 Helmhaus, Zurich, Suiza.
Galería "Zurich-Land", Bülach, Suiza.
- 1965 Galería "am Platz", Eglisau, Suiza.
- 1966 Galería Suzanna Bollag, Zurich, Suiza.

4ª Exposición de Plásticas Suizas (*Swiss Plastics Exhibition*), Biel, Suiza.

"Esculturas Europeas", *Europe Center*, Berlín, Alemania.

Exposición "*Unterstrass/Oberstrass*", Zurich, Suiza.

Galería del Depósito, Génova, Italia.

Galería *H. Hildebrand*, Klagenfurt, Austria.

Galería *Axiom*, Londres, Inglaterra.

Galerías *Kiko*, Houston, Texas, E.U.A..

Galería "*Gampiross*", Frauenfeld, Suiza.

Galería "*am Platz*", Eglisau, Suiza.

"10 escultores suizos", Galería Suzanne Bollag, Terraza del nuevo *Globus*, Zurich, Suiza.

Esculturas monumentales, *Kantonsschule Alpenquai*, Lucerna, Suiza.

Galería Byron, Nueva York, Estados Unidos.

"Forma-Espacio-Movimiento", Galería Universitaria Aristos, México D. F. Ahí presentó 20 esculturas y 30 pinturas.

Exposiciones individuales en Baukunst, Colonia, Alemania y varias exposiciones en América y Europa.

1967

Exposiciones Colectivas:

1952-1956

Exposiciones del grupo WBK, Zurich, Suiza.

1966

"Esculturas Europeas", *Europe Center*, Berlín, Alemania.

1967

Exposición especial en la Feria de Artesanos, Munich, Alemania.

"Esculturas de gran dimensión", en el Paraíso de las Flores, Hallenstadion, Zurich, Suiza.

128ª Exposición de Primavera de la Asociación de Arte, Hannover, Alemania.

Exposición "Esculturas Contemporáneas Suizas", *Palais Schwarzenberg*, Viena, Austria.

"10 escultores suizos", Galería Suzanne Bollag, Terraza del nuevo *Globus*, Zurich, Suiza.

El 3 de octubre, en la Galería Mer-Kup, participó junto con otros artistas en la "Exposición '68, Año Olímpico", celebrada con motivo del Programa Cultural de la XIX Olimpiada dentro del Festival Internacional de las Artes, México, D.F.

1968

Rotterdamsche Kunstkring, Róterdam, Holanda.

Simposium Internacional de Escultores, XIX Olimpiada, México, D.F.

Obras en colecciones privadas:

Sus obras figuran en importantes colecciones privadas de varios países del mundo, entre ellos Suiza, Alemania, Dinamarca, Noruega, Inglaterra, Francia, Italia, Estados Unidos, México, Argentina, Canadá, Austria.

Obras en posesión pública:

Sus obras se encuentran en lugares públicos de México, Canadá y Europa, entre ellos:

Museo de Arte Contemporáneo, Montreal, Canadá.

Kanton Luzern, Suiza.

Galería Aristos-Museo de la UNAM, México, D.F.

1968

"El Ancla", Ruta de la Amistad, XIX Olimpiada, México, D.F. Esta escultura, llamada así por el propio artista, está formada por un gran cilindro circular al que se le ha extraído un superficie a base de líneas curvas irregulares. Está complementado por un elemento más pequeño ubicado fuera de él que pareciera insertarse en el mayor. Mide 7.50 mts. de altura y aunque originalmente fue pintada en azul con los cantos morados, hoy muestra un color azul vivo que el autor le adjudicó en 1997. La obra fue restaurada por la Asociación de Empresarios Suizos en México.

MILOSLAV CHLUPAC (1920).

CHECOSLOVAQUIA. ESTACIÓN 3.

1920

Nació en la ciudad de Benesov, Checoslovaquia.

Durante su juventud inició sus estudios de medicina. A raíz del cierre de las universidades en aquel país como consecuencia de la ocupación fascista, comenzó a trabajar como aprendiz del escultor O. Velinsky, en Praga.

- 1939-1943 Estudió al mismo tiempo escultura, pintura y teoría del arte en la Escuela Superior de Arte Industrial de Praga y en la Escuela de Artes Decorativas de Praga. Fue en esa época cuando aprendió la técnica del tallado de la piedra.
- 1946-1950 Terminada la II Guerra Mundial y después de haberse dedicado por un tiempo a realizar sus obras partiendo de la mampostería, estudió escultura con Stinl y Wagner en la Academia de Artes y Oficios de Praga, Checoslovaquia.
- 1950 A partir de este año montó su taller de escultor en Praga, donde trabajó como artista independiente, dedicándose durante los meses fríos de invierno a trabajar como pintor y restaurador de obras artísticas.
- 1964-1966 Inició junto con su compatriota el escultor R. Uhr, el primero y el segundo Simposia checo de escultores en Vysné Ruzbachy, en el que sus participantes tuvieron varias presentaciones artísticas internacionales.
- 1968 Construyó su obra en la Reunión Internacional de Escultores para la Olimpiada Cultural México '68.
Poco después de su trabajo en México, desapareció del escenario público como artista y se dedicó por un tiempo a impartir clases de escultura en Praga, República Checa, Salzburgo en Austria y Wad Gaseen, Alemania.

Exposiciones individuales y colectivas:

Milos Chlupac es conocido como un gran personaje en el ámbito de la escultura internacional durante la segunda mitad del siglo XX. Junto con el arquitecto Otakar Novotny es uno de los artistas de mayor renombre de la ciudad de Benesov. Su obra se inspira en la acentuación de los volúmenes de las figuras y en los planos de espacio cúbico. Como partidario de la talla directa él mismo es quien prepara la forma primaria de la piedra. Con sensibilidad particular escoge un tipo de piedra para cada obra en particular lo mismo ser trate de trabajos concebidos para el pequeño que el gran formato. Nunca rechazó en su obra el canon figurativo llevándolo hasta su forma extrema dentro de la abstracción elemental. Participó tomando parte en las exposiciones del grupo social y artístico "Máj" (Mayo) y en exposiciones colectivas en muchos Simposia internacionales, entre ellos:

- 1962 El Simposium Internacional de Escultores, St. Margareten, Austria.
- 1964-1966 Los Simposia de Ruzbachy, República Checa.
- 1965 El Simposium del Claustro de Royaumont, Francia.
- 1967 El Primer Simposium Francés de Escultura en Grenoble, Francia.
- 1968 La Reunión Internacional de Escultores dentro de la Olimpiada Cultural México 1968, México, D.F.

Obras en colecciones públicas y privadas:

Muchas de sus esculturas monumentales han sido colocadas en espacios públicos tales como parques, jardines, zoológicos y en la vía pública. Ejemplo de ello son las que se encuentran en las calles de Praga y Brno, en la República Checa y en el *Europark* de Klagenfurt, Alemania; igualmente en el llamado Camino Romano de *Oggelshausen*, Alemania, en el parque escultórico de Grenoble, Francia y en la autopista Ruta de la Amistad, de la Ciudad de México. Sus obras se encuentran, desde entonces, en importantes colecciones ubicadas en museos como el Museo Kampa en Praga y el Museo de Arte de Benesov así como en galerías donde sus esculturas han sido adquiridas por coleccionistas particulares en países como Checoslovaquia, México, Austria, Alemania y Estados Unidos.

- 1960 "Dos figuras", Ostrava, Checoslovaquia (cantera). Escultura dispuesta en el patio del gimnasio *Maticní*, en la fachada que da a la calle. Altura: 2 metros.
- 1962 "Pareja", St. Margarethen, Austria (piedra caliza).
- 1962-1963 "Mesa", St. Margarethen, Austria (piedra caliza).
- 1964 "Figura", Vysné Ruzbachy, Checoslovaquia (travertino).
- 1966 "Puerta", Vysné Ruzbachy, Checoslovaquia (travertino).

- 1967 “Dos figuras II”, Ostrava, Checoslovaquia (travertino). Escultura dispuesta en el cruce de las calles Ostrcilova y Gregorova. Largo 3.3 metros.
- 1967-1968 “Estela”, en las montañas de Oggelshausen, Alemania (piedra caliza).
- 1968 “Las Tres Gracias”, Ruta de la Amistad, XIX Olimpiada, México, D.F. La escultura consta de tres volúmenes a modo de columnas de formas irregulares, dos de ellos juntos, dispuestos uno al lado de otro, y el tercero con una ligera separación. Los tres cuerpos evitan en uno de sus ángulos laterales el manejo de la línea recta, creando en su lugar esquinas ondulantes que provocan la aparición de distintos volúmenes. Dos están pintados de rosa y el más separado está pintado de violeta.

KIOSHI TAKAHASHI (1925-1996) JAPÓN. ESTACIÓN 4.

- 1925 Nació en el Estado de Niigata, Japón, y no fue sino hasta finalizar la Segunda Guerra Mundial – en la que participó siendo muy joven– que se dedicó a las artes plásticas.
- 1949 Antes de terminar sus estudios en la Academia de Arte de Tokio tomó parte en la Sexta Exposición de Artistas Unidos de Japón, patrocinado por el periódico *Mainichi*, lo que le hizo merecedor de valiosas críticas.
- 1949-1957 El *Shinseisaku* (Movimiento Antiacadémico de Artistas Japoneses) lo seleccionó durante estos años entre sus nueve mejores exponentes.
- 1953 Después de haber terminado sus estudios en la Academia de Arte, se graduó como escultor en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de Tokio, Japón.
- 1954 Obtuvo el Primer Premio Nueva Estrella del *Shinseisaku*, en Tokio, Japón.
- 1955-1957 El grupo *Shinseisaku* –uno de los más importantes promotores de jóvenes artistas del Japón– lo seleccionó durante estos dos años como el mejor de sus exponentes.
- 1957 Obtuvo el Premio “*Skinsakka*” de *Shinseisaku* al Mejor Artista Joven, otorgado por la Alcaldía de Osaka, Japón.
Obtuvo el Primer Premio Presidente de Osaka, Japón.
- 1958 Tuvo su primer contacto con el arte mexicano a raíz de la exposición “Retrato de México” que llegó a Japón luego de haber visitado varios países europeos, lo que le permitió conocer ejemplos del arte prehispánico, colonial y contemporáneo. El efecto que esto le produjo le despertó el interés por conocer más de cerca la cultura y el arte mexicanos por lo que ese mismo año se decidió a visitar nuestro país para adentrarse en el conocimiento de los valores de la plástica maya y del arte moderno.
Llegó a México y estudió a partir de entonces en la Academia de Arte Moderno de México.
- 1960 Expuso en el Palacio de Bellas Artes, INBA, México, D.F.
- 1961 Después de una breve permanencia en la Ciudad de México, fue a vivir a la ciudad de Jalapa, México, donde de inmediato fue nombrado profesor de artes plásticas y Jefe del Departamento de Escultura de la Universidad Veracruzana. A la par, empezó a realizar su obra personal. En este año el INBA envió parte de su obra a que recorriera algunas exposiciones en Sudamérica.
- 1962-1963 Realizó durante estos dos años una serie de importantes proyectos escultóricos para embellecer las instalaciones de la zona universitaria y recintos académicos de la Universidad Veracruzana.
Participó en la IX Bienal Internacional de Tokio.
- 1964 Obtuvo el Premio La Venta, en la II Bienal Nacional de Escultura, INBA, México, D.F.
- 1967 Fue invitado a participar en la Ruta de la Amistad y fue nombrado miembro de la Asociación *Shin Seisaku*.
Obtuvo el Premio del Museo de Nagasaki, en la II Exposición de Escultura Contemporánea Japonesa en Ube, Japón.
- 1968 Regresó a Japón para trabajar como profesor de escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes y Artes Industriales de Kanagawa. Luego de ese año fueron varias las visitas que realizó a nuestro país.
- 1996 Murió enfermo de Parkinson el 20 de septiembre en Tokio, Japón.

Exposiciones Individuales:

Desde que egresó de la Academia de Arte de Tokio en 1953, ya era uno de los más aventajados escultores japoneses en aquel momento. Su tendencia artística es parte de su producción es figurativa, aunque también tuvo obras fundamentales dentro de la abstracción. Entre las más

importantes exposiciones tanto individuales como colectivas en las que participó, figuran las siguientes:

- 1960 Palacio de Bellas Artes, México, D.F., y Universidad Veracruzana, Jalapa, Veracruz.
- 1961-1963 63 monumentos que realizó para la Universidad Veracruzana, Jalapa, Veracruz.
- 1964 Galería de "La Casa del Arquitecto", México, D.F.
- 1965 Museo de Arte de la Universidad de Austin, Texas, Estados Unidos.
- 1966 Sala Internacional, Palacio de Bellas Artes, INBA, México, D.F.
- 1967 Galería de Arte Mexicano, México, D.F.

Exposiciones Colectivas:

- 1949 "VI Exposición de Artistas Unidos de Japón", Tokio, Japón.
- 1957 Asociación *Shin Seisaku*, Tokio, Japón.
- 1960 "Escultura Mexicana Contemporánea", Alameda Central, México, D.F.
- 1964 II Bienal Nacional de Escultura, INBA, México, D.F.
- 1965 "Artistas Japoneses Residentes en el Extranjero", Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio, Japón.
- 1967 III Bienal Nacional de Escultura, Museo de Arte Moderno, México, D.F.
IX Bienal Internacional de Bellas Artes, Tokio, Japón.
- 1968 "II Exposición de Escultura Contemporánea Japonesa", Ube, Japón.
"VIII Exposición de Arte Contemporáneo Japonés", Tokio, Japón.

Obras en colecciones públicas y privadas:

Sus obras se encuentran en importantes colecciones adquiridas en Canadá, Francia, Japón y México, ubicadas en parques, universidades, jardines botánicos, museos de arte moderno, estaciones de ferrocarril, museos al aire libre, edificios públicos, parques de diversiones, conjuntos de vivienda plurifamiliar y clínicas hospitalarias.

- 1961 Cuatro relieves, Salón de Lectura de la Biblioteca Central, Jalapa Veracruz. Madera con laca.
"Rostro de Hombre Joven", Universidad Veracruzana, Jalapa, Veracruz.
"Pensador", Biblioteca Central, Jalapa, Veracruz. Bronce.
"Busto de Clavijero", Universidad Veracruzana, Jalapa, Veracruz. Bronce.
- 1962 "Árbol del desierto", Universidad Veracruzana, Jalapa, Veracruz.
"Hombre del desierto", Universidad Veracruzana, Jalapa, Veracruz.
- 1963 "Hombre y naturaleza de México", Clínica San Rafael, México, D.F.
- 1966 "Sol y luna", Coatepec, Veracruz.
- 1968 "Esferas", Ruta de la Amistad, XIX Olimpiada, México, D.F. Esta obra consta de dos gigantescas esferas blancas a las cuales les fueron retiradas, a cada una, dos cuartas partes de sus cuerpos. Gracias al efecto óptico de la velocidad que se provoca al circular los autos sobre el Anillo Periférico, cuando el espectador observa la obra experimenta el efecto que quiso crear el artista de ver dos esferas completas girando sobre su propio centro. Fue restaurada en el año 2003 por Inmobiliaria *SARE*.

PIERRE SZÉQUELY (1923-2001) **FRANCIA-HUNGRÍA. ESTACIÓN 5.**

- 1923 Nació el 11 de junio en Budapest, Hungría. Desde los seis meses de edad vivió en Francia. Fue escultor, arquitecto y filósofo del arte.
- 1936 Comenzó muy pronto a dibujar. Se conserva de él un autorretrato que dibujó a la edad de 13 años.
- 1941 Inició sus estudios con la escultora Hanna Dallos. Aunque ella más tarde fue asesinada por los Nazis en 1944, para el artista siguió siendo su maestra durante el resto de su vida.
- 1944 Se inició en el tallado de la piedra pero, al poco tiempo, fue capturado por los nazis y puesto en un convoy de deportados hacia Alemania. Milagrosamente escapó y huyó a Budapest donde permaneció vagabundo hasta la liberación de la ciudad en abril de 1945.

- 1946 Regresó a París a realizar sus estudios de escultura y fue ahí donde estableció su lugar de residencia. Comenzó a darse a conocer en el medio realizando dibujos y carteles. Casó con Vera Harsányi, de profesión pintora, artista que pronto llegó a ser también reconocida.
- 1950 Se instaló con su esposa en un pabellón en Bures sur Yvette, en el Valle de Chevreuse, cerca de París. Desde entonces su obra estuvo influida por el surrealismo. A la vez, sus primeras esculturas en piedra tuvieron un carácter abstracto. Realizó desde entonces numerosos dibujos, objetos en piedra, en cerámica, en madera, en metal así como variados objetos de culto. Y aunque estudió modelado, talla en madera y diseño, su mayor interés estuvo orientado hacia la escultura monumental. En ella, los problemas de integración plástica entre arquitectura y escultura y el diseño de juegos escultóricos para niños y jóvenes fueron sus grandes pasiones. A lo largo de su carrera trabajó en estrecho contacto con arquitectos.
- 1953 Con su proyecto ganó un concurso para levantar una escultura en un jardín de la calle *Docteur Blanche* en París con el nombre de "*Forme Noire*" (Forma Negra).
- 1954 Participó en dos proyectos arquitectónicos: la renovación de la Iglesia de Fossé, en *Les Ardennes*, Francia y la construcción de una casa en Saint-Marcellin dans L'Isere para la familia Gélas a la que, por las características del proyecto, se le conoció desde entonces con el nombre de "*Le Bateau Ivre*" (El Barco borracho).
- 1955 Se instaló con su esposa en Marcoussis, cerca de París, donde vivió ahí por muchos años.
- 1957 Construyó un conjunto de juegos de esculturas para niños y jóvenes hecho a base de concreto en Clamart, Francia. A esta obra siguieron muchas otras más, entre ellas L'Hay les Roses, Palaiseau, Amiens, Cambrai, Brest y Grenoble.
- 1959 Trabajó como grabador de láminas y estampas. Asimismo, realizó numerosas esculturas, obras monumentales y adaptaciones a proyectos arquitectónicos y edificios. En colaboración con diversos arquitectos llevó a cabo varios proyectos, entre ellos el que hizo para un parque de descanso y diversiones en Beg Meil con el arquitecto Henri Mouette, el que hizo en la iglesia del Carmelo de Saint-Saulve con Claude Guislain y una escultura en Evry, Francia, llamada "*La Dame du Lac*" (La Dama del Lago).
- 2001 Una noche de marzo acudió a un hospital de París para realizarse un chequeo de su estado de salud. Durmiendo, ahí murió.

Obras:

Entre sus obras de arquitectura y escultura aplicada a ella se encuentran:

- 1954 La renovación de la Iglesia de Fossé, en *Les Ardennes*, Francia.
El proyecto de la casa de "*Le Bateau Ivre*", en colaboración con su esposa, el ceramista André Borderie y el arquitecto Louis Babinet.
- 1962 "*Forces vitales*", relieve mural en concreto, Centre familial Renouveau, Chamrousse, Isere, 50 m².
"*Mur percé*", concreto, Centre familial Renouveau, Chamrousse, Isère, 24m. largo.
"*Intervention surnaturelle*", concreto, Iglesia de Sainte Bernadette, Seine Maritime, 100 m².
- 1964-1966 "*La Capelle du Carmel*" (La Capilla de Carmel) en Valenciennes, Francia, arquitectura, concreto blanco, en colaboración con el arquitecto Claude Guislain, 1500 m².
- 1966 "*Chœur ecumenique*", arreglo, granito y concreto, Clichy, 120 m².
- 1967 "*Chœur ecumenique*", adaptación, granito, Chamrousse, 110 m².
- 1967-1968 "*Le Village de Vacances*" en Beg-Meil, en colaboración con el arquitecto Henri Mouette.
- 1968 "*Maison familiale*", arquitectura, concreto y tabique, 400 m².

Entre sus juegos escultóricos para niños y jóvenes están los que hizo en:

- Petit-Clamart, con el arquitecto Auzelle.
- 1958 "*Cité de Jeux*", *cité d'habitation*, L'Hay les Roses, Val de Marne, con los arquitectos Lessage, Nahé, Billard, 1000 m². concreto armado.
- 1960 "*Chateau*" y "*Cirque*", Residencia Manera, Vaucresson, Hauts de Seine, con el arquitecto Pottier, 200 m². concreto armado.
- 1962 "*Chateau de Jeux*", *cité d'habitation Manera*, Verneuil sur Seine, con los arquitectos Mahé, Lessage y Billard, 12m. largo. Concreto armado.
- 1961 "*Puits aux oiseaux*", Meudon-Bellevue-RATP, Cité EDF, Champagne sur Oise, Oise, con el arquitecto Fayeton, 5m. largo. concreto armado.

- 1963 “Grande forme de Jeux”, Champagne sur Oise, Oise, 7m. largo, concreto armado.
 “Jeux virils”, Droué Eure el Loire, 11 Rue de la Gare, 4m. largo, piedra.
 1967 “Univers Jeux”, Grenoble, Isère, Villa Olímpica, con los arquitectos Novarina y Veleti, 400 m2. concreto armado.
 “Jeux dans le Paysage”, Juegos escultóricos, Carrieres sur Seine, Yvelines, altura 2 m. concreto armado.

Entre sus esculturas monumentales hay que decir que concibe tempranamente la importancia de un arte monumental y publico. Sus obras de gran formato han sido erigidas en once países y siete capitales de tres continentes: Asia, América y Europa y dos museos al aire libre le están consagrados: El Museo de Pécs, en Hungría y el de Sekigahara, en Japón.

- 1953 Creó su primera escultura monumental no figurativa al aire libre: “Forme Noire” frente al número 19 de la calle Doctor Blanche, en París, Francia.
 1954 “Danse” y “Machine”, terracota armada con malla, Saint Gingolph, Haute Savoie, Francia, 12 m. largo.
 1955 Levantó una escultura junto a la iglesia de Fosse, Francia.
 1957 En *Quartier de la Plaine*, Petit Clamart, Francia.
 1959 Modulor a Le Corbusier, tallado en piedra, Taller de arquitectura en Montagne, Courchevel, Savoie, h. 2.10 m.
 En el número 6 de la plaza Paul Painlevé, Palaiseau, Francia
 1960 En el *Centre de rééducation des enfants handicapés physiques*, en Cambrai, Francia.
 1962 “Joie”, Museo al aire libre, Sankt Margarethen, Austria, altura. 3m. piedra.
 “Girouette”, Centre familial Renouveau, Chamrousse, Isère, altura 6m. acero.
 1963 “Contact”, en la Plaza de la República, Berlín, Alemania, altura 2.40 m..
 “Ange de pierre” en Mont Royal, Montreal.
 1964 “Grand bete”, Meudon Bellevue, Hauts de Seine, 5 m. largo, concreto armado.
 1965 “Tótem”, en el Centro Montagnard de la Juventud, para la Sociedad del Equipamiento Territorial. (“*Centre Montagnard de Jeunesse pour la Société de l'Equipement du Territoire*”), en Bachat-Bouloud, Isere, Francia, altura 12 m. piedra.
 “Les Rocs” y “Les Galets” Le Blanc Mesnil, Seine Saint Denis, Tour de Bournoville, 5 m. largo. concreto ciclópeo.
 1966 “Autel mineral”, La Barre, Maine et Loire, Prieuré Sainte Marie de Fontevrault, Chambrousse, altura 2 m. roca natural.
 1967 Construyó grupos de esculturas monumentales en Vernon y Albi, Francia.
 “Clef”, Martin de Belleville, Savoie, Le Ménuires, Francia, altura 2m. granito.
 “L'Oasis”, Amiens, Somme, zona industrial, altura 2.60 m. granito.
 1968 En la calle Jean de La Fontaine, en Saint André, Francia.
Espirit, Albi, Tarn, Liceo Técnico del Estado, altura 4.5 m. granito.
Signe de la cité, Vernon, Eure, ciudad escolar, altura 6 m. granito.
 Sol Bipedo, en la Ruta de la Amistad, XIX Olimpiada, México, D.F. Esta escultura tiene 13 metros de altura y en ella predomina el uso de la forma orgánica. A partir de una primera restauración que se hizo de ella en el año 2000, el autor decidió cambiar el color terracota que se le dio en 1968 -color con el que el artista nunca estuvo de acuerdo- por un amarillo canario concentrado. Al día de hoy la escultura fue nuevamente restaurada gracias al apoyo de TV Azteca.

Colecciones:

Dos de sus esculturas forman parte de la colección del Museo de Arte Moderno de París, “*Verbe*” y “*Noosphere*”, ambas hechas en piedra.

Exposiciones individuales y colectivas:

- 1967 “*Cloître et Galerie St-Séverin*” en París. Exposición individual.

Museos Públicos que conservan obras del escultor:

Fondo Regional de Arte Contemporáneo, Orleáns.
 Museo Nacional de Arte Moderno, París.
 Hotel de la Monnaie, París.
 Museo de Saint Denis, Reims, Marne.
 Museo de Amiens, Somme.
 Museo de Arte Moderno de Hajdúszoboszló, Hungría.
 Museo Chrétien, Esztergom, Hungría.
 Museo de Győr, Hungría.
 Museo de Bellas Artes de Budapest.
 El Jardín de Pierre, Pécs, Hungría, 4 Rue Káptalan.
 Museo de Ostende, Bélgica.
 Museo al aire libre, *carriere romaine*, Sankt Margarethen, Austria.
 Museo de Bellas Artes de Taipei, Taiwán, República de China.
 Museo Vasarely, Pécs, Hungría.

Colecciones Privadas:

Museo del Castillo de Vascoeuil, Eure.
 Museo Székely, Sekigahara, Gifu Préfecture, Japón.
 Museo Daniel Chh .
 Parque de esculturas Christian Gad.

GONZALO FONSECA (1922-1997)
URUGUAY. ESTACIÓN 6.

- 1922 Nació en la ciudad de Montevideo, Uruguay.
- 1933 Dibujó escenas de café durante el viaje que realizó a Europa con su padre.
- 1939 Empezó estudios de arquitectura a la vez que se dedicó a la pintura en su propio taller.
- 1941 En ese año abandonó temporalmente la arquitectura para dedicarse a la pintura.
- 1942 Tuvo su primer encuentro con el pintor y escultor uruguayo Joaquín Torres García², promotor del universalismo constructivo americano, anónimo y colectivo, de quien aprendió el oficio de escultor. A partir de este momento se despertó en él una búsqueda por una nueva simbología para su obra, a la vez que un gran interés por la obra de Paul Klee y Piet Mondrian, de quienes aprendió el balance asimétrico que fue característico de su trabajo como artista. Lo mismo que para Fonseca, la influencia de Torres García fue importante para otros artistas que como él vivieron a las orillas del Río de la Plata, entre ellos el escultor, pintor y dibujante Julio Alpuy quien también radicó de manera definitiva a Nueva York. Dicha influencia estuvo fundamentalmente orientada hacia el estudio del abstraccionismo primitivo, concretamente hacia la búsqueda de los orígenes, la magia y el animismo. Otra de sus mayores influencias fue Frazer Taylor y su persecución de la objetividad antropológica en el terreno del arte "lo que para el hombre primitivo era la filosofía es para nosotros la poesía-arte".³
- 1950-1952 Viajó al Cercano Oriente, África y Siria donde trabajó como arqueólogo en la exploración de algunos yacimientos, un lugar este último hacia el que el artista siempre se sintió fuertemente atraído para el estudio. Como resultado de sus experiencias aprendidas en este viaje, sacó muchos motivos de inspiración para su obra plástica, principalmente asociadas al arte primitivo. (animismo)
- 1952-1956 Viajó a Europa y se instaló en París para realizar trabajos de pintura, cerámica y murales. El paso de la pintura a la escultura como actividad fundamental le tomó diez años. En este proceso jugó un papel importante en cuanto a influencia en su obra el relieve policromo que efectuó José Clemente Orozco en la New School de Nueva York sobre materiales plásticos aplicándolo al caucho adhesivo y flexible que se utiliza en la cubierta de los barcos. En la obra de Orozco el uso de este material estuvo dado por dos situaciones: la trepidación que se produciría por la ubicación de los murales junto al cubo del elevador así como el exceso de calor por el uso de calefacción central.
- 1957-1997 Fue invitado por el arquitecto neoyorquino Abraham Geller para ejecutar 2 murales en Nueva York. Continuó después con este tipo de comisiones sin abandonar sus trabajos en cerámica, madera y concreto grabado con aplicaciones, modelando y pintando.

Desde entonces vivió en los Estados Unidos radicando de manera definitiva en Nueva York, donde realizó trabajos de integración plástica en algunas ciudades de los Estados Unidos y se dedicó a la escultura arquitectónica, el muralismo y la experimentación de diferentes materiales. Algunas de las especialidades por las que se reconoció su carrera artística fueron la arquitectura, la escultura y el muralismo. Aunque sus esculturas hasta este momento fueron en general de pequeña escala –talladas directamente en la piedra- también ya para entonces tenía hechos proyectos a escala monumental, principalmente en madera, y experimentado con esculturas arquitectónicas y murales el uso de diversos materiales. Sus obras “son, más que meramente abstractas, arquitectónicas, puesto que recuerdan tumbas excavadas en el flanco de un acantilado, escalinatas procesionales o cualquier forma solemne y severa”.⁴

1997

Aunque el estudio del artista estuvo en la calle East Village de Nueva York donde vivía, frecuentemente acudía a la ciudad de Pietra Santa, cerca de Carrara, Italia, donde permanecía largas jornadas trabajando en su taller de escultor. Fue ahí donde murió en el mes de junio.

Exposiciones individuales y colectivas.

Fonseca fue arquitecto, pintor, escultor y arqueólogo.

1962-63

Primera exposición individual en los Estados Unidos en el *Portland Art Museum* de Nueva York.

1965-66

Gran mural en Reston, Virginia. Por vez primera se le dio completa libertad de realización para que hiciera en la ciudad doce trabajos en cemento, integrando pasos a desnivel por donde pasaban pequeños ríos o carreteras.

1968

La Ruta de la Amistad en la Olimpiada Cultural México 1968.

Obras realizadas:

1963

Pared de concreto esculpido en el barrio de Harlem, Nueva York

1968

“La Torre de los Vientos”, Ruta de la Amistad, XIX Olimpiada, México, D.F. A diferencia de las demás obras que integran el conjunto, se trata de una escultura habitable donde el espectador activo se recrea en el movimiento que le permite recorrer su espacio interior ocupado por elementos geométricos y en el que se asemeja la estética minimalista. Al exterior innumerables objetos remontan a los años de Fonseca como arqueólogo, incluso la Torre misma es un silo de granos. Esta escultura fue restaurada con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en 1996 y desde finales de ese año da vida a un laboratorio de arte.

COSTANTINO "TITINU" NIVOLA (1911-1988)

ITALIA. ESTACIÓN 7.

1911

Nació el 5 de julio en Orani, Cerdeña, Italia.

1926

Se trasladó a Sassari donde trabajó con el pintor Mario Delitala como su ayudante y aprendiz en los frescos del Aula Magna de la Universidad.

1935

Obtuvo el título de Maestro de Bellas Artes en el Instituto Monza de Milán.

Fue Director Artístico de la Corporación Olivetti de Italia.

1937

Creó los murales del pabellón italiano para la Exposición Mundial de París.

1938

Se casó con Ruth Guggenheim -estudiante del Instituto de Arte de Monza- y viajó con ella a París huyendo de las persecuciones del Fascismo. Ahí conoció a Giorgio de Chirico.

1939

Se trasladó a Nueva York, en los Estados Unidos, donde frecuentó círculos antifascistas que le convencieron de radicar permanentemente en aquel país.

1939-1950

Trabajó en artes gráficas como director artístico de varias publicaciones relativas a temas de arquitectura en Nueva York. Fue Director de Arte de la revista femenina *YOU* y Director de Arte de la revista de arquitectura “*Diseño Industrial y de Interiores*” (luego “*Arquitectura Progresiva*”).

1946

Conoció al arquitecto Le Corbusier con el que compartió un estudio de pintura por dos años. En ese año inventó una nueva técnica de vaciado para hacer esculturas en bajo relieve llamada vaciado en arena (*sand-cast*).

1953-1954

Después de algunos años de experimentar esta nueva técnica, realizó sus primeros murales en concreto, entre ellos el que hizo para la Compañía Olivetti en Nueva York, Estados Unidos.

- 1955-1957 Director del Taller de Diseño de la Universidad de Harvard, Estados Unidos.
 1958 La Asociación de Arquitectos de Nueva York le organizó una exposición individual de su obra completa.
 1961-1968 Profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Columbia de la que se desempeñó como instructor artístico.
 1988 Murió en Long Island el 6 de mayo, Nueva Jersey, Estados Unidos, días antes de partir para Cerdeña a la inauguración del edificio de la Asamblea Regional en Cagliari, Italia.

Diseñador gráfico, escultor y pintor, se dedicó durante parte de su vida a la docencia en el arte, el diseño y la arquitectura en importantes universidades de los Estados Unidos, incluyendo Harvard y Columbia. Al igual que otros artistas que participaron en la Ruta de la Amistad, tuvo interés por participar en proyectos de escultura integrados a la arquitectura, en este caso mediante la construcción de grandes murales de concreto en bajo relieve. Entre sus méritos como artista estuvo el haber creado para sus grandes murales esculto-arquitectónicos, un nuevo sistema de vaciado en arena con el cual realizó modelados en bajorrelieve que mucho distinguieron su trabajo, lo que le valió haber recibido varios premios internacionales.

Principales proyectos escultóricos:

- 1954 Gran Mural del Salón de Exposiciones de la Compañía Olivetti, Nueva York, Estados Unidos.
 Diseñó un monumento para conmemorar a los soldados caídos en la II Guerra Mundial llamado Fuente Memorial de los "Cuatro Capellanes" en Washington D.C., Estados Unidos.
 1955 Produjo su serie "murales arquitectónicos" (*wall panels*) para varios clientes privados. Entre ellos, 8 paneles para el conjunto *Gardens* del 1025 de la Quinta Avenida de Nueva York, Estados Unidos.
 1957 Paneles para la Escuela Secundaria y Vocacional William E. Grady, Brooklyn, N.Y., Estados Unidos.
 Paneles para la *Junior High School*, Brooklyn, N.Y., Estados Unidos.
 Fachada para la Compañía de Seguros *Mutual Hartford* en Connecticut, Estados Unidos.
 1958 Fachada en grafito de la Iglesia "*Sa Itria*", en Orani, Cerdeña, Italia.
 Diseñó los murales decorativos de la Universidad de Harvard, Cambridge, Estados Unidos.
 1959 Murales y esculturas, patio de la Escuela Pública no. 46, Brooklyn, N.Y., Estados Unidos.
 Bajorrelieves para la fachada del *Exposition Center* de Chicago, Illinois, Estados Unidos, sobre un área de 3600 metros cuadrados.
 1960 Fachada para el Salón de Exposiciones de *McCormick Place*, Chicago, Illinois, Estados Unidos.
 Murales para el Edificio Motorola, Chicago, Illinois, Estados Unidos.
 Murales para la Universidad de Yale, Estados Unidos.
 1960-1966 Continuó esculpiendo murales en bajo relieve y diseñó una plaza conmemorativa en Nuoro, Italia.
 1961 Inventó una técnica para el tallado esculpido en cemento.
 1962 Junto con el arquitecto Eero Saarinen trabajó en un proyecto para el *Saarinen Dormitories* de la Universidad de Yale, New Haven, Connecticut, Estados Unidos, realizando 35 esculturas.
 1962-1964 Completó murales, fuentes y esculturas para el área de recreación *Stephen Wise Housing Project* de Nueva York junto con el arquitecto Richard Stein.
 1966 Realizó los murales arquitectónicos para la fachada de las oficinas principales del periódico *Bridgeport Post*, en Bridgeport, Estados Unidos, así como los murales arquitectónicos en bajorrelieve para la Escuela pública 345 en Brooklyn, N. Y., en colaboración con el arquitecto Percival Goodman.
 1967 Realizó un grupo de esculturas para la Secundaria Pública 320 en Brooklyn, N.Y.

Premios:

- 1959 Club de Arquitectos y Decoradores de Filadelfia, Estados Unidos.
 1962 Certificado al Mérito de la Sociedad de Arte de la Municipalidad de Nueva York, Estados Unidos.
 Medalla de Plata de Honor en Escultura de la Liga Arquitectónica de Nueva York.
 Medalla *Carborandum Mayor Abrasive Marketing*, Nueva York.
 1967 Premiado con la medalla de Bellas Artes del Instituto Americano de Arquitectos de Nueva York en reconocimiento a su trabajo en Arte y Arquitectura.

Exposiciones individuales:

- 1950 Galería Tibor de Nagy, Nueva York, N.Y.
1954 Galería Peridot, Nueva York, N.Y.
1956 Universidad de Harvard, Cambridge, Massachussets.
1957 Galería Peridot, Nueva York, N.Y.
1958 Liga Arquitectónica de Nueva York, N.Y.
1959 Galería del Milione, Milán, Italia.
Club de las Artes de Chicago, Chicago, Illinois.
1960 Federación Americana de las Artes. Exposición itinerante.
1962 Galería del Ariete, Milán, Italia.
1963 Galería Andrew-Morris, Nueva York, N.Y.
1965 Galería Byron, Nueva York, N.Y.
1967 Galería Byron, Nueva York, N.Y.
Galería L'Acquario, Nuoro, Italia.

Exposiciones colectivas:

- 1947 Museo de Brooklyn, Brooklyn, N.Y.
1950 Roma Quadriennale, Italia.
1954 Galería Kootz, Nueva York, N.Y.
1955 Museo Riverside, Nueva York, N.Y.
1957 Museo Whitney, Nueva York, N.Y.
Instituto de Arte Contemporáneo, Nueva York, N.Y.
Galería Martha Jackson, Nueva York, N.Y.
1958 Galería Bertha Schaeffer, Nueva York, N.Y.
Instituto Carnegie, Pittsburgh, Pennsylvania, Estados Unidos.
Museo de Dallas, Dallas, Texas, Estados Unidos.
Museo de Arte Moderno de Nueva York, N.Y.
1959 Galería Stable, Nueva York, N.Y.
Galería Signa, Long Island, Nueva York, N.Y.
1960 Galería Signa, Long Island, Nueva York, N.Y.
1962 Museo de Manufacturas Contemporáneas, Nueva York.
Exposición Nacional de las Artes Constructivas, Medalla de Oro, Nueva York.
1965 Participó en la Novena Exposición Cuatrienal Nacional de Arte en Roma.
1968 "Hombre de Paz", Ruta de la Amistad, XIX Olimpiada, México, D.F. La escultura fue erigida en la proximidad de la Villa Olímpica. En la actualidad se encuentra semi-destruida por lo que se le ha pensado próximamente trasladara a uno de los ojos del trébol formado por el cruce de la Avenida de los Insurgentes con el Anillo Periférico.

JACQUES MOESCHAL (1913-2004)
BÉLGICA. ESTACIÓN 8.

- 1913 Nació el 31 de julio en la ciudad de Uccle, Bélgica.
1929-41 Egresado de la Real Academia de Bellas Artes de Bruselas de la que fue luego profesor. Fue arquitecto y escultor abstracto-geométrico. Asimismo, profesor de la Escuela Nacional de Arquitectura y de Artes Visuales de Bruselas.
1958-1970 Miembro del Comité de Simposia de Escultores Europeos "*Symposium Europaischer Bildhauer*" en Viena, Austria y miembro del Comité Técnico de la *Voie des Arts* (Camino del Arte) en el Centro Cultural de Royaumont, Francia.
2004 Murió el 30 de diciembre en Bruselas. Su entierro tuvo lugar en la Abadía de Cambre, en Ixelles, Bélgica.

Obras principales en Bélgica.

- 1952 Acuñación de una medalla con la efigie del príncipe Balduino.
Escultura para la Biblioteca de la Universidad de Lovaina, Bélgica.

- 1958 "Flecha al Genio Civil" (*Flèche du Génie Civil*) en la Exposición Internacional de Bruselas EXPO 58. Monumento a la ingeniería civil en forma de una larga flecha horizontal en forma de aguja cuya realización fue un audaz reto a las leyes de la gravitación.
- 1959 Escultura en el parque de la C.E.R.I.A. (siglas en francés) para el gobierno provincial de Brabant, Bélgica.
- 1961 Escultura para la ciudad jardín de Mons (*Institut National du Logement*), Bélgica.
Monumento a la memoria de François Bovesse en Namur, Bélgica.
- 1963 Monumento-señal sobre la autopista Bruselas-Ostende.
Una de sus obras más conocidas fue la escultura de concreto de 23 metros de altura llamada "El Despegue" (*L'Envol*) que proyectó este año sobre una glorieta formada por el encuentro de la carretera E40 y una autopista de Bruselas para que señalara el rumbo hacia Groot-Bijgaarden. Junto con Van Doorselaar y Paduart, diseñó obras de escultura monumental que vinculó a la velocidad del automóvil en las carreteras de Hensies y de Rijsel-Duinkerke, Bélgica.
- 1967 Escultura monumental realizada para la "*Caisse Nationale des pensions pour employés*", Bruselas, Bélgica.
Escultura monumental realizada para la entrada al "*Parking rue de l'Ecuyer*" en Bruselas (con la aprobación de la administración comunal).
Diseños para el Ministerio con miras a la ejecución de una escultura en la ciudad administrativa.
Realizó los estudios para la organización de esculturas y juegos de agua para la *Place de la Monnaie* en Bruselas, Bélgica.
Proyecto de escultura en *Beeldhouw-Schilderwerk*, estación subterránea Sur del ferrocarril para la ciudad de Bruselas, Bélgica.

Moeschal fue un gran creador de esculturas monumentales, diseños gráciles, ligeros y estructuralmente atrevidos. Su abstracción en el arte la realizó a partir de la geometría. Fue un apasionado de vincular la escultura monumental a las carreteras y a las autopistas a las que consideró importantes testimonios de la civilización en nuestro tiempo. Fue un escultor que prestó mucha atención a la integración de sus trabajos en el paisaje. Adquirió gran reputación con sus "Señales" monumentales que, puestas como marcas en lugares claves para despertar la admiración de los observadores, levantó como signos para indicar la existencia de un frontera o la ubicación de itos y mojoneras importantes sobre las autopistas de alta velocidad. Durante esos años de su vida realizó varias esculturas monumentales y conmemorativas en Bélgica, Canadá, Egipto, Austria, Italia y Holanda, donde logró con su *Serie* de señales monumentales conmover el espíritu de los automovilistas, que colocó sobre las autopistas y en las principales entradas a algunas de las ciudades europeas que así se lo solicitaron. Su obra refleja una predilección por el aluminio, el acero y especialmente el concreto. Además de escultor tuvo la preparación del arquitecto -fuertemente orientado hacia la parte estructural, ingenieril, tectónica y constructiva de la arquitectura- por lo que el hecho de hermanar ambas cualidades le permitió desafiar con sus obras las leyes de la gravedad. La obra de Moeschal ha sido considerada como un elemento distintivo de la modernidad urbanística. Fue un gran apasionado de las posibilidades técnicas de su tiempo y uno de los primeros artistas en utilizar el concreto para construir esculturas de gran formato. Sus diseños escultóricos fueron, en lo general, además de estéticos, técnicamente audaces y expresivos, fuertemente cargados de una gran fuerza tensionante.

Exposiciones.

- 1961 Berlín, Alemania.
Viena, Austria.
París, Francia, Museo Rodin.
- 1962 Carrara, Italia.
- 1963 Holanda.
- 1967 París, Francia, Jardines del *Palais Royal*.
Múltiples participaciones en exposiciones en Bélgica.

Principales realizaciones en el extranjero.

- 1959 Monumento en el camino *Eisenstadt-Hungría* (Burgenland, Austria).
- 1960 Desde este año obtuvo gran notoriedad con sus "Señales" monumentales que instaló en la frontera de Bélgica y Francia, en Bruselas y en el desierto de la frontera entre Egipto, Israel y

Jordania. Entre ellas, la que construyó cerca de Zellik, un lugar en el recorrido de la autopista hacia el Mar del Norte.

Escultura monumental en el desierto de Negev, en la frontera egipcia (camino a Bercheba-Eilath).

062 Monumento a la memoria de Armand Juillet, antiguo prefecto de la Alta Saboya (Haute-Savoie) (Francia).

065 Escultura monumental realizada para representar a Bélgica en la Exposición Internacional de Montreal, Canadá.

968 "Captador de Luz", Ruta de la Amistad, XIX Olimpiada, México, D.F. Esta obra es la pieza de mayores dimensiones en la Ruta de la Amistad. Situada sobre un antiguo basamento prehispánico perteneciente a la cultura de Cuicuilco, su forma es una base alta que remata en su parte superior en una especie de aro que no cierra totalmente. Su color original fue el verde, tal como se aprecia actualmente. Por su tamaño y su localización a la entrada de la Villa Olímpica, puede considerarse símbolo de la Ruta de la Amistad. De acuerdo con el Patronato Ruta de la Amistad, Moeschal decidió hace algunos años que su obra, con motivo de su restauración, cambiara de color al terracota.

Concursos- Ganador en el concurso internacional de escultura monumental organizado por Sabena en el que participaron 23 países.

1953 Ganador del concurso para el monumento a François Bovesse.

1963 Ganador del concurso para la realización de una escultura destinada a la "*Caisse Nationale des Pensions pour employés*" (*Tour du Midi*).

1966

Colecciones públicas y privadas.

"Musée des Beaux Arts" en la ciudad de Gante, Bélgica.

"Musée des Beaux Arts" en la ciudad de Bruselas, Bélgica.

"Stan Bury", Londres, Inglaterra.

Sadye J. Mos, Los Ángeles, California, Estados Unidos.

Citas bibliográficas en donde se ha hecho mención a su obra.

"*L'Art et l'Homme*", por R. Huyghe, Ediciones Larousse.

"*Magnum*", Colonia.

"*Architecture d'Aujourd'hui*".

"*Werk*", revista suiza de arquitectura.

"*Connaissance des Arts*", Francia, noviembre.

"*Etudes Routieres*", Ginebra, Suiza.

Además, numerosos artículos publicados en la prensa belga y extranjera.

1961

1963

WILLIAM TODD WILLIAMS (1939)
ESTADOS UNIDOS. ESTACIÓN 9.

Nació en Savannah, Georgia, Estados Unidos.

Estudió en la Escuela de Artes del *City College* de Nueva York y en la *School of Visual Arts* de Nueva York. Como estudiante ganó las becas John Hay Whitney y J. Clanson Mills que le otorgó aquella ciudad de los Estados Unidos.

Obtuvo el título de Instructor de Arte en el *Manhattan Country School* de Nueva York y en el *Bernstein Institute*, de la misma ciudad.

Obtuvo los siguientes reconocimientos a su trabajo como escultor: *Visual Arts Scholarship*; John Hay Whitney *Fellowship*; y J. Clawson *Scholarship*, Estados Unidos.

Residió en la ciudad de Nueva York trabajando como instructor de arte en la Escuela del Condado del Manhatan y en el Instituto Bernstein.

Al igual que algunos otros escultores convocados a la Ruta de la Amistad, dedicó parte de su tiempo a la docencia de las artes plásticas. Además, ha ganado durante su carrera premios y becas, realizando diversas exposiciones en los Estados Unidos y en África.

1939

1960-1966

Exposiciones individuales y colectivas:

- 1960-1968 Academia de Arte de *Cranbrook*, en Bloomfield Hills, Michigan, E.U.A.
 Galería de Arte Ánot en Elmira, Nueva York, E.U.A.
 Museo de Arte de Monclair, Montclair, New Jersey, E.U.A.
 Centro de Arte Madison, en Madison, Wisconsin, E.U.A.
 Witte Memorial Museum, en San Antonio Texas, E.U.A
 Universidad de Iowa, *Iowa City*, E.U.A.
 Universidad de Florida, Florida, E.U.A.
 Universidad de *North Carolina*, Carolina del Norte, E.U.A.
 Colegio de Ithaca, Ithaca, *Museum of Art* y en el Colegio Ethaan, E.U.A.
 Galerías de Arte UCLA, Universidad de California, Los Ángeles, E.U.A.
 Postdam, *State University College*, U.S.A.
 Galería de Bellas Artes de San Diego, California, E.U.A.
 Museo de Arte de Oakland, San Francisco, California, E.U.A.
 Asociación de Arte Contemporáneo en Houston, Texas, E.U.A.
 Primer Festival Mundial de Arte Negro en Dakar, Senegal, África.
 Galerías de Arte de la Universidad de Arte de Okland, California, E.U.A.
- 1965-1966 En estos dos años su exposición titulada "Escultura de Color" fue hecha circular por la Federación Americana de las Artes a lo largo de varias ciudades importantes de los Estados Unidos.
- 1968 Estación número 9 de la Ruta de la Amistad, XIX Olimpiada, México, D.F. Esta obra está ubicada justamente sobre un montículo de roca volcánica y fue colocada en el interior de la Villa Olímpica, junto al edificio del Club Internacional y anexa a la pista de calentamiento de Atletismo. La escultura tiene 7 metros de altura. Tres elementos unidos por diferentes partes de forma circular y ovoide ofrecen un conjunto que sugiere un espacio de resguardo. Está pintada con varios colores. La obra ha sido rescatada por la Delegación Tlalpan, la Fundación Sare y por la comunidad que habita en el conjunto Villa Olímpica.

Colecciones públicas y privadas:

Mr. & Mrs. Stephen Mills, Nueva York.
Mrs. Dawn Madron, Virginia del Oeste.
Mr. & Mrs. J. Kane, Nueva York.
School of Visual Arts, Nueva York.
Mrs. S. Watson, Nueva York.
Mr. Frank Roth, Nueva York
Mr. & Mrs. G. Payne, Nueva York y otros.

GRZEGORZ KOWALSKY (1942).
POLONIA. ESTACIÓN 10.

- 1942 Nació el 10 de enero en Varsovia, Polonia.
- 1959-1965 Estudió artes plásticas en el Departamento de Escultura de la Academia de Bellas Artes de Varsovia, de donde salió diplomado.
- 1965 Empezó su carrera como profesor adscrito a la Academia de Bellas Artes de Varsovia, actividad que no interrumpió desde entonces.
- 1965-1966 Estudió con el escultor Oskar Hansen, quien ejerció en él una influencia determinante en su trayectoria como artista, acercándolo a la teoría de las "formas abiertas" creada por él. Dicha teoría surgió de una antigua tradición retomada ahora por otros artistas como vanguardia moderna, implícita en el propio término "Revolución Copérmica" que es como se le ha llamado, entendida como la relación que existe entre el artista y el espectador dentro de una pieza de arte y el ambiente en el que ésta se encuentra envolviéndolos a ambos. En esta teoría, la posición del espectador cambia radicalmente pasando a ser un factor casual, un sujeto del arte dentro de eventos que pueden llegar a presentarse dentro de las estructuras creadas por el artista.
- 1966-1968 Periodo de mucha creatividad en el que trabaja fundamentalmente la técnica del esculpido en piedra. Dicta y asiste a una serie de conferencias de arte y numerosos eventos artísticos

realizados al aire libre. Entre ellas su participación como conferencista y participante en el simposium de Pulawy (1966), de Elblag (1967), de Brno (1968) y, preparando en puerta, el de Wroclaw (1969).

1968

Al poco tiempo de su participación en la Ruta de la Amistad, el artista además de trabajar en proyectos de escultura monumental dedicó parte de su trabajo a la instalación. Por ello es que además de esculpir sus obras partiendo del concreto armado, ha sido instalador de exposiciones, diseñador, escritor y conferencista de arte.

Exposiciones individuales y colectivas:

Ha participado en varios Simposia polacos y exposiciones internacionales como la II Bienal de Formas Espaciales en Elblag y la III Bienal de Arquitectura en Brno.

Colecciones Públicas y Privadas:

Su obra pertenece a colecciones como el Museo Nacional de Cracovia, el Museo de Arte de Lodz, el Museo de la Academia de Bellas Artes de Varsovia y a múltiples colecciones privadas.

Obras:

1968

“Bolsa” (*Pocket*), Estados Unidos.

1968

“Reloj Solar”, Ruta de la Amistad, XIX Olimpiada, México, D.F. En ella predomina la composición horizontal y sus formas circulares en planta son armónicas con el entorno al encontrarse colocada en un terreno de forma circular. Siete conos de más de tres metros y medio de altura están pintados en diferentes tonos cálidos y cada uno desplaza su vértice superior en distintas direcciones. El central, por su colocación, recibe en su base toda la influencia del sol. Por otro lado, la escultura juega con las formas cónicas y genera una sensación de movimiento y fuerzas encontradas en el espectador que puede recorrerla por todo su espacio vital. Se encuentra ubicada en el centro del trébol vial noreste del Anillo Periférico con el cruce de Avenida Insurgentes. Fue restaurada en 2001 por *The History Channel* Latinoamérica y la UNESCO. El Centro Comercial Perisur apoya la conservación del entorno devolviendo a su estado original las cuevas existentes que desde su construcción la rodean. En ese año, el artista viajó a México y realizó una instalación en homenaje al escultor Gonzalo Fonseca en su obra de la Ruta de la Amistad, Estación 5, llamada “Torre de los Vientos”.

JOSÉ MARÍA SUBIRACHS (1927) ESPAÑA. ESTACIÓN 11.

1927

Nació en Barcelona, España.

Estudió en la Academia de Artes Visuales de Barcelona. Es escultor, dibujante y grabador.

1942-1947

Su carrera artística la inició dentro de la corriente de figuración “noucentista”⁵ que dominó el ambiente artístico catalán hacia las primeras décadas del siglo. Trabajó como aprendiz en el taller del escultor Enric Monjó.

1945

Fue alumno libre en la “*Escola de Belles Arts*” de Barcelona, España.

1947

Su estancia en la Escuela Superior de Bellas Artes y los meses que en este año pasó en el taller del escultor Enric Casanovas, representante del movimiento noucentista, le orientaron hacia los ideales clásicos de proporción y equilibrio.

1947- 1948

Habiendo heredado de Casanovas un estilo de carácter mediterráneo inspirado a su vez en el del escultor francés Aristide Maillol (1861-1944), sus primeras obras realizadas durante estos dos años fueron voluminosos cuerpos femeninos de suaves curvas, hechos en terracota, piedra y bronce.

1948

A los veintiún años de edad realizó su primera exposición individual en la *Casa del Llibre* de Barcelona.

1950

Inició una segunda etapa expresionista en la cual a las figuras, sometidas a enormes tensiones, las deformó en líneas angulosas, con una alternancia de volúmenes y huecos que resaltan su carácter dramático. En ellas la materia cobró protagonismo, acentuándose la textura de las superficies.

Las formas, por su parte, adquirieron un carácter arquitectónico heredado directamente de Gaudí. Las esculturas en bronce para el Santuario de la Virgen del Camino de León son un ejemplo tardío pero significativo de esta fase.

1951 Fue a París y permaneció ahí por tres meses gracias a una beca que obtuvo para continuar y ampliar sus estudios de composición plástica.

1954-1956 Su residencia en Bélgica durante estos dos años contribuyó a su formación profesional dándole un conocimiento plural de las artes plásticas de la segunda mitad del siglo XX. En este tiempo viajó por los Países Bajos y Alemania, lo que le brindó la oportunidad de conocer nuevas tendencias de la escultura europea que fuerte influencia ejercieron en su evolución artística. Así comenzó una progresiva estilización de la figura humana que, junto con la eliminación también gradual de elementos figurativos, le condujo hacia la abstracción.

1960-1968 Recibió el Gran Premio San Jorge de la Diputación de Barcelona y el Premio Julio González de la Sociedad de Arquitectos y Decoradores de Barcelona.

A mediados de los años 60 se produjo en él una vuelta a la figuración, dentro del denominado "realismo fantástico". Inmerso en esta corriente, no imitó simplemente a la naturaleza sino que intentó transformarla mezclando elementos reales e imaginarios con un significado determinado. El resultado fueron composiciones artificiosas en las que introdujo numerosos juegos de contrastes: en el tema —el hombre y la mujer, la vida y la muerte—, en las formas —el volumen y el hueco, lo positivo y lo negativo—, en los materiales —la madera y el metal— e incluso en las técnicas, combinando la pintura y la escultura.

Hizo trabajos importantes dentro de la escultórica religiosa contemporánea en España, entre ellos la continuación de los trabajos del templo de la Sagrada Familia de Gaudí, en Barcelona.

Se hizo miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, en Barcelona.

La obra de Subirachs es quizás la más representativa del arte contemporáneo español. Su producción ha conocido varios estilos: el clasicismo "noucentista", el expresionismo, la abstracción y la nueva figuración. Reconocido a nivel mundial, sus talentos ha marcado la modernidad de su país como precursor de la escultura de vanguardia durante la segunda mitad del siglo XX. Ha recurrido para su obra a toda clase de materiales: terracota, bronce, madera, hierro, piedra, concreto, mármol y también cobre, cristal, aluminio, marfil, acero y, especialmente en la década de los sesenta, a la combinación de fragmentos pictóricos con la escultura. Como grabador ha trabajado el aguafuerte, la litografía, la serigrafía y el linoleum. Se ha dedicado a diversos géneros de obras, desde grandes conjuntos hasta pequeñas medallas e incluso elementos utilitarios. Le caracteriza un alto dominio de la técnica y una gran escrupulosidad formal. Ha creado conscientemente un lenguaje propio, estructurado y sólido como si fuera un idioma universal, gustando relacionarse con la mitología inspirado ya sea en la tradición greco-latina, en la judía o la cristiana.

Premios:

- 1953 Primer premio de escultura al II Salón del Jazz de Barcelona.
- 1957 Medalla de bronce a la II Bienal de Alejandría, Egipto.
- 1958 Gran Premio *Sant Jordi* de la Diputación de Barcelona.
- 1966 Primer premio Internacional de Dibujo *Ynglada - Guillot*.
- 1967 Premio Julio González de la Sociedad de Arquitectos y Decoradores de Barcelona (*Cambra Barcelonesa d'Art*).
- 1968 *Creu de Sant Jordi* de la *Generalitat de Catalunya*.
Medalla al Mérito de la Universidad Autónoma de Barcelona, España.
Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres, de Francia.

Obras:

En la búsqueda de su propia personalidad, los primeros pasos del autor dentro de su formación noucentista o mediterránea fueron:

- 1949 "*Mediterrani*"
- 1950 "*Claudia Chauchat*"
- 1953 "*Europa*"

A partir de este año sus esculturas experimentaron un rápido cambio hacia lo no figurativo. Rápidamente entró en un proceso de esquematización y de deformación que desembocó en la abstracción. Obras dentro de este estilo fueron:

1956

"Las Parcas"

1957

"Forma 212", esculpida para la entrada de los Jardines Mundet, Barcelona, España.

1958-1960

"Evocación Marinera", Barcelona, España.

Se tratan estas dos obras (Forma 212 y Evocación Marinera) de las dos primeras esculturas abstractas que se colocaron al aire libre en la ciudad de Barcelona. En éstas el autor ya profundiza en su peculiar tratamiento de texturas, que es uno de sus recursos preferidos para crear contrastes y expresividad.

1959

Esculpió la fachada y las puertas en bronce del Santuario de la Virgen del Camino, en León, España. En dicha obra introdujo un paréntesis figurativo en su línea creativa. Estas esculturas en bronce, esbeltas y esquemáticas, anunciaron ya su evolución posterior hacia un neofigurativismo en el que mezcló figura y abstracción de forma muy personal. En esta fase empleó la dialéctica cóncavo-convexo en obras donde el vacío adquirió su propio espacio en contraste con la masa. De esta época cabe destacar:

1963

El monumento a Narcís Monturiol en Barcelona, concebido en el estilo de la "nueva figuración" y emplazado en un lugar público. A partir de los años sesenta sus creaciones obtuvieron un considerable reconocimiento público, por lo que recibió encargos importantes. Entre ellos:

1968

"Homenaje a México", Ruta de la Amistad, XIX Olimpiada, México, D.F. Esta obra fue creada con posterioridad al resto de las esculturas ya que su llegada al proyecto fue muy tardía. En ella el autor plasmó sugestivamente la palabra "México" integrando en su elaboración dos volúmenes, positivo y negativo, con un cuerpo horizontal que sirve de base para los triángulos que la conforman. De esta manera, la escultura se convirtió en una pieza que mezcló cierta relación con el referente, al igual que con la abstracción y el geometrismo implícito en sus formas. Se le restauró en 2004 gracias al apoyo de Fundación Domecq Allied A.C. y la Embajada de España en México.

Exposiciones colectivas:

Ha exhibido obras en Bruselas, Brujas, Amberes, Chicago, París, Copenhague, Sao Paulo, la Habana, Taipei y en múltiples ciudades españolas.

1949-1957

Salons d'Octubre barceloneses donde participaron, asimismo, los escultores catalanes Cuixart, Curós, Guinovart, Ponç, Ràfols Casamada, Tàpies y Tharrats, entre otros.

CLEMENT MEADMORE (1929).

AUSTRALIA, ESTACIÓN 12.

1929

Nació en Melbourne, Australia.

Estudió diseño industrial e ingeniería aeronáutica en *The Royal Melbourne Technical College*.

1949

Después de graduarse como ingeniero, se dedicó al diseño de muebles y, al paralelo, a hacer escultura como pasatiempo.

1953

Su primera escultura fue puesta a la venta, realizada en acero soldado. Ya para entonces su obra empezó a ser admirada en un círculo cada vez mayor por lo que fue invitado a mostrarla en una primera exposición que realizó de manera individual en su ciudad natal. Viajó a Inglaterra, Francia y Alemania.

1959

Visitó Japón.

1960

Antes de ir a radicar a Sydney realizó una segunda exposición de sus trabajos en la ciudad de Melbourne. En Sydney estableció su lugar de residencia durante tres años. Durante este periodo siguió trabajando como escultor por lo que realizó ahí dos nuevas exposiciones de su obra.

1963

A los 34 años viajó a los Estados Unidos y en ese mismo año eligió a la ciudad de Nueva York como su lugar definitivo de residencia.

1964

Se hizo ciudadano norteamericano.

Según narra el artista, el gusto por el arte se lo transmitió su mamá, la señora Mary Agnes Ludlow Meadmore, pues a él mucho le impresionó el interés que ella tuvo hacia la obra de un tío, el señor Jeseo Jewhurst Hilder (1881-1916), un acuarelista australiano que gustaba pintar al estilo

del francés Jean-Baptiste-Camille Corot. Su madre también le infundió el gusto por el ballet y por la obra de Edgar Degas. Por eso es que en la obra plástica del escultor, en la que es frecuente encontrar sugerida la tensión y el esfuerzo del movimiento corporal, suele estar presente la semilla de la obra de Degas.

Al fusionar elementos abstractos y minimalistas, su obra logra distinguirse por su claridad formal, por fundamentarse en la geometría —a la que usa con gran flexibilidad dando a través de ella una gran fuerza plástica de expresión a la composición— por tener preferencia hacia lo terso, por trabajar superficies sin modificaciones abruptas y por la tendencia a las formas individuales, unitarias y con ilusión de ligereza. Dando la impresión de gracia física, sus esculturas expresan ideas y conceptos que van más allá de su presencia factual. Gusta en sus diseños imitar las formas industriales del metal y es frecuente que haga variaciones con tubos metálicos de sección cuadrada o circular que se retuercen hacia arriba y giran sobre su propio eje. En muchos de sus trabajos ha mostrado tener preferencia hacia el color negro del metal o al de la pátina natural del acero oxidado.

Obras monumentales:

- 1964-1967 Esculturas de gran formato del artista se encuentran colocadas en varios campus escolares de los Estados Unidos y en la Universidad de Princeton, Indiana.
- 1968 Estación 12, Ruta de la Amistad, XIX Olimpiada, México, D.F. La escultura, de un solo cuerpo doblado sobre sí mismo, muestra a la vez la sencillez de sus formas y el extraordinario dinamismo que le caracteriza. Su movilidad y constante mutación formal es insuperable pues su anatomía cambia según cambien las visuales que se produzcan por el movimiento del espectador. Hoy la obra yace con la base volcánica que se le colocó parcialmente destruida y rodeada de flores que nada tienen que ver con el concepto original del artista. Se encuentra sustraída de la Ruta de la Amistad por el Colegio Olinca que ha decidido utilizar el diseño de la escultura como logotipo de la escuela. Un enrejado impide que la escultura sea pública y se pueda apreciar desde la Autopista en la forma como se le vio en su primer momento. Urge que las autoridades de la Delegación, el patronato Ruta de la Amistad, el gobierno de la Ciudad de México, el INBA y los dueños de la Escuela lleguen a un acuerdo para que la escultura sea nuevamente patrimonio público de la ciudad.

Exposiciones individuales y colectivas.

Además de las dos principales ciudades australianas y de la capital de Japón, desde que llegó a Nueva York a presentado exposiciones individuales en importantes ciudades de los Estados Unidos.

- 1954 Melbourne, Australia.
- 1959 Melbourne, Australia.
Centro de Escultura Contemporánea de Tokio, Japón
- 1960 Sydney, Australia.
- 1962 Sydney, Australia.
Melbourne, Australia.
- 1964-1968 Museo de Arte de Grand Rapids, Michigan, Estados Unidos.
Museo de Arte de Columbus, Ohio, Estados Unidos.

A lo largo de su carrera, ha participado en exposiciones colectivas en las que se ha exaltado la tendencia hacia las estructuras más elementales. Por ende, su trabajo está estrechamente relacionado con el de los escultores estructuralistas. Ha participado en diversas exposiciones colectivas dentro de la corriente denominada “estructuras primarias”. Su presentación en exposiciones colectivas incluye los siguientes escenarios:

- 1956 Festival de las Artes en los Juegos Olímpicos de Melbourne, Australia.
- 1959 Exposición oficial de escultura que recorrió Australia.
- 1961 Bienal Internacional de Escultura en París, Francia.
- 1961 Exposición de escultura australiana en Mildura.
- 1961 Exposición “Sydney 9”.

- 1962 Exposición oficial de arte australiano que recorrió el sur-este de Asia.
 1964 Presentación del Grupo "Fischbach" en Nueva York, Estados Unidos.
 1965 Presentación de "Cajas" en la *Byron Gallery* de Nueva York.

Colecciones públicas y privadas:

Su obra está presente en colecciones pertenecientes a la mayoría de los museos existentes en Australia como la *National Gallery* de Victoria, la Galería de Arte de Sydney y la *National Gallery* de Australia. Asimismo, desde su traslado a los Estados Unidos, forma parte de importantes colecciones en aquel país, entre ellas, el Instituto de Arte de Chicago, el Museo de Arte de Cleveland, el Instituto de Artes de Detroit, el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York y el Museo de Arte de Portland. Su obra se encuentra también en colecciones públicas de varios museos de Japón y en importantes colecciones privadas de Sydney, Melbourne, Londres, Hong Kong y Nueva York.

HERBERT BAYER (1900-1985)
ESTADOS UNIDOS. ESTACIÓN 13.

- 1900 Nació en Haag, Austria. Artista austriaco nacionalizado norteamericano de gran influencia en el diseño moderno. Fue pintor, escultor, teórico, diseñador y catedrático. Desarrolló una carrera artística a lo largo de más de 60 años que incluyó a la pintura abstracta y surrealista, la escultura, el diseño del medio ambiente, el diseño industrial, la arquitectura, el diseño gráfico, la litografía, la fotografía, la tapicería, la comunicación visual, la escultura monumental aplicada a la arquitectura, el muralismo, la reconstrucción de viejos edificios y el diseño de exhibición de museos. Pintó los murales del edificio de la Bauhaus en Weimar, Alemania, los del Centro de Graduaciones de la Universidad de Harvard y los del Centro de Salud en Aspen, Colorado, Estados Unidos.
- 1919-1920 Fue aprendiz en el estudio del diseñador Georg Schmidhammer, en Linz, donde hizo sus primeros trabajos tipográficos. Estudió arquitectura en Linz y, al año siguiente, en Darmstadt.
- 1921 Trabajó en el taller del diseñador Emmanuel Margold, en Darmstadt.
- 1921-1923 Se unió como estudiante a la Bauhaus de Weimar, durante año y medio (de octubre de 1921 a julio de 1923). Siendo estudiante, concibió la idea de crear un nuevo alfabeto que simplificara la representación de los sonidos. Diseñó la cubierta para el libro "*Bauhaus 1919-1923*".
- 1919-1928 Fue co-editor de la publicación de la revista "*Bauhaus*".
- 1924-1925 De octubre a febrero estudia en el taller de pintura mural de la Bauhaus con Schlemmer y Kandinsky.
- 1925-1928 Después de un viaje a Italia, se hizo profesor y "joven maestro" del taller de impresión de la Bauhaus enseñando comunicación visual y tipografía. Fue jefe del taller de trabajo para el diseño gráfico y director del nuevo taller de impresión y publicidad, que más tarde se denominó taller de tipografía y diseño publicitario. Se encargó del diseño de los impresos de la Escuela, estableciendo la tipografía en minúsculas *sans-serif* (sin patines) como estilo para los impresos de la Bauhaus a partir de la simple geometría elemental.
- 1928-1930 Director artístico de la revista "*Vogue*".
- 1928-1938 Dejó la Bauhaus para dedicarse a trabajar como director de la sucursal berlinesa de la agencia publicitaria "*Studio Dorland*".
- 1929-1932 Comenzó su carrera como muralista y luego trabajó en la tipografía. Manteniendo un estudio como diseñador y artista en Berlín, revolucionó esta última actividad diseñando el alfabeto universal que influyó de manera determinante en la tipografía contemporánea. Además, fue reconocido fotógrafo y pintor surrealista de vanguardia. Incluyó dentro de la publicidad el uso de la fotografía, el retoque y el montaje junto con imágenes del surrealismo, lo que ejerció una fuerte influencia en el estilo publicitario de los años 30.
- 1930 Organizó sus primeras exposiciones, entre ellas, la selección alemana para la "*Exposition de la société des artistes décorateurs*" en París.
- 1933 Los nazis obligaron a la Bauhaus a cerrar sus puertas.
- 1938 Imposible para él seguir trabajando en Alemania debido a los problemas que trajo consigo el nazismo, se unió a sus compañeros artistas Gropius, Kandinsky, Moholy-Nagy, Mondrian y Klee y emigró hacia Nueva York. Ahí instaló un estudio de diseño gráfico.

Diseñó la exposición "Bauhaus 1919-1928" para el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA).

En esta ciudad continuó su labor como director de *Dorland Internacional*, compañía de Diseño, hasta 1945.

1944

Consultor y director de J. Walter Thompson.

1946

Animado por Walter Paepcke, se trasladó a Aspen, Colorado, para trabajar como asesor en arquitectura y publicidad de la *Aspen Colorado Development* y como consultor en diseño para impulsar el desarrollo de aquella ciudad en cuanto polo de diversión para los deportes de invierno –principalmente la práctica del esquí– y como centro cultural en los Estados Unidos. Durante su residencia en Aspen se desempeñó como arquitecto del Instituto Aspen de Estudios en Humanidades y se dedicó a hacer pintura, diseño gráfico, arquitectura y ordenamiento paisajístico. Una vez que Bayer y su esposa Joella (hermana de Elizabeth, la esposa de Walter Paepcke) llegaron a Aspen, él oficialmente como consultor de la *Paepcke's Container Corporation* y de la *Aspen Company-Paepcke*, su concuño le dio carta abierta para que rediseñara el pueblo con todo el buen gusto que él tenía. Walter soñó por mucho tiempo que Aspen pudiera ser un imperio de cultura y refinamiento y Bayer se encargaría de hacerlo. Así, Bayer renovó el *Hotel Jerome*, diseñó el *Sundeck* en la cima de las montañas Rocallosas vecinas de aquel lugar así como los folletos y los carteles de la *Ski Corporation*. Igualmente diseñó gran parte de la arquitectura del Instituto Aspen, el complejo *Aspen Meadows* y el Centro de Física de Aspen. Sus obras se encuentran actualmente dispersas a lo largo de la ciudad y muchos edificios lucen todavía el color azul (*Bayer blue*) que el artista frecuentemente utilizó por todo el pueblo.

1946-1952

Consejero y consultor visual de las empresas "*Container Corporation of América*" y "*General Electric Company*".

1957

Contribuyó a la organización de la 4ª. Exposición Bienal de Escultura de Sao Pablo, Brasil.

1961-1966

Consejero de la "*Atlantic Richfield Company*" (ARCO).

Escribió "*Great Ideas of Western Man*", "*World Geographic Atlas*" y "*Herbert Bayer. Book of Drawings*".

1968

Preparó la exposición y el catálogo de "*50 años de la Bauhaus*", en Stuttgart, Alemania.

1985

Murió en Montecito, su lugar de residencia desde 1975, cerca de Santa Bárbara, California, Estados Unidos.

La obra de Bayer en el diseño gráfico, la pintura, la arquitectura y la tipografía lo ubica entre los más grandes artistas que emplearon medios de expresión singulares. Diseñó numerosas exposiciones para varios museos de arte moderno en el mundo. Su obra también tuvo gran influencia al incluir la fotografía en el diseño gráfico. Participó en más de 150 exposiciones individuales y en siete exposiciones museográficas itinerantes alrededor de los Estados Unidos y Europa. Efectuó exposiciones individuales de sus pinturas en París, Nueva York, Chicago, Filadelfia, San Francisco, Nuremberg, Munich, Berlín, Viena, Londres, Milán, Salzburgo y otras partes. Además, se han escrito más de 100 libros, artículos, ensayos, catálogos de exposiciones de museo y películas referidas exclusivamente a la obra creativa del artista. Sus trabajos están incluidos en más de 40 colecciones públicas que incluyen el *Whitney Museum*, el *Guggenheim Museum* y el Museo de Arte Moderno de Nueva York, así como numerosos museos importantes de Europa y Sudamérica. Hay, además, documentos sustanciales de su trabajo en los archivos de la Bauhaus en Berlín, el archivo Bayer en el Museo de Arte de Denver, así como finas colecciones de su trabajo en el *Bush-Reisinger Museum* de Cambridge, Estados Unidos. Le fueron otorgadas medallas por los clubes de directores artísticos y varios premios en competencias de fotografía y carteles. Hay muestra de su obra y colecciones en muchos museos de Europa y América.

Exposiciones individuales:

1929

Kunstlerbund Marz, Linz, Austria.

Galerie Povolozky, París.

1931

Bauhaus, Dessau.

1936

Kunstverein, Salzburgo.

1937

London Gallery, Londres.

1939

Black Mountain College, Black Mountain, Carolina del Norte.

P.M. Gallery, Nueva York.

1940

Art Gallery, Universidad de Yale, New Haven, Connecticut.

- 1943 *Willard Gallery*, Nueva York.
North Texas State Teachers College, Denton, Texas.
- 1944 *Outline Gallery*, Pittsburgh.
- 1947-49 Retrospectiva: "*The Way Beyond Art*", *Brown University*, Providence, Rhode Island.
Universidad de Harvard, Cambridge, Massachusetts.
Instituto de Diseño, Chicago.
Colorado Springs Fine Arts Center, Colorado Springs, Colorado.
Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska.
Boise Art Museum, Boise, Idaho; *Boseman Museum*, Boseman, Montana.
Portland Art Museum, Portland, Oregon; *Seattle Art Museum*, Seattle, Washington.
Museo de Arte de San Francisco, San Francisco, California.
- 1952 *Cleveland Institute of Art*, Cleveland.
- 1953 *Hanns Schaeffer Galleries*, Nueva York.
- 1954 *Kunstkabinett Klihm*, Munich.
Galleria del Milione, Milán.
- 1955 *Aspen Institute for Humanistic Studies*, Aspen.
- 1956-57 Retrospectiva: "*Herbert Bayer: 33 Jahre seines Schaffens*", *Germanisches Nationalmuseum*,
Nuremberg, Alemania.
Die Neue Sammlung, Munich
Kunstgewerbemuseum, Zurich.
Hochschule für Bildende Künste, Berlin.
Städtisches Museum, Braunschweig.
Kunst und Industrie Museum, Viena.
- 1957 *Kunstkabinett Klihm*, Munich.
- 1958 "*Recent Works of Herbert Bayer*", *Fort Worth Art Center*, Fort Worth, Texas.
Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota.
Universidad de Oklahoma, Norman, Oklahoma.
- 1959 *Kunstkabinett Klihm*, Munich.
- 1960 *Städtische Kunsthalle*, Dusseldorf.
Museum am Ostwall, Dortmund.
- 1961 *Bauhaus-Archiv*, Darmstadt.
- 1962-63 Retrospectiva: "*Herbert Bayer. Paintings, Architecture, Graphics*", *Städtisches Kunstmuseum*,
Duisberg.
Roswell Museum and Art Center, Roswell, Nuevo México.
Colorado Springs Fine Arts Center, Colorado Springs, Colorado.
The Art Gallery, Universidad de California en Santa Bárbara, California.
La Jolla Museum of Art, La Jolla, California.
Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska.
Memorial Art Gallery de la Universidad de Rochester, Nueva York.
Galleria del Levante, Milán.
Kunstkabinett Klihm, Munich.
- 1963 *Andrew Morris Gallery*, Nueva York.
Neue Galerie, Linz, Austria.
- 1964 *Aspen Institute for Humanistic Studies*, Aspen.
- 1965 *Byron Gallery*, Nueva York.
Esther Robles Gallery, Los Ángeles.
Boise Art Association, Boise, Idaho.
- 1966 *Scudder Gallery*, Universidad de New Hampshire, Durham, New Hampshire.
- 1967 *Galerie Klihm*, Munich.
Galerie Conzen, Dusseldorf.
Philadelphia Art Alliance, Filadelfia.
- 1968 *Marlborough New London Gallery*, Londres.

Exposiciones colectivas:

- 1923 "*Kunst und Technik-Eine Neue Einheit. Bauhaus and Staatliches Landesmuseum*", Weimar,
Alemania.
- 1928 "*Neue Typographie. Ringnauer Werbegestalter*", Magdeburg, Alemania.

- 1930 "Bauhaus Weimar Dessau. Harvard Society for Contemporary Art", Cambridge, Massachusetts.
- 1931-1934 "Julien Levy Gallery", Nueva York. (participando cada año en exposiciones grupales con pintura, dibujos y fotografías).
- 1936 "Entartete Kunst. Haus der Deutschen Kunst", Munich, Alemania (junto con otras ciudades de Alemania y de Austria).
 "Arte Fantástico, Dadá y Surrealismo", Museo de Arte Moderno de Nueva York.
 "Cubismo y Arte Abstracto", Museo de Arte Moderno de Nueva York.
- 1938 "Bauhaus: 1919-1928", Museo de Arte Moderno de Nueva York.
- 1939 "Herbert Bayer, Former Master of the Bauhaus", Filadelfia.
- 1941 "European Artists Teaching in America", Addison Gallery, Andover, Massachusetts.
- 1942 "Herbert Bayer: Recent Work for Advertising", New York Art Headquarters, Nueva York.
- 1945 "Modern Art in Advertising. Design for Container Corporation", Instituto del Arte, Chicago, Illinois.
- 1950 "Die Maler am Bauhaus", Haus der Kunst, Munich, Alemania.
- 1951 "Subjektive Photographie", Schule für Kunst und Handwerk, Saarbrücken, Alemania.
- 1954 "Herbert Bayer, Bilder aus Sizilien", Kunstkabinett Klihm, Munich, Alemania.
 Galleria del Milione, Milán, Italia.
- 1956 "Modern Art Influence on Printing Design", La Biblioteca del Congreso, Washington, D.C.
 "Bauhaus in Germany and America", Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Massachusetts.
- 1957 "A arte do Bauhaus. IV Bienal", Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, Sao Paulo, Brasil.
- 1959 "V Bienal", Parque Ibirapuera, Sao Paulo, Brasil
- 1961 "27th Biennial Exhibition", Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.
- 1966 "Les Annees 25. Musee des Art Decoratifs", París, Francia.
 "Bauhaus Faculty", Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Massachusetts.
- 1967 "Bauhaus". Carpenter Center for the Visual Arts, Universidad de Harvard, Cambridge, Massachusetts.

Obra de escultura monumental:

- 1968 "Muro articulado", Ruta de la Amistad, XIX Olimpiada, México, D.F. La obra está compuesta por un eje central de acero que une 33 módulos rectangulares independientes entre sí que forman al disponerse uno sobre otro la materialización del movimiento de manera ascendente. Realizada en concreto armado, la escultura juega también con distintos contrastes de luces y sombras que cambian conforme al movimiento del sol. El sistema de construcción empleado es una interesante característica del trabajo del autor. Además, ha sido la única obra de dimensiones tales que se ha ejecutado en dicho sistema constructivo en México. Hoy, su obra se encuentra rodeada por tres edificios altos que alteran su escala y que imposibilitan su impacto visual. En su proyecto de rescate, se proyecta la reubicación de la obra a la glorieta de Periférico e Insurgentes en el trébol donde se encuentran las esculturas de Polonia, Italia y España. Frente a la zona arqueológica de Cuicuilco, su nuevo espacio le garantizará una vida larga sin obstáculos visuales. El proyecto se encuentra en espera de recursos financieros para llevarse a cabo.

Colecciones públicas:

Las obras del artista forman parte de importantes colecciones públicas y privadas distribuidas en archivos públicos y privados, museos, galerías, universidades, institutos y centros de enseñanza especializados en arte ubicadas en las principales ciudades de los Estados Unidos, Europa, México, Sudamérica y Asia. Llama la atención la incontable lista de instituciones que son poseedoras de tan basta producción del artista tanto en los Estados Unidos como en Alemania. Entre dichas instituciones están el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), el Museo Guggenheim de Nueva York, el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, el Museo de Arte Moderno de San Francisco, el Staatliches Museum y la Preussischer Kulturbesitz Nationalgalerie de Berlín, la Galería Nacional de Arte Moderno, de Roma, el Museo "des 20 Jahrhunderts" de Viena, el Staatsgalerie, de Stuttgart, y el Kunsthalle de Hamburgo.

- 1922 Nació en Haarlem, Holanda.
- 1940-1944 Estudió como asistente en el taller de un escultor local creador de obras monumentales en Haarlem, lugar donde aprendió la técnica del tallado de la piedra.
- 1945-1949 Búsqueda en el campo de la escultura sin encontrar su propio estilo.
- 1949-1954 Disgustado con su propio estilo para realizar su obra escultórica, cambió su interés por las inscripciones en lápidas, placas conmemorativas y monumentos funerarios.
- 1954-1957 Primeros trabajos en tipografía y folletos sobre arte, artes y artesanías, arte e industria.
- 1954-1957 Realizó trabajos de tipografía para periódicos e impartió clases de diseño industrial en la Academia Real de Bellas Artes y Artes Aplicadas en La Haya, Holanda.
- 1958 Volvió a la escultura. De este año en adelante se desempeñó como director de la Academia arriba citada. Designado con el premio "Nueva Estrella" dentro de la escultura, por parte de dicha institución.
- 1964 Tomó parte en el debate sobre la ampliación de la plaza central de la ciudad de San Francisco, California, Estados Unidos.
- 1964-1968 Durante los últimos años el arquitecto y profesor G. J. Van Der Grinten le encargó trabajar toda la parte artística para la nueva universidad y el hospital dental en Utrecht, Holanda.
- 1966-1967 Tomó parte en el "Salón de la Jeune Sculpture" y en el "Salón de l'Art Sacré", en París.
- 1966-1967 Exhibió parte de su obra en "The Museum of Modern Crafts", Nueva York.
- 1966-1968 Su obra ha sido publicada estos dos últimos años en "Domus", Milán; "Aujourd'hui", París; "Fortune", Estados Unidos; "Arquitectura" México, y "Art and Architecture", Los Ángeles, California.
- Enseñó la especialidad de diseño en las universidades de Róterdam, Ámsterdam y La Haya, lugares donde se imparten estudios de arquitectura.
- Su actividad en los últimos años ha consistido en hacer proposiciones, ensayos y ejemplos de integración arquitectónica con escultura, cuyos proyectos en maqueta alcanzan alturas de dos a cuatro metros en promedio. En la casa donde vivió en este tiempo instaló un taller donde realizó experimentos de síntesis entre escultura y diseño, aplicándolo a la construcción de mobiliario creado por él con características escultóricas.

Autodidacta, su capacidad y talento como escultor le llevaron a dirigir la Academia Real de Bellas Artes y Artes Aplicadas de La Haya, Holanda. Fue maestro de diseño industrial en diversas universidades holandesas. Realizó por su cuenta estudios de escultura monumental e inscripción lapidaria, además de que trabajó como diseñador gráfico y tipógrafo. Durante su carrera e interesado por lograr una síntesis de todos estos materiales entre diseño y escultura, experimentó con la utilización de diversos materiales como el concreto, la madera, el acero, el plástico, el bejuco (rattan) y los textiles.

Obras:

Sus obras incluyen el rattan, los textiles (como el de sus obras llamada "Fiesta" y "Shanty Town" de 1966), el cobre (como el de su obra "Egelstelling" de 1967 con altura de 4 metros), la madera, la piedra y el concreto.

- 1965 Durante los meses de junio y julio realizó una obra monumental en concreto de un peso de 360 toneladas llamada "Homage to Sam Rodia" (Homenaje a Samuel Rodia) en los terrenos del Colegio Estatal de California, en Long Beach, Estados Unidos.
- 1968 "Tertulia de Gigantes", Ruta de la Amistad, XIX Olimpiada, México, D.F. Está conformada por siete distintas figuras que integran un grupo compacto de volúmenes. Los bloques masivos de concreto armado de varios colores morado, naranja, rosas y violetas sugeridos por Goeritz al autor alcanzan alturas que van de menos de 0.5 metros la más baja hasta 7.80 metros la más alta.

Publicaciones:

Entre sus libros escritos en los últimos años sobre diseño industrial, tipografía, arte y arquitectura están:

"*Ontwerpen en Verwerpen*" (Sobre el diseño industrial aplicado a la tipografía) de 1960.

“Arquitectos del mañana” de 1961. Gracias a la preparación de este libro Beljon conoció a Goeritz. Esto sucedió cuando Beljon estableció correspondencia con Goeritz solicitándole le enviara fotografías de las Torres de Satélite que sirvieran para ilustrar su trabajo, luego de haberse enterado de la existencia de éstas en 1960 gracias a la revista *Aujourd'hui* que publicó el ingeniero francés y escultor André Block dando a conocer todo lo relevante en aquel momento en materia de escultura monumental.

“*Bouwmeesters van Morgen*” (Acerca de la integración del arte a la arquitectura) de 1964.

“*Waar Je Kijkt ... Erotiek*” (Sobre el papel del erotismo en el arte moderno y la publicidad) de 1968.

ITZHAK DANZIGER (1916-1977) ISRAEL. ESTACIÓN 15.

- 1916 Nació en Berlín, Alemania.
1923 Emigró con su familia a Israel donde vivió el resto de su vida. Estudió arte y escultura con el maestro Zeev Ben-Zvi.
1934-1937 Estudió escultura en la “*Slade School*” de la Universidad de Londres, Inglaterra..
1937 Obtuvo el diploma de Bellas Artes otorgado por la Universidad de Londres, Inglaterra.
1956-1968 Ha dictado conferencias en la Facultad de Arquitectura, “*Technion*”, en Haifa, sobre diseño en tres dimensiones y ejecutado arquitectura paisajista con especialidad en diseño de jardines aplicados a proyectos de arquitectura tanto públicos como privados.
1962-1968 Trabajó para la “Galería Israel”, ejecutando obras en bronce, acero, latón y aluminio.
1967 El 10 de julio fue seleccionado por el Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos como representante de Israel en la Reunión Internacional de Escultores.

Danziger tenía gran experiencia como artista dedicado a la escultura monumental al haber creado varias esculturas conmemorativas para diversas ciudades en Israel y llegó al Comité Organizador recomendado por el crítico de arte francés Friederich Czagan, principal promotor para la construcción de la *Voie des Arts* durante la década de los 60. Ha expuesto su obra en Francia, el Reino Unido e Israel utilizando para ello piedra, acero, bronce, latón y aluminio, con lo que trabajó fundamentalmente esculturas para el jardín y para la arquitectura del paisaje. Entre sus actividades recientes está el haber dictado conferencias sobre diseño tridimensional en la Facultad de Arquitectura en el Instituto *Technion* de Haifa, Israel.

Exposiciones individuales y colectivas:

- 1944 “*Brook Street Galleries*”, Londres, Inglaterra. Exposición individual.
1944 Brook Street Galleries, Londres, Inglaterra. *One-man show*.
1949-1954 I.C.A. de Londres, Inglaterra. Exposición colectiva.
1957-58 “*New Horizons*”, exhibición de un nuevo grupo de artistas israelitas, Tel-Aviv, Israel.
1960 Exposición Internacional en París, Francia.
1961 “*Shepherd King*”, Exposición Internacional de Escultura en Holanda. Escultura en latón para el museo de Israel.
1964 “*Diez Artistas Israelitas*”, Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA, Nueva York, Estados Unidos.
1964 y 1966 “Exposición de Otoño”, en Tel Aviv, Israel.

Obras:

- 1938 Escultura monumental en el camino a Jerusalén, Israel.
Escultura en piedra, “*Bird*” para un jardín público conmemorando la fundación Petah-Tikva, la colonia más antigua de Israel.
1957 Monumento en honor de *Ben-Joseph*, en Galilea, ejecutado por los ingleses.
1958 Escultura a la entrada de la Universidad Hebrea de Jerusalén “*Stone Hall*”, Israel.
1958 “*Negev Sheep*” en la “*Hirshon Collection*” del Museo de Israel. Bronce.
1959 Escultura en acero para una compañía cooperativa de contratos conmemorando el Décimo Aniversario del Estado Judío.

- 1959 Escultura en acero para la Unión de Trabajadores, Jerusalén, Israel.
 1959 "Burning Bush", escultura para la línea naviera *Zim*, ahora en el Museo de Haifa, Israel.
 1960 Monumento en acero para la población de Holón, Israel, en honor de los caídos en la guerra.
 1965 "Ha Zrima", escultura de jardín en los terrenos del museo de Israel, en colaboración con Shamaï Hubber. Piedra y acero.
 1968 "Puerta de Paz", Ruta de la Amistad, XIX Olimpiada, México, D.F. La escultura fue realizada a partir de dos placas de acero en color azul que, formando un pentágono irregular, sostienen a un cuerpo central amarillo de concreto que asciende en diferentes inclinaciones, para luego descender en línea recta con una plataforma horizontal y alargada. Ambas formas presentan planos lisos y muy sobrios. La pieza tiene una altura de 7.50 mts. y pertenece al estilo abstracto dentro de la modalidad geométrico-constructiva. La obra se restauró con el apoyo del Instituto Cultural México-Israel A.C., la familia Assa y Picciotto Arquitectos.

Premios:

- 1935 Premio de escultura en la "Slade School" de la Universidad de Londres, Inglaterra.
 1945 Premio *Dizengoff*.
 1951 Segundo premio en el Concurso Internacional de "Mount Herzl", Jerusalén, Israel.
 1957 Primer premio en el Concurso de Monumentos de la Guerra para Kfar Uno, Israel.
 1968 Ganador del Premio Nacional de Escultura Israelí, Haifa, Israel.

OLIVIER JEAN-BAPTISTE SEGUIN (1927)
 FRANCIA. ESTACIÓN 16.

- 1927 Nació el 31 de julio en Montreuil-sur-mer, provincia de Anjou, Bretaña, Francia. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Lille, Francia y en la Escuela de Bellas Artes de París. Es pintor, escultor y catedrático. Desde muy joven empezó a exponer su obra no sólo en Francia sino, también, en Marruecos, donde obtuvo sus primeros premios.
 1953 Premiado en el Salón de Otoño de Casablanca, Marruecos.
 1958 Llegó a México y vivió aquí durante algún tiempo trabajando como catedrático en diversas instituciones de enseñanza superior, siendo un importante maestro para las jóvenes generaciones de pintores y escultores.
 1958-1965 Profesor de los cursos de Educación Visual, Integración Plástica y Escultura en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara y en la Escuela de Artes Plásticas de Guadalajara, Jalisco.
 1965-1968 Catedrático de la Academia de San Carlos, UNAM, México D. F.

Ha participado en varias exposiciones en Marruecos, México y los Estados Unidos. Se ha involucrado a lo largo de su carrera en proyectos relacionados con la integración arquitectónica así como en escultura monumental. Actualmente trabaja en el diseño de algunos relieves integrados a la arquitectura y aplicados a la escultura monumental. Su tendencia artística es la abstracta y los materiales que a utilizado son la madera, la piedra tallada, el concreto y el bronce.

Exposiciones individuales:

- 1960 Exposición de pintura en la Asociación "Arquitac", Guadalajara, México.
 1961 Exposición de pintura y escultura en la Galería Jacobo Glantz, México.
 1962 Exposición de pintura y escultura en la Casa de la Cultura Jalisciense, Guadalajara, Jalisco, México.
 Galería Dr. Atl, Guadalajara, Jalisco.
 1963 Exposición de escultura, Instituto Mexicano-Norteamericano de Jalisco, Guadalajara, Jalisco.
 1965 Exposición de escultura en la Galería de Arte Mexicano, México D. F.
 Exposición de dibujos en la Casa de la Cultura Jalisciense, Guadalajara, México.
 1966 Exposición de escultura y dibujos en la Casa del Lago, UNAM, México D. F.
 Exposición de escultura y dibujos en el Instituto Francés de América Latina, México D. F.
 1967 Exposición de escultura en la Galería de Arte Mexicano, México D. F.

1968 Instituto Francés de América Latina, México, D.F.

Exposiciones colectivas:

- 1952 Sal6n de Oto6o Marroqu6, Casablanca, Marruecos. Premio de "*la Vigie Marocaine*".
1953 Sal6n de Oto6o Marroqu6, Casablanca, Marruecos. Primer premio "*Maroc Demain*".
Exposici6n "*Maroc 53*", Rabat y Casablanca, Marruecos.
1955-1956 Sal6n de Oto6o Marroqu6, Casablanca, Marruecos. Primer premio en colaboraci6n con el arquitecto Francois Zevaco para un proyecto de capilla sobre el mar.
1962 I Bienal Nacional de Escultura, INBA, M6xico, D.F. Menc6n Honor6fica.
1964 II Bienal Nacional de Escultura, INBA, M6xico, D.F. Primer premio "*Chac Mool*".
1965 Sal6n "*ESSO*" de Artistas J6venes de Am6rica Latina. Primer premio de Escultura.
1967 III Bienal Nacional de Escultura. INBA, Museo de Arte Moderno, M6xico, D.F. Primer Lugar.
Galer6a de Arte Misrachi, M6xico, D.F.
"Tendencia del Arte Abstracto en M6xico", Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM, M6xico, D.F.
1968 Participaci6n en la "*Hemisfair 68*", Pabell6n de M6xico, M6xico, D.F.

Publicaciones:

- 1953 "*Le Magazine de L'Afrique du Nord*"
1960 "Viajes" no. 49.
"Viajes" no. 61
"*Aujourd'hui*" no. 47
"Calli" no. 18.

Obras:

- 1956 "Monumento a la memoria del General Duval", Rabat, Marruecos.
1960 Construcci6n de una escultura monumental, Teatro Experimental, Guadalajara, Jalisco.
1967 Proyecto para la Glorieta Monumental a la fundaci6n de Guadalajara.
Proyecto "Puerta para una ciudad".
Proyecto "Silencio", estudio para un parque.
1968 Relieve para la fachada del "Hotel Aristos", M6xico D. F.
Estaci6n 16, Ruta de la Amistad, XIX Olimpiada, M6xico, D.F. Escultura que se conforma de dos grandes masas, una negra y otra blanca. Cada una forma una especie de dintel a base de l6neas geom6tricas que emite gran fuerza. La obra se encuentra severamente da6ada en espera de su pronta restauraci6n.

**MOHAMED BEN AHMED MELEHI (1936).
MARRUECOS. ESTACI6N 17.**

- 1936 Naci6 el 22 de noviembre en Asilah, Marruecos. Desde su infancia prefiri6 el dibujo a cualquier otra actividad, incluso al juego, pues para 6l dibujar era como estar jugando.
1955-1956 Estudi6 en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Sevilla, gracias a una beca que le concedi6 el gobierno marroqu6.
1956-1957 Estudi6 en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, Espa6a, gracias a una beca que le concedi6 el gobierno marroqu6.
1957-1960 Estudi6 en la Academia de Bellas Artes de Roma, Italia, gracias a una beca que le concedi6 el gobierno italiano.
1960-1961 Estudi6 en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Par6s, becado por el gobierno Franc6s.
1962 Trabaj6 un trimestre en los Estados Unidos como profesor adjunto asistente en un curso de Pintura en la *Minneapolis School of Art*, Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos.
1962-1964 Obtuvo una beca de la Fundaci6n Rockefeller de Nueva York para continuar con sus actividades art6sticas en aquella ciudad.
Vivi6 en Nueva York aunque durante este mismo periodo fue continuamente a Roma donde tambi6n viv6 y trabajaba.

- 1964-1968 Entró como profesor en la Escuela de Bellas Artes de Casablanca, Marruecos, impartiendo cátedra en Pintura, Fotografía y Escultura.
- 1966-1968 Se interesó por el diseño gráfico y la fotografía, especialidades que estudió durante su estancia en Nueva York. De los diferentes trabajos realizados por el artista, uno de ellos fue elegido por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) en la sección de Arquitectura y Diseño, como uno de los mejores trabajos internacionales realizados en el año 1966.
- Durante este mismo periodo se encargó de la realización gráfica y fotográfica de la revista *Souffles*, publicación marroquí dedicada al arte árabe.

Artista fundamentalmente dedicado a la pintura y a la docencia en Marruecos, su país, también realizó murales, bajorrelieves y pinturas en los Estados Unidos. Durante los últimos años, el diseño gráfico, los carteles y la fotografía han constituido su actividad principal. Sus obras se han exhibido en Francia, Italia, Estados Unidos, Marruecos y algunos otros países africanos.

Exposiciones individuales:

- 1959-1963 Cuatro exposiciones seguidas en la Galería Trastévere de *Topazia Alliata*, Biblioteca Tangier-American, Roma, Italia.
- 1963 Exposición en *The Little Gallery* del Instituto de Arte de Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos.
- 1965-1967 Exposiciones individuales en Rabat y Casablanca, Marruecos.

Exposiciones colectivas:

- 1957 Exposición de artistas marroquíes, Rabat, Marruecos.
- Segunda Bienal de Alejandría, "Países del Mediterráneo", Alejandría, Egipto.
- 1958 Centro Italo-árabe, Roma, Italia.
- Muestra de Arte Árabe Contemporáneo, Bari, Italia.
- 1959 Primera Bienal de Jóvenes, París, Francia.
- 1960 "Arte Contemporáneo Italiano", *Moholy-Nagy Scholar Exhibition*, Instituto de Diseño y Tecnología de Chicago, Illinois, Estados Unidos.
- Galería *Appunto*, Roma, Italia.
- Galería Trastévere de *Topazia Alliata*, Biblioteca Tangier-American, Roma, Italia.
- 1961 Segunda Bienal de Jóvenes, París, Francia.
- Salón del Estado, Roma, Italia.
- 1962 "5 artistas de Roma", Galería *Suzzane Bollag*, Zurich, Suiza.
- Centro Italo-Árabe, Roma, Italia.
- "Cincuenta pintores de la Escuela de París", Rabat, Marruecos.
- 1963 "*Hard Edge and Geometric Painting and Sculpture*", Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), Estados Unidos.
- "*Three Painters and One Sculptor*", Galería *Bertha Schaeffer*, Nueva York, Estados Unidos.
- "*The Formalists*", *The Washington Gallery of Modern Art*, Washington D.C., Estados Unidos.
- "*8 Contemporary Artists from Rome*", organizada en colaboración con la Galería de *Topazia Alliata*, *Minneapolis Institute of Art*, Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos.
- IV Bienal Internacional de Arte de San Marino, San Marino, Italia.
- Bienal de San Marino, San Marino, Italia.
- 1964 "*The World Show*", *Washington Square Gallery*, Nueva York, Estados Unidos.
- 1964 "*Immagini di Spazio*", *Knoll International*, Roma, Italia.
- 1965 Galería *Feltrinelli*, Roma, Italia.
- "Pequeño Formato", *Bridge Gallery*, Nueva York, Estados Unidos.
- 1966 Festival de Arte Negro, Dakar, Senegal.
- "Tres pintores: Chebaa-Belkahia-Melehi", Rabat, Marruecos.

Obras:

- 1958 "*Burri*", Asilah, Marruecos. Tela.
- 1959 "*Courage*", Roma, Italia. Collage.
- 1962 "A29", Roma, Italia. Pintura sobre tela.
- "*Pioneer*", Nueva York, Estados Unidos. Aguada.

- 1963 "Vibración Cuadrada", aguada sobre papel.
 "Subtítulos", aguada sobre papel.
 "Cosmonauta", aguada sobre papel.
 "Interrupción", aguada sobre papel.
 "Suono Acuto", Nueva York, Estados Unidos. Aguada.
- 1967-1968 Pintura mural de 0.80 x 8.00 metros para un local público en un edificio, Rabat, Marruecos.
 Mural en bajorrelieve de 2.15 x 14.0 metros a base de elementos de terracota reforzados con malla metálica para el Hotel Marrakech, en Marruecos.
- 1968 Estación No. 17, Ruta de la Amistad, XIX Olimpiada, México, D.F. La escultura es una columna blanca y ondulante que permanece encerrada por un cubo de metal hueco que la delimita espacialmente.

JORGE DUBÓN CRUZ (1936-2004).
MÉXICO. ESTACIÓN 18.

- 1936 Nació el 14 de agosto en Chiapas, México.
 Estudió pintura y escultura en la Escuela *La Esmeralda*, del INBA con el maestro fue Francisco Zúñiga y, al paralelo, estudió preparatoria en la UNAM.
- 1956 Cursó estudios de Estética en la Escuela de Filosofía de la U.N.A.M.
- 1956-1960 Realizó estudios y trabajos libres de talla de la piedra en el taller de escultor Francisco Zúñiga, Tlalpan, México D.F.
- 1956-1961 Al paralelo, cursó la carrera de Arquitectura en la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM.
- 1962 Cursó estudios de Urbanismo en el Instituto de Urbanismo de París, con el maestro R. Gutton.
- 1963-1964 Cursó estudios de Teoría de la Escultura con el maestro Ossip Sadkine y de escultura con especialidad en Talla de Piedra en la Escuela de Bellas Artes de París con el maestro Renné Collamarini.
- 1965-1966 Estudió soldadura y enlatonado de diferentes metales en la "*Visual Art School*", de Nueva York, Estados Unidos, y tomó un curso de composición arquitectónica en la Escuela de Arquitectura Robinson Hall de la Universidad de Harvard, Massachussets, Estados Unidos.
- 1966-1967 Trabajó como escultor en Meudon, Francia con el maestro Francois Stahly, del que fue asistente. También trabajó como colaborador de P. Otany en una escultura compuesta de diferentes cuerpos para la nueva Escuela de Ciencias de la Universidad de París. Con los escultores Otany, Takachi Fugie y P. M. Jacot realizó un conjunto de vitrales para la abadía de Saint Michel de Kergonan, Plouharnel, Francia.
- 1968 Estudió Diseño Industrial en *Slade School*, Universidad de Londres, Inglaterra.
- 2004 Murió el 8 de septiembre en Chartres, Francia.

Estudió escultura, arquitectura y pintura en México, los Estados Unidos y Francia. En estos lugares tomó parte en distintas exposiciones colectivas e individuales obteniendo, además, varios premios y becas. Ha sido asistente de varios arquitectos y escultores, entre ellos, Seymour Lipton y Françoise Stahly. A lo largo de su carrera ha realizado relieves, trabajos de arquitectura y escultura.

Obras:

- 1958 Colaboró con el escultor Francisco Zúñiga en la ejecución de los relieves para el Centro Médico Nacional en la Ciudad de México. Ese mismo año construyó una casa en Costa Verde, Veracruz.
- 1964 Trabajó en Oaxaca como arquitecto haciendo un proyecto para 3 escuelas utilizando materiales regionales.
- 1965 Fue asistente del escultor Seymour Lipton, donde realizó trabajos de soldadura en metal monel con enlatonado de cobre y níquel en Nueva York, Estados Unidos.
- 1966 Realizó algunas esculturas en talla en madera en Meudon, Francia, para la exposición que presentó Françoise Stahly en el Museo de Artes Decorativas del Louvre, París. Trabajó al mismo tiempo con algunos arquitectos, entre ellos F. Biro y R. López.
- 1967 Escultura en diferentes cuerpos para la Nueva Escuela de Ciencias de la Universidad de París (conjuntamente con P. Otany y F. Stahly).

- Vitrales para la abadía de Saint Michel de Kergonan, Francia (conjuntamente con P. Otany, T. Fugie y P. M. Jacot).
- 1968 Estación No. 18, Ruta de la Amistad, XIX Olimpiada, México, D.F. La escultura presenta dos volúmenes, uno a base de una gran columna tubular abierta de color gris, y otra en forma de T de color amarillo conformada a base de varias franjas horizontales y verticales. Se encuentra actualmente en mal estado de conservación, en espera de ser restaurada.

Exposiciones individuales

- 1956 Galería "Proteo", México, D. F.
- 1960 Galerías México (como artista exclusivo)
- 1965 "Visual Arts School", Nueva York, Estados Unidos.
- 1967 "Visual Arts School", Nueva York, Estados Unidos.

Exposiciones colectivas.

- 1953 Galería de Arte Nuevas Generaciones, México, D.F.
- 1954 Galería de Arte Nuevas Generaciones, México, D.F.
- 1955 Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F.
- 1957 "Nuevos Valores", Salón de la Plástica Mexicana, México D.F.
Jornadas de Arte Religioso, Galería de Arte Mexicano, México D.F.
- 1958 "Escultura", Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F.
- 1959 "Salón de Escultura", Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F.
Colección de la Escuela Mexicana, México, D.F.
"Nuevos Valores" México D. F.
- 1960 Escuela Mexicana Contemporánea, Alameda Central, INBA, México, D.F.
II Bienal Interamericana de México, Palacio de Bellas Artes, México, D.F.
- 1961 Bienal de París, Museo de Arte Moderno, París, Francia.
Galerías México, México, D.F.
- 1962 "Boursiers du Gouvernement Français", (Becarios del Gobierno Francés), París, Francia.
"Jeune Sculpture" en el Museo Rodin de París, Francia.
Museo de Arte Moderno, Rouen, Francia.
Museo de Arte Moderno de Normandía, Francia.
Exposición de "Beaux Arts" en París, Francia.
- 1963 Casa del "Arquitecto" México, D.F.
"Bienal de París", París, Francia.
"Arte de Vanguardia", México, D.F.
"Escultura Contemporánea", Museo de Arte Moderno, México D. F.
"Dibujo Mexicano", Museo de Arte Moderno, México D. F.
- 1964 II Bienal Nacional de Escultura, INBA, México D. F.
- 1965 Galería "Benó D'Incelli" París, Francia.
- 1966 "Jeune Sculpture", Place des Vosgues, París, Francia.
"Atelier Stahly", Meudon, Francia.
"Cité des Arts", París, Francia.
- 1967 III Bienal Nacional de Escultura, Museo de Arte Moderno, México D. F.
- 1968 Museo de Arte Moderno, Nottingham, Inglaterra.

Premios:

- 1958 Concurso Internacional de Arquitectura, "Centro cultural con monumento a Hidalgo", organizado por la Secretaría de Recursos Hidráulicos en El Fuerte, Sinaloa México. Primer premio.
- 1960 Bienal Mexicana de Arte. Mención Honorífica.
- 1961 Bienal de París. Mención Honorífica.
- 1962 "Beaux Arts de París", Mención Honorífica.
- 1964 Bienal de México, México, D.F. Segundo premio.
Documenta Kassel, Alemania.
- 1967 III Bienal Nacional de Escultura, Museo de Arte Moderno, México, D.F. Tercer lugar, premio Lerdo de Tejada.

Colecciones:

- 1959 Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA, Nueva York.
1964 Museo de Arte Moderno, México D. F.
1965 "John Simon Guggenheim Memorial Foundation", como Artista Visitante (*Visiting Artist*) en la "Visual Arts School of New York", Nueva York.
1967 "Rijksmuseum Krohler & Muller", Otterlo, Holanda.

Becas:

- 1962 Beca concedida por el Gobierno Francés.
1964 "John Simon Guggenheim Men Found."
1965 "Visiting Artist".
"Visual Arts School".
1967 Beca especial que le concedió el Gobierno Francés.
1968 *British Council*.

HELEN ESCOBEDO DE KIRSEBOM (1934)
MÉXICO. ESTACIÓN 19.

- 1934 Nació el 28 de julio en la Ciudad de México, hija de padre mexicano y madre inglesa. Desde pequeña tuvo gran facilidad para el dibujo y la escultura en plastilina que cultivó debido a una enfermedad que la obligó a permanecer largo tiempo en cama.
- 1948-1951 Ingresó a la Universidad Motolinia en donde se graduó en Humanidades. En esta época entró en contacto, a través de libros, con la obra de Henry Moore. Más tarde conoció al escultor inglés John Sheaping quien ejerció en ella fuerte influencia.
- 1950-1951 Ingresó en el Departamento de Escultura del *México City College* estudiando bajo la tutela del maestro Germán Cueto. Con él aprendió a trabajar diversas técnicas como piroxilinas, arenas, vinelitas y asbesto, lo que despertó en ella su imaginación creadora. Obtuvo ahí su primera mención honorífica en la exposición colectiva que se presentó con motivo del fin de año. De esa época son sus trabajos titulados "Ritmo" y "Maternidad".
- 1952-1954 Gracias al apoyo de Sheaping obtuvo una beca de tres años para estudiar en la Escuela de Escultura del *Royal College of Arts* de Londres. Tuvo entre sus maestros, además de Skeaping, a Frank Dobson y a Leon Underwood. En esta etapa aprendió el uso de nuevas herramientas y a perfeccionar nuevas técnicas, y entró en contacto personal con los escultores británicos Jacob Epstein y Henry Moore así como el ruso Ossip Sadkine. También en ese momento, influenciada por la obra del escultor suizo Alberto Giacometti, empezó a esculpir figuras alargadas.
- 1954 Viajó de estudios a París, Roma y Bruselas, trabajando en este último país en el taller del escultor André Willequet. Recibió su diploma *ARCA (Associate of the Royal College of Art)* y regresó a México.
- 1955-1956 Inauguró una tienda de diseño textil e invitó a artistas y artesanos a exhibir sus obras, allí trabajó con el arquitecto Phillip Guilman para establecer un centro permanente de diseño.
- 1957 Conoció a Fredrik Kirsebom con quien se casó en la pequeña isla de Gotland, Suecia. Desde entonces su vida ha transcurrido, la mitad del año en la Ciudad de México y, la otra mitad, en la ciudad de Landskrona, al sur de Suecia.
- 1957-1959 Viajó a Noruega, Dinamarca y Alemania.
- 1960 Diseñó la escenografía para "Electra" de O'Neill.
- 1961-1968 Hizo un viaje extenso por los Estados Unidos becada por el Departamento de Estado Norteamericano para visitar museos y colecciones particulares. De vuelta a México fue nombrada Directora del Departamento de Artes Plásticas del Museo Universitario de la UNAM, iniciando sus actividades al frente del Museo Universitario de Ciencias y Arte y de la Galería Universitaria Aristos.
- 1962 Escribió críticas de arte para la revista mensual "Intercambio".
- 1964 Comisionada para ejecutar una escultura mural para el lobby del edificio III *Pine Street* en San Francisco, California, Estados Unidos.
- 1965 Asistió como invitada al Simposio organizado por la Federación Interamericana para las Artes en Chichen-Itzá.

- 1966 Viajó a Nueva York y a Noruega, así como a las Bienales de Venecia, Suiza, París y Londres.
 1967 III Bienal de Escultura. Museo de Arte Moderno, México, D.F.

Exposiciones individuales:

- 1956 Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
 1960 Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
 1964 *Patio Gallery*, Fort Worth, Texas, Estados Unidos.
 Galería de Inés Amor, México, D.F.
 Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
 1965 Galería de la Casa del Lago, UNAM, México, D.F.
 1966 Galería de Arte Mexicano, México, D.F. donde presentó sus primeras esculturas funcionales: un radio, un televisor y dos lámparas, en plástico.
 1968 *Uluv Gallery*, Praga, Checoslovaquia.

Exposiciones colectivas:

- 1959 "Nuevos Valores", Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F.
 1960 "Escultura Mexicana Contemporánea", Alameda Central, México, D.F.
 "Pintoras y Escultoras de México", Galería Romano, México, D.F.
 II Bienal Interamericana de México, Palacio de Bellas Artes, México, D.F.
 1961 Galería Misrachi, México, D.F.
 1962 I Bienal Nacional de Escultura, INBA, México, D.F.
 1963 "El Niño y la Plástica Contemporánea", Galería Universitaria Aristos, UNAM, México, D.F.
 1964 II Bienal Nacional de Escultura, INBA, México, D.F.
 1966 "Pintura y Escultura Mexicana de Hoy", Museo de Arte Moderno, México, D.F.
 1967 III Bienal Nacional de Escultura, Museo de Arte Moderno, INBA, México, D.F.
 "Kalikosmia, el Hombre y el plástico", Museo de Arte Moderno, México, D.F.
 1968 I Salón Independiente, Instituto Isidro Fabela, México, D.F.

Obras:

En su carrera ha experimentado con varios medios para crear arte, estableció un centro de diseño textil, ha creado escenografías para teatro y ejecutado, además, murales escultóricos.

- 1964 "Hombres de Negocios", San Francisco, California, Estados Unidos, altura 4 metros.
 1965 "Mercurio", Bancomer, Casa Matriz, México, D.F., bronce de 4 metros de altura.
 1967 Fuente-muro, terraza del Hotel Aristos, México, D.F. Muro de concreto de 9 metros y dos más de 5 metros de largo con una escultura en movimiento continuo de bronce de 3 metros de altura dentro de una fuente.
 1968 "Muros Dinámicos", Pabellón Mexicano en *Hemisfair*, San Antonio, Texas, Estados Unidos, primero de una serie de grandes paneles o biombos de madera policromados de 3 metros de altura para el pabellón.
 "Puertas al Viento", Estación No. 19 de la Ruta de la Amistad, XIX Olimpiada, México, D.F. La última -o primera- escultura del circuito se encuentra ubicada a la altura del Canal de Cuernavaca sobre la lateral del Anillo Periférico. Está conformada por dos estructuras con un círculo que se abre en el centro, toda en azul y verde. En ella, el movimiento existe como ilusión óptica. Lo que radicalmente ha cambiado, como en el resto de las estaciones del conjunto, es el entorno que la rodea. En 1968, la zona de Cuernavaca se caracterizaba por el verde de los campos de alfalfa y el azul del cielo sobre la ciudad. A diferencia, hoy todo a su alrededor es construcción predominando el concreto, destacándose desde hace varios años una flotilla de microbuses que tiene ahí su base. La pieza fue restaurada en el 2004 con el apoyo de Fundación BBVA Bancomer.

Premios:

- 1964 Premio Tlatilco de Escultura, II Bienal Nacional de Escultura, INBA, México, D.F.
 1965 Recibió la orden de "Caballero del León de Finlandia" de parte del gobierno de aquel país con motivo de la exposición de arquitectura y diseño.

Adquisiciones:

INBA, México, D.F.
Prague National Gallery, Praga, Checoslovaquia.
Museo de Arte Moderno, México, D.F.
Banco de Comercio, México, D.F.
UNAM, México, D.F.
Hotel Aristos, México, D.F.

ALEXANDER CALDER (1898-1976).

ESTADOS UNIDOS. INVITADO DE HONOR EN EL ESTADIO AZTECA.

- 1898 Nació en Filadelfia, Estados Unidos. Hijo de madre pintora y de padre y abuelo paterno escultores, pasó su niñez en una atmósfera de arte. A pesar de eso, en su juventud se interesó más por el conocimiento técnico por lo que rechazó la carrera de escultor para estudiar ingeniería mecánica.
- 1915-1919 Estudió en el *Stevens Institute of Technology*, en Hoboken, Nueva Jersey. Terminando su carrera se dedicó al dibujo, la pintura y la escultura, empezando con el dibujo elemental del carbón en una escuela pública de Nueva York.
- 1923 Se inscribió en el *Art Student's League School* de Nueva York donde realizó estudios.
- 1924 Hizo desplegados de media página como colaborador de la revista *National Police Gazette*.
- 1925 Mientras trabajaba como dibujante en la gaceta, fue designado para cubrir un reportaje teniendo como fuente la actividad del circo *Ringling Bros. and Barnum & Bailey*, a cuyas funciones acudió durante dos semanas. De este trabajo hizo un libro titulado "*Animal Sketching*" (Dibujo de Animales) y creó sus primeros bocetos para construir un circo en miniatura, proyecto que le abrió después las puertas al arte en París al servirle como medio para ponerse en contacto con personalidades de aquella ciudad donde despertó mucho interés su original trabajo.
- 1926 Se instaló en París y allí hizo su primera talla en madera que llamó "El Gato más plano". Comenzó a construir pequeños circos con figuras de acróbatas y bailarinas realizadas en madera y metal que unía con alambres y que más tarde se transformarían en esculturas.
- 1927 Hizo sus primeras esculturas de alambre y montó su "Circo" de arlequines, acróbatas, bailarines y animales. En él dio prueba de un fino sentido del humor y de un refinamiento mezclado con una ternura casi infantil. Esta obra le sirvió como laboratorio para ensayar algunas de las originales características que tuvieron sus trabajos posteriores. Viajó a Londres donde se encontró con el grabador William Stanley Hayter quien lo presentó al escultor José de Creeft. Aunque Calder había construido las figuras de su "Circo" sólo parcialmente de alambre, a instancias del pintor Clay Spohn realizó una figura toda entera de alambre, en este caso un retrato de la señora Josephine Baker, mediante formas tridimensionales que dibujó, sin peso, en el espacio. Uno de los principales críticos de París escribió una columna entusiasta acerca del "Circo" que le valió a Calder empezar a ser reconocido como escultor. A partir de ahí, sus figuras tomaron una nueva escala y un nuevo carácter con formas tridimensionales de alambre alargadas en el espacio por líneas. Creeft tomó algunos juguetes animados del "Circo" para exhibirlos en el "Salón de los Humoristas" en París. Calder perfeccionó las figuras del "Circo" e hizo representaciones a base de marionetas articuladas, estilizadas y de gran expresividad.
- 1928 Viajó a Nueva York donde exhibió sus primeros óleos en "*The Artist Gallery*". Realizó su primera exposición individual en la Galería Weyhe, titulada "*Calligraphic Humor*", exhibiendo figuras de alambre que denominó "humorismo caligráfico". Volvió a París.
- 1929 Diseñó una pecera para un pez dorado hecho en alambre que nadaba dentro de ella en un sentido y otro, imprimiéndole movimiento mediante una manivela a la que daba vuelta. Esto representó por primera vez una composición de movimientos sujeta a una base inmóvil. Fue en esta época que introdujo el color y la composición abstracta en su escultura. Realizó su primera pieza de joyería. El Arquitecto Kiesler llevó al pintor Piet Mondrian al estudio de Calder para que le representara una función de su "Circo". Más tarde Calder respondió a esta visita acudiendo al taller de Mondrian. A partir de ahí su obra mostró una fuerte influencia del neo-plasticismo, especialmente en el terreno del color y en la composición abstracta.
- 1930 Aumentó su interés por resolver el problema de dar dinamismo a la escultura y le dedicó gran atención a trabajar la escultura en movimiento. Elaboró sus primeras esculturas abstractas con

movimiento. Poco después eliminó todos los elementos mecánicos y comenzó a crear estructuras movidas por corrientes de aire, a las que Marcel Duchamp dio el nombre de "móviles".

Se casó en Estados Unidos con Louisa Cushing James. En París se adhirió al grupo *Abstraction-Création*. Con los antecedentes de sus obras del "Circo", sus peces de alambre y su relación con Mondrian y el Constructivismo Ruso -habiendo conocido la escultura cinética de Gabo en 1928- realizó su propio concepto de la escultura "móvil" y exhibió sus primeras esculturas abstractas y ensamblajes movidos por pequeños motores. Anteriormente había usado, para dar dinamismo a sus obras, motores y manivelas, obteniendo como resultado un movimiento monótono. Desde que en estos dos últimos años diseñó sus esculturas móviles a base de elementos colgantes movidos por el aire, aceptó exhibirlas en las galerías *Percier* de París. Fue precisamente esta nueva dimensión que Calder inventó para la escultura, incluyéndole un tipo de movimiento natural en el que toda obra se mueve por el viento, de modo que la naturaleza y el azar reemplazaron desde entonces los instrumentos mecánicos, lo que le dio fama y lo consagró mundialmente. La carrera artística de Calder, inventor de la escultura móvil, le colocó desde entonces entre los grandes artistas de este siglo.

En este año fue cuando ejecutó su primer gran estíbil (denominación dada por el pintor Hans Arp).

Trabajó en una nueva forma escultural de madera y alambre, las "Constelaciones", inspiradas en la obra de Joan Miró.

Viajó a la Ciudad de México, a Panamá, Panamá y a Río de Janeiro, Brasil.

Nombrado miembro de la *American Academy of Arts and Letters* de Nueva York.

Calder llegó a la Ciudad de México el 31 de diciembre para realizar una gran escultura de hierro de 24 m de altura que se colocó en frente del Estadio Azteca.

Falleció el 11 de noviembre en Nueva York, Estados Unidos.

Exposiciones individuales y colectivas:

Primera exposición individual en la *Galerie Billiet-Pierre Vorms*, París, Francia.

Realizó una exhibición de escultura en madera y caricaturas en alambre en la Galería "*Neumann-Nerendorf*", Berlín, Alemania.

Galerías *Percier*, París, Francia. Fue aquí cuando expuso a la crítica sus primeras esculturas móviles a base de elementos colgantes movidos por el aire. Léger escribió el prefacio del catálogo.

Exhibición de "móviles" en la Galería *Vignon* de París, donde los mostró por primera vez al público.

Diversas exposiciones, entre ellas, dos colectivas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

El Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA, le organizó una exposición retrospectiva.

Exposición de 50 móviles y estables en la Galería *Maeght*.

Gran retrospectiva en el Museo *Guggenheim* de Nueva York.

Junto con el inglés Henry Moore, fue considerado uno de los dos escultores contemporáneos más famosos e importantes del mundo. Su trabajo ha sido descrito como una de las inspiraciones básicas de la actual escuela de escultura denominada "Estructura Primaria" en la que las esculturas monumentales extramuros de formas simples completan las obras de construcción ambiental de los arquitectos y los ingenieros. Durante los años transcurridos desde que inventó la escultura móvil sus obras han sido exhibidas a través del mundo entero y sus esculturas estables (estáticas o fijas) adornan espacios libres en muchos países. Mención especial merecen sus pinturas aguadas y acuarelas que realizó a partir de 1953 en las que expresó el mismo espíritu y el sentido del color que manejó en la escultura, ya que sus pinturas y esculturas suelen manejar una rica gama de colores primarios de gran alegría.

Obras:

"*Steel Fish*", primer móvil al aire libre de 3.5 metros de altura.

"Fuente de Mercurio" para el pabellón español en la Exposición Universal de París.

Construyó para el Museo de Arte Moderno de Nueva York la escultura de jardín *Man-Eater with Pennants*.

- 1949 Construyó el móvil más ambicioso hasta entonces, el *International Mobile*, para la 3ª. Exposición Internacional de Escultura en el Museo de Arte de Filadelfia, Estados Unidos.
- 1957 Diseñó un móvil gigantesco para el aeropuerto John F. Kennedy de Nueva York y el estábil *La Spirale* para la sede central de la UNESCO en París.
- 1962 Estábil "*Teodelapio*", de Spoleto, 17.50 m. de altura.
- 1965 Estábil "*Le Guicher*" para el Lincoln Center, Estados Unidos.
- 1967 Monumento en acero inoxidable para la Plaza Internacional del Níquel en la EXPO 67, de Montreal, Canadá.
- 1968 Estábil "*Grande Voile*" del *Massachussets Institute of Technology* de Cambridge, Estados Unidos, 12 metros de altura, y "*La Grande Vitesse*", en la *Vanderburg Plaza* de Gran Rapid, Michigan, Estados Unidos, 13.2 metros de altura.
- "Sol Rojo", Reunión Internacional de Escultores, XIX Olimpiada México 1968, México, D.F.
- "Sol Rojo", es una estructura de acero de aproximadamente 80 pies de altura que se colocó en el Estadio Azteca. Fue la primera escultura más grande realizada por él hasta ese momento (la segunda a lo largo de su vida), construida en acero pintado de color negro, con un disco central en color rojo. La escultura está formada por tres soportes dispuestos de manera triangular. Actualmente la obra se encuentra en mal estado de conservación y en espera de ser restaurada.

Premios:

- 1952 Gran Premio Internacional de Escultura en la XXVI Bienal de Venecia, Italia.

GERMÁN CUETO (1893-1975).

MÉXICO. INVITADO DE HONOR EN EL ESTADIO OLÍMPICO.

- 1893 Nació el 9 de febrero en la Ciudad de México.
- 1915-1916 Durante el levantamiento revolucionario que se vivió en nuestro país interrumpió sus estudios y viajó a Europa donde permaneció por un año.
- 1917 De regreso a México, animado por el maestro Fidencio Nava, estudió escultura en la Academia de San Carlos.
- 1919 Abandonó la Academia y resolvió seguir estudiando por su cuenta.
- 1922-1923 Fue ayudante del escultor Ignacio Asúnsolo cuando éste realizó las esculturas del frontispicio de la SEP (Minerva, Apolo y Dionisio) así como las de Sor Juana Inés de la Cruz, Justo Sierra, Amado Nervo y Rubén Darío en los muros del patio de honor.
- 1926 Impartió sus primeras clases como profesor de escultura dando clase de modelado en diferentes escuelas, primarias y secundarias, así como en la de Artes y Oficios Gabriela Mistral y en la Normal para Maestros de la Ciudad de México.
- 1927-1932 Realizó un segundo viaje a Europa donde, además de que visitó museos y galerías, se relacionó con varios destacados artistas. Conoció y fue amigo de Joaquín Torres García, José de Creeft, Pablo Gargollo, Jacob Lipchitz, María Blanchard y Julio González. La influencia de aquel medio y sus relaciones personales lo llevaron a dejar la escultura figurativa y a incursionar en lo abstracto, realizando sus primeras esculturas mediante una serie de máscaras y formas libres en lámina de hierro que fueron bien acogidas por la crítica de aquel momento.
- 1932 Después de una estancia de cinco años en Europa se dedicó a la escultura abstracta en nuestro país convirtiéndose tal vez en el escultor más renovador en el ambiente mexicano antes de 1950.
- 1954 Fue a Suecia becado por la Sociedad Sueco-Mexicana a estudiar como ceramista y a trabajar el esmalte. En la fábrica de *Gustavsberg* hizo varios trabajos en cerámica y empezó a hacer esmaltes, animado por Stig Lindberg, director y dueño de la fábrica.
- 1955-1959 Regresó a México donde continuó su actividad docente en la Escuela de La Esmeralda del INBA como profesor de modelado.
- 1960 Fue profesor de esmaltado en metal en la Escuela de Artesanías de la Ciudadela. Fue el asesor artístico en Escultura con motivo de la construcción del edificio de *El Eco*, obra de Mathias Goeritz, de quien fue amigo personal.
- 1961-1963 Siendo Carlos Chávez director del INBA lo designó Jefe del Departamento de Danza, donde dirigió a grupos estudiantiles en las secundarias, llevando a escena obras del teatro clásico español.
- 1968 Ingresó a la Academia de Artes en México, D.F., como miembro fundador.
- 1975 Murió en la Ciudad de México el 14 de febrero.

Reconocido exponente de la escultura moderna mexicana y maestro de muchas generaciones de escultores en este país, fue un experimentador incansable, buscador de nuevas formas y materiales y creador de obras de singular belleza. Introdujo el abstraccionismo en la escultura mexicana y fue el primero que asimiló el cubismo escultórico. Su arte fue de formas simplificadas y de volúmenes bien definidos. Realizó interesantes incursiones dentro del color y el esmalte. En su obra trabajó muchos materiales, entre ellos el bronce, el barro, la madera, la pasta de papel, el siporex, el alambre y la lámina de hierro.

Exposiciones individuales:

- 1926 "El Café de Nadie", Galería Dalmau, París, Francia. Máscaras y retratos caricaturas.
Galería *Dalmau*, París, Francia.
Galería *23*, París, Francia.
Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
- 1951 Galería de Arte *Clardecor*, México, D.F.
IFAL, México, D.F.
Galería *Mont Orendáin*, México, D.F.
Galerías *Excélsior*, México, D.F.
- 1954 Galería Sueco-Francesa, Estocolmo, Suecia.
Galería *Avenue*, Gotemburgo, Suecia.
- 1955 Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F.
Galería *Proteo*, México, D.F.
- 1956 Galerías *Excélsior*, México, D.F.
- 1960 IFAL, México, D.F.
- 1965 "Exposición Homenaje", Museo de Arte Moderno, México, D.F.

Exposiciones colectivas:

- 1927 Galería *23*, París, Francia.
Puerta de Versalles, París, Francia.
Galería de los Sobre-Independientes, París, Francia.
Galería *Renacimiento*, París, Francia.
Velizona, Suiza.
Barcelona, España.
Róterdam, Holanda.
- 1940 Club Internacional de Mujeres, México, D.F.
- 1945 Casa del Arte, México, D.F.
- 1948 ITESM, Monterrey, Nuevo León, México.
- 1949 Segundo Salón Anual de Pintura y Escultura, Sociedad para el Impulso de las Artes Plásticas,
Galería de Arte Moderno, México, D.F.
- 1953 "Escultura y Pintura Contemporánea Mexicana", Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F.
- 1954 Galería *La Esmeralda*, INBA, México, D.F.
"Maestros y Alumnos de la Escuela de Pintura y Escultura", Departamento de Artes Plásticas, *La Esmeralda*, INBA, México, D.F.
- 1955 "Cerámicas", Galería *Proteo*, México, D.F.
"Salón de Escultura", Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F.
- 1956 Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F.
- 1958 Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F.
- 1959 Galería *Proteo*, México, D.F.
"Salón de Escultura", Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F.
- 1960 "Escultura Mexicana Contemporánea", Alameda Central, México, D.F.
II Bienal Interamericana de México, Palacio de Bellas Artes, México, D.F.
- 1961 Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F.
- 1964 II Bienal Nacional de Escultura, INBA, México, D.F.
- 1967 III Bienal Nacional de Escultura, Museo de Arte Moderno, INBA, México, D.F.

Obras:

Dos máscaras de bronce en lo que fue el Cine Prado, México, D.F.
 "Maestro Manuel M. Ponce", Sala Manuel M. Ponce, INBA, México, D.F. Medallón en bronce.
 "Tragabolas" (representación de un beisbolista), Guardería Infantil, IMSS. Mural de 3 metros de altura en solera de hierro y alambazón vaciado en cemento.
 "Altar de la Paz", Museo de Arte Moderno, México, D.F. Talla en piedra.
 "Estatua de Minero", Zacualpan, estado de México, estatua de 3 metros vaciada en cemento.
 Diez retratos de personajes clásicos: escritores, filósofos y poetas. Biblioteca de México, Plaza de la Ciudadela, México, D.F.
 "Rostro ancestral", Museo Moderno de Escultura, Ámsterdam, Holanda, máscara de piedra.
 1968 Escultura monumental en plomo, Conjunto habitacional Torres de Mixcoac, Lomas de Plateros, México, D.F.
 "Hombre Corriendo", Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria, UNAM, XIX Olimpiada, México, D.F. Tiene una altura de siete metros y está realizada totalmente en bronce, un material que el autor manejaba a la perfección. Ubicada en la proximidad de la entrada principal del Estadio Olímpico México 68, sobre el camellón de la Avenida de los Insurgentes, tal y como su nombre lo dice, Hombre Corriendo es una escultura simple, formada a partir de dos cuerpos entrelazados que evidencian la figura representada de un hombre en movimiento, La escultura, junto con el alto basamento sobre el que se levanta, tras muchos años de abandono se encuentra en espera de ser restaurada.

Premios:

1962 "Caminante", I Bienal Nacional de Escultura, INBA, México, D.F. Mención Honorífica.
 1964 "Circunvolución en forma de cabeza", II Bienal Nacional de Escultura, INBA, México, D.F. Mención Honorífica. Escultura en bronce.
 1967 III Bienal Nacional de Escultura, Museo de Arte Moderno, México, D.F. Primer Premio de Adquisición Benito Juárez.

Adquisiciones:

Museo de Arte Moderno, México, D.F.

WERNER MATHIAS GOERITZ BRUNNER (1915-1990).
MÉXICO. INVITADO DE HONOR EN EL PALACIO DE LOS DEPORTES.

1915 Nació el 4 de abril en Danzig, Alemania, siendo su padre consejero y alcalde en dicha ciudad y su madre hija de un pintor académico de finales del siglo XIX.
 1930-1935 Después de terminar sus estudios de bachillerato, su madre lo convenció para que estudiara medicina.
 1935-1940 Como su inquietud era el arte, al año renunció a esa carrera y entró a la Escuela de Artes y Oficios. Poco después cursó en la Academia de Bellas Artes de Berlín la carrera de Filosofía.
 1936 Viajó a Suiza donde conoció al pintor Jürg Spiller quien lo introdujo en los círculos surrealistas de Basilea y más tarde en los de París, donde pudo establecer relaciones con artistas como Max Jacob, Georges Roualt, Pablo Picasso, Jean Arp y Marc Chagall.
 1937 Viajó por Alemania, Polonia, Austria, Checoslovaquia y la República Soviética de Lituania. Durante su estancia en Alemania conoció la Escuela de la Bauhaus, de la cual retomó el concepto de la obra de arte total o *Gesamtkunstwerk* que desde entonces estuvo presente en su trabajo. Asimismo, se relacionó con artistas expresionistas como Käthe Kolwitz, Ernst Barlach, Karl Schmidt-Rottluff y Erich Eckel. En las obras que realizó por aquel entonces, aunque se conocen pocas, se percibe la tradición del expresionismo alemán. Particularmente en sus *collages* se aprecian las huellas del dadaísmo que por entonces estaban en él muy arraigadas.
 1940 Obtuvo el grado de Doctor en Filosofía en la *Friederich-Wilhelms-Universität* de Berlín, con especialidad en Historia del Arte, presentando una tesis sobre Ferdinand von Raysky y el arte del siglo XIX.
 1941-1944 Con el nazismo huyó de su país y después de permanecer una pequeña temporada en España se trasladó al norte de África. Se desempeñó como catedrático del Centro de Estudios Marroquíes de la Universidad de Tetuán, en Marruecos. Su estancia en ese país lo influyó de tal modo que

algunos elementos retomados de la cultura y de la arquitectura del África del Norte se reflejaron en sus obras de dicho periodo, al cual Nathalia Carriazo denominó "Mathias antes de Mathias".

1945-1946

Se casó con la escritora y fotógrafa Mariannne Gast. Trabajó como pintor en Granada, España. Fue en este país donde por primera vez se dedicó de manera exclusiva al arte. Expuso en la Sala Clan, de Madrid, sus primeros cuadros con el pseudónimo de "Mago". Sus pinturas "Temor del pasado" y "Visión trágica" son ejemplos de su trabajo por aquella época. En su obra poco a poco surgieron líneas de una gran finura y delicadeza característica de ese momento en él, como "Composición cariñosa" y "Conversación inacabada". Editó su serie de dibujos taurinos que aparecieron en una edición madrileña con el título "Sueño del torero".

1947

Se estableció con su esposa en Madrid. Ahí inició su serie "Variaciones sobre el tema de la crucifixión". Poco después empezó a hacer pequeñas esculturas abstractas con diversos elementos ensamblados a ellas y de ahí pasó a hacer dibujos y acuarelas eróticas que dieron paso a una serie de cuadros abstractos o "manchistas". Conoció al escultor Ángel Ferrant, cuya amistad produjo una labor fructífera e importante para ambos.

1948

Se trasladó con su esposa a Santillana del Mar, Provincia de Santander, donde entró en contacto con las pinturas rupestres que fuerte reacción provocaron en él. Habitando en el antiguo Palacio del Marqués de Santillana, fundó la "Escuela de Altamira", que en poco tiempo adquirió renombre atrayendo a muchos discípulos de distintos países, principalmente latinoamericanos, y convirtiéndose en el núcleo de un grupo de artistas de vanguardia. También atrajo a Ángel Ferrant y a Eugenio D'Ors, dos prestigiados artistas de ese país. Mediante el proyecto didáctico de esta Escuela, Goeritz rescató la ingenuidad, la espontaneidad y la vitalidad de las pinturas rupestres desde la mirada de la modernidad. La fama de la Escuela creció y de todas partes de España llegaron comentarios y crónicas sobre Goeritz y su Escuela. Los pintores del "Grupo Pórtico de Zaragoza" se adhirieron a ella y los intelectuales y pintores catalanes del grupo "*Dau al Set*" lo invitaron a colaborar en su revista. En Barcelona conoció a importantes pintores, entre ellos, Miró, Tharrats, Tapiés y Cuixart así como a componentes del grupo "Cobalto" promotores de la revista que con ese nombre contrató a Goeritz como asesor en los artículos relacionados con las vanguardias artísticas.

1949

De regreso a Madrid colaboró en la fundación de la Galería Palma, en Madrid, donde expuso ese mismo año al lado de Ángel Ferrant. Por esas fechas escribió una agresiva ponencia contra la incultura de la crítica madrileña que provocó una abierta hostilidad de los reaccionarios hacia él. Ante el peligro que su presencia en España implicó para la existencia de la Escuela de Altamira, abandonó dicho país invitado a venir a México por el arquitecto Ignacio Díaz Morales, quien en 1949 participó en la fundación de la Escuela de Arquitectura, en Guadalajara, Jalisco. En agosto llegó a México para ocupar la cátedra de Historia del Arte en la Universidad de Guadalajara y crear un nuevo tipo de enseñanza artística orientado hacia la Educación Visual y el Diseño Básico.

Entre sus primeros contactos estuvieron Luis Barragán, Edmundo O'Gorman y Jesús Reyes Ferreira. A partir de su estancia en nuestro país se entusiasmó por el arte prehispánico, donde el mundo formal y espiritual del México antiguo produjeron un nuevo choque en la sensibilidad del artista.

1950

Además de su labor docente, dedicó parte de su tiempo a promover y fundar galerías, a escribir y a dar conferencias. Promovió que en la galería Arquítac se expusieran obras de Henry Moore, Paul Klee, Rufino Tamayo, Arshile Gorky y otros. Expuso su obra pictórica por primera vez en nuestro país en la Galería Camarauz, en Guadalajara, Jalisco y luego expuso pinturas y esculturas en madera y piedra en la Galería Clardecor, en la Ciudad de México. Pronto empezó a dedicarse nuevamente a la escultura teniendo en esa ocasión como maestro a Romualdo de la Cruz, tallista y escultor tradicional que más tarde se convirtió en su ayudante y amigo personal. Participó en el Homenaje a Orozco de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara.

1950-1951

Expuso de nuevo su obra en la Galería Camarauz.

Inició su serie de esculturas a las que llamó "Salvadores de Auschwitz", consistente en diez piezas realizadas en madera, bronce, piedra y hierro forjado, las cuales terminó en 1952.

1951

Organizó una exposición de célebres pintores franceses, Manet, Cezzane, Toulouse Lautrec, Renoir, Van Gogh, Gauguin, Degas y Braque, en la Galería de la Alianza Francesa de Guadalajara, Jalisco. Realizó sus esculturas de la "serie animales", entre las que hubo una que llamó la atención del arquitecto Luis Barragán que decidió adquirirla para colocarla en la entrada del recién construido fraccionamiento de Pedregal de San Ángel, en el Distrito Federal. Inició sus ejercicios plásticos de Poesía Concreta.

- 1952 Expuso sus obras en la Galerías Sapi, en Palma de Mallorca y en la Galería Jardín, de Barcelona, en España. En la Ciudad de México exhibió esculturas y pinturas en la Galería de Arte Mexicano. Por estos años su trabajo mostró una preocupación por la "escultura cambiabile" realizando figuras articuladas con el propósito de darles movilidad y variación a fin de enfatizar un movimiento más realista. Entre ellas "El bailarín", "El animal herido" y "El gallo".
- 1952-1954 Produjo la serie de esculturas llamadas "Moisés" a base de grandes boques de madera trabajados con hacha.
- 1953 Daniel Mont le encomendó la creación de su primera obra arquitectónica, un museo experimental que llevó por nombre "El Eco", ubicado en la calle de Sullivan no. 43 en la Ciudad de México, que pretendía ser una institución viva y renovadora de las artes. El museo se inauguró el 7 de septiembre y una de las cosas que lo hizo famoso fue la monumental escultura que Goeritz emplazó en el patio del edificio. Actualmente se encuentra en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, en Chapultepec. Esta escultura fue calificada por la crítica mexicana como la primera "estructura primaria" en el orden mundial y se consideró que con ella Goeritz se adelantó por una decena al "*Minimal Art*" de los años 60.
- 1954 Publicó su "Manifiesto de la Arquitectura Emocional" que despertó la atención de los arquitectos y de los artistas.
Fue nombrado Jefe de los Talleres de Educación Visual de la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM.
- 1955 Organizó la 2ª. Confrontación Internacional del Arte Experimental, en la Galería Proteo, en la que participaron artistas como Oyrind Fahlström, Francisco Nieva y Bernhardt Schultze, integrantes del grupo parisino *Phases*; Lucio Fontana, Paul Jenkins y los mexicanos Germán Cueto, Jesús Reyes Ferreira y Juan Soriano.
En abril-mayo y noviembre-diciembre expuso sus pinturas, esculturas y proyectos en la Galería Proteo.
Construyó el conjunto escultórico "Aquí y allá", inspirado en la impresión que le causó la isla de Manhattan. Este trabajo se considera el antecedente de "*Las Torres de Satélite*".
- 1956 Fundó y dirigió por cuatro años la nueva escuela de Artes Plásticas de la Universidad Iberoamericana. Asimismo, fundó y coordinó los primeros Talleres de Diseño Industrial en México dentro de la misma Universidad.
Expuso en la Galería *Carstairs* de Nueva York.
- 1957 Diseñó "*Las Torres de Temixco*".
Colaboró con el arquitecto Luis Barragán y el pintor Jesús Reyes Ferreira en la construcción de *Las Torres de Satélite*.
Participó con el arquitecto Ricardo de Robina en el proyecto de restauración del Templo de San Lorenzo en la Ciudad de México, diseñando ocho vitrales para la cúpula del templo y el relieve de cemento "*La mano divina*" en el muro del presbiterio.
- 1957-1958 Concibió "El Pájaro Amarillo", escultura monumental para el fraccionamiento Jardines del Bosque de Guadalajara, Jalisco. A finales de 1958 murió su esposa y como consecuencia de la terrible depresión que esto le causó su obra reflejó el caos que entonces vivió el artista, particularmente sus obras "Complejos ambulantes" y "Pesadilla en forma de zopilote".
- 1957-1960 Realizó sus "Mensajes Metacromáticos" que se expusieron en 1960 en las ciudades de Nueva York y México.
- 1957-1964 Diseñó los vitrales de las catedrales Metropolitana y de Cuernavaca.
- 1958-1961 Fue editor de la Sección de Arte de la revista *Arquitectura/México* y corresponsal de revistas de arte y arquitectura en revistas de Europa y Latinoamérica.
- 1959 Exposición retrospectiva de su obra (1935-1959) en la Galería de Arte Mexicano.
Dio a conocer su escrito "*Please, Stop*" en las afueras del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) que redactó luego de haber visto la máquina autodestructora del escultor suizo-parisino Jean Tinguely, llamada "Homenaje a Nueva York". Este escrito de protesta lo distribuyó la noche de aquella presentación entre quienes acudieron a ver la exposición. Este texto fue su primera rebeldía pública contra el relativismo destructivo del arte contemporáneo y su primer llamamiento a favor de un arte espiritual, exigiendo un arte basado en la ética como única salida al caos de la época.
Expuso su obra en el Museo Nacional Bezalel de Jerusalén y en el Museo Brooklyn de Nueva York.
Realizó la escultura monumental "Los Amantes" para el Hotel Presidente de Acapulco, Guerrero.
- 1960 Participó en una exposición de escultura americana en la Galería Claude Bernard, de París.
Escribió "Confesión y advertencias a la Crítica".

Expuso en la Galería Iris Clert de París y ahí redactó y publicó "*L'art prière contre l'art merde*", otro manifiesto más agresivo en contra del arte llamado por él "arte mierda", que según él priva en todas partes y no pasa de ser un truco de la moda del momento.

Expuso su obra en la Galería Martha Jackson, de Nueva York y en el Museo de Arte Contemporáneo de Houston, Texas, Estados Unidos.

De regreso a México publicó su manifiesto al que dio por título "Estoy harto". Este mismo manifiesto motivó otro escrito al año siguiente llamado "Los Hartos" que inclusive llegó a convertirse en un movimiento artístico al que se adhirieron José Luis Cuevas, Pedro Friedeberg, Jesús Reyes Ferreira, Luis Barragán y otros.

1961 Escribió "Autocrítica y advertencias", así como una serie de textos publicados en la revista "Arquitectura/México".

1962 Expuso sus "Mensajes" en la Galería *Carstairs* en Nueva York.

1963 Retrospectiva de su obra (1943-1963) en Nueva York.

Desde este año trabajó con el arquitecto Ricardo Legorreta como consejero artístico concibiendo "Las Torres de Automex" para construirse en la ciudad de Toluca, Estado de México, como parte de un proyecto realizado por el arquitecto.

1964 Colaboró en los trabajos de restauración de la parroquia de Azcapotzalco y en la modernización del templo de Santiago Tlatelolco, ambos en el Distrito Federal.

Realizó un muro para la Unidad Habitacional Adolfo López Mateos en el Estado de México.

Decoró con obras murales de sogas y reatas la Sala Cora y Huichol del Museo Nacional de Antropología.

Proyectó el poema plástico-mural "Pocos cocodrilos locos" en la cafetería Vips de la calle Niza, en la Zona Rosa, México, D.F.

Proyectó una escultura monumental para la VAM de México, en el Estado de México.

Muestra de su obra en la galería de Antonio de Souza.

1965 Decoró con un enrejado de concreto los muros de los Laboratorios Farmacéuticos en la Ciudad de México.

1965-1966 Realizó la obra mural el "Eco del Oro" para el Museo Experimental "El Eco".

1966 Organizó una exposición internacional de poesía concreta en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM.

Este mismo año fue nombrado consejero artístico y Jefe de Promociones Internacionales del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada.

1967-1968 En colaboración con el arquitecto Ricardo Legorreta, construyó un muro monumental calado a la entrada del Hotel Camino Real de la Ciudad de México.

Proyectó "La Ruta de la Amistad" dentro del Programa de la Olimpiada Cultural México '68.

1968 Construyó "La Osa Mayor", escultura monumental en la explanada del Palacio de los Deportes, en la Ciudad de México. Para esta obra construyó siete columnas poliédricas de concreto que pintó de color amarillo y rosa mexicano, con una altura de quince metros y dispuso en planta igual que las estrellas de la constelación del mismo nombre. A partir del uso de formas geométricas y primarias, Goeritz entabló una relación armónica entre éstas y las formas que se crearon a raíz del proyecto arquitectónico para el Palacio de los Deportes por parte de los arquitectos Félix Candela, Antonio Peiry y Enrique Castañeda Tamborell. La obra está en necesidad de recuperar sus colores originales y en espera del rescate de su entorno.

1990 Murió el 4 de agosto en la Ciudad de México.

Exposiciones individuales:

1946 Sala Clan, Madrid, España (con el seudónimo de Magó).

1948 Salón Alerta, Santander, España.

1949 Galería Palma, Madrid, España.

1950 Galería Camarauz, Guadalajara, Jalisco.

Galería Clardecor, México, D.F.

1951 Galería Camarauz, Guadalajara, Jalisco.

1952 Galería Sapi, Palma de Mallorca, España.

Galería Jardín, Barcelona, España.

Universidad de Guadalajara, Jalisco.

Galería de Arte Mexicano, México, D.F.

1953 El Eco. Museo Experimental. México, D.F.

1955 Galería Proteo, México, D.F.

- 1956 Galería Carstairs, Nueva York, Estados Unidos.
 1959 Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
 1960 Galería Carstairs, Nueva York, Estados Unidos.
 Galería Iris Clert, París, Francia.
 Galería Antonio Souza, México, D.F.
 1961 Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
 Galería Antonio Souza, México, D.F.
 1962 Galería Carstairs, Nueva York, Estados Unidos.
 1963 Galería Byron, Nueva York, estados Unidos.
 1964 Galería Antonio Souza, México, D.F.

Exposiciones colectivas:

- 1948 Sexto Salón delos Once, Galería Palma, Madrid, España.
 1950 "Arte sin Fronteras", Galería Arquítac, Guadalajara, Jalisco.
 1951 Galería de Arte, Chapala, Jalisco.
 1952 "El grabado mexicano", Galería Olivetti, México, D.F.
 1953 Museo El Eco. México, D.F.
 1954 "Pintores extranjeros que radican en México", Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F.
 Galería Havre, México, D.F.
 Feria del Libro en la Sala de Arte El Cuchitril, México, D.F.
 1955 Galerie R. Creuze-Salle Balzac, París, Francia.
 Galería Schettini, Milán, Italia.
 Galería Proteo, México, D.F.
 Galería de la Plástica Mexicana, México, D.F.
 1956 *The Museum of Fine Arts*, Houston, Texas, Estados Unidos.
The Dallas Museum of Fine Arts, Texas, Estados Unidos.
The Institute of Contemporary Art, Boston, Massachussets, Estados Unidos.
 Galería Antonio Souza, México, D.F.
 1957 The Munson Williams-Proctor Institute, Utica, Estados Unidos.
 The Carnegie Institute, Pittsburgh, Estados Unidos.
 The Colorado Springs Fine Arts Center, Colorado, Estados Unidos.
 Galería Excélsior. "Jornadas de Arte Religioso", Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
 1958 Colectiva de escultura en Bellas Artes, México, D.F.
 Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
 Galería Proteo, México, D.F.
 Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F.
 Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
 Galería Excélsior, México, D.F.
 1959 Museo Nacional de Betzalel, Jerusalén, Israel.
 The Brooklyn Museum, Nueva York, Estados Unidos.
 Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F.
 Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
 1960 Centro Deportivo Israelita, México, D.F.
 Martha Jackson Gallery, Nueva York, Estados Unidos.
 Retrospectiva, Museo Universitario, UNAM, México, D.F.
 Galería Chapultepec, México, D.F.
 Galería Claude Bernard, París, Francia.
 Galería Latow, Nueva York, estados Unidos.
 The Contemporary Arts Museum, Houston, Texas, Estados Unidos.
 1961 Krannert Art Museum, University of Illinois, Estados Unidos.
 Museo de Arte Moderno de Nueva York, Estados Unidos.
 "Los Hartos", Galería Antonio Souza, México, D.F.
 Galería de Arte Mexicano, México, D.F.
 1962 The Carnegie Institute, Pittsburgh, Estados Unidos.
 Museo del Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F.
 1964 Galería Misrachi, México, D.F.
 1968 Museo de Arte, Universidad de Texas, Austin, Texas, Estados Unidos.
 Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM, México, D.F.

Obras:

- 1951 "El animal", entrada al fraccionamiento Jardines del Pedregal de San Ángel, México, D.F. En colaboración con el arquitecto Luis Barragán. Escultura en concreto.
- 1952-1953 "La serpiente del Eco", Museo Experimental El Eco. México, D.F. Placa de hierro, actualmente en el Museo de Arte Moderno, Chapultepec, México.
- 1954 "La mano divina", Iglesia de San Lorenzo, México, D.F. En colaboración con los arquitectos Ricardo de Robina y Jaime Ortiz Monasterio. Relieve en yeso y cemento, 14 metros de altura.
- 1957 "La mano codiciosa", México, D.F. Relieve en cemento policromado (Hoy destruida).
- 1957 "El pájaro amarillo", Guadalajara, Jalisco. En colaboración con el arquitecto Luis Barragán. Concreto pintado. 15 metros de alto.
- 1957-1958 "Las Torres de Temixco", Temixco, Morelos. Esculturas en concreto.
- Vitrales en la Iglesia de San Lorenzo, México, D.F. En colaboración con el arquitecto Ricardo de Robina.
- "Las Torres de Satélite", Naucalpan, Estado de México. En colaboración con el arquitecto Luis Barragán. Esculturas en concreto pintado de 37 a 57 metros de alto.
- 1959 "Los amantes", Hotel Presidente, Acapulco, Guerrero. Escultura en concreto.
- 1960-1963 Vitrales en la Catedral Metropolitana, México, D.F. En colaboración con el arquitecto Ricardo de Robina.
- 1961 Vitrales en la Catedral de Cuernavaca. Diseño del Sagrario. En colaboración con el arquitecto Ricardo de Robina.
- Vitrales del Sagrario. Convento e Iglesia de las Capuchinas Sacramentarias. En colaboración con el arquitecto Luis Barragán y el pintor Jesús Reyes Ferreira.
- 1961-1962 Vitrales en el Convento de Azcapotzalco, México, D.F. En colaboración con el arquitecto Ricardo de Robina.
- 1963 "Las Torres de Automex", Toluca, Estado de México. En colaboración con el arquitecto Ricardo Legorreta. Esculturas en concreto de 25 a 45 metros de altura.
- Vam, Carretera México-Toluca, estado de México, Escultura en concreto (Hoy destruida).
- 1963-1964 Vitrales, Sagrario y Vía Crucis en la Iglesia de Santiago Tlatelolco. En colaboración con el arquitecto Ricardo de Robina.
- 1964 Mural y cuadros de fibra de henequén. Sala Huichol. Museo de Antropología e Historia, México, D.F. En colaboración con el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.
- "Muro". Unidad López Mateos, Viveros de la Loma, Estado de México. Obra arquitectónica en concreto de 21 metros de largo.
- "Celosía", Laboratorios farmacéuticos *Smith Kline and French*, México, D.F. En colaboración con el arquitecto Ricardo Legorreta.
- 1964-1965 Sinagoga Maguén-David, Polanco, México, D.F. En colaboración con el ingeniero David Serur, realizando los vitrales y parte de la decoración exterior e interior.
- 1965 "Pocos cocodrilos locos", Instituto Goethe, México, D.F. En colaboración con el arquitecto Ricardo de Robina. Mural de concreto (Hoy destruido)
- 1968 "Mensaje", Celosía exterior del Hotel Camino Real, México, D.F. En colaboración con el arquitecto Ricardo Legorreta. Lámina de acero pintada.
- La Ruta de la Amistad, México, D.F.
- "La Osa Mayor", Palacio de los Deportes, México, D.F. En colaboración con los arquitectos Félix Candela, Antonio Peyrí y Enrique Castañeda Tamborell. Constelación escultórica de siete columnas en concreto pintado.

NOTAS Y REFERENCIAS

¹ Lily Kassner, *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX*, CONACULTA, México DF, 1997, tomo I, p. 362.

² Joaquín Torres García (Montevideo 1874-1949) fue uno de los máximos representantes del "Noucentismo" pictórico y posteriormente del Constructivismo. Se formó en Barcelona a donde se trasladó su familia en 1891. En sus años de formación, al paralelo de que colaboró con Gaudí en las obras de la Sagrada Familia, su admiración fue hacia el Simbolismo clasicista, el arte griego y los fresquistas del Renacimiento italiano, en un ambiente todavía dominado por el gusto modernista. Después de haber realizado un viaje a los Estados Unidos entre 1920 y 1922, decidió renunciar al lenguaje clasicista para aproximarse al Futurismo, al Cubismo y al Constructivismo basado en una depuración formal y en una geometrización de las formas cada vez más acentuada que llegaría pronto a los límites de la abstracción. Hacia 1930 vivió

en París donde se relacionó con Van Doesburg y Mondrian y expuso junto a Pevsner, Kandinsky, Arp y Léger así como en múltiples exposiciones individuales. En 1932 fue a vivir a Madrid donde entabló amistad con Ángel Ferrant y García Lorca, con quienes impulsó un grupo de arte constructivo que no fue del todo bien acogido en la península. Desde 1935 radicó nuevamente en Montevideo donde fundó la Asociación de Arte Constructivo que se encargó de promover el llamado Universalismo Constructivo Americano con el que tuvo contacto el escultor Gonzalo Fonseca.

³Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, AGN-DF, caja 160, sección 41, expediente 143, Fotografías Legado 5, Actividades Artísticas, julio 2003-enero 2004.

⁴Damián Bayón. *Artistas contemporáneos de América Latina*, UNESCO, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1981, p. 69.

⁵Según la *Enciclopedia del Arte Garzanti*, el Noucentismo fue un movimiento artístico y cultural que se desarrolló en Cataluña durante las primeras décadas del siglo pasado, como reacción al Modernismo, afectando la creación plástica, la arquitectónica y la literaria. Frente a la pronunciada estilización del Art Nouveau "contrapone una estética mediterránea, concretada en un formalismo clasicista que en la plástica suelen protagonizar figuras femeninas de aspecto rotundo y naturaleza alegórica, y en la arquitectura un cierto retorno a Brunelleschi.... De hecho, cabe considerar al Noucentismo como uno de los movimientos realistas del presente siglo claramente relacionado con otros movimientos italianos, con la tradición simbolista y con la continuidad del cezannismo en pintura. Con el paso de los años ciertas manifestaciones del Noucentismo derivaron bien hacia el Realismo Ecléctico o el Monumentalismo, bien hacia una simplificación formal que abre paso al Art Decó e incluso al Racionalismo". *Enciclopedia del Arte Garzanti*, Ediciones B, Grupo Z, Barcelona, 1991, p. 701.

LISTADO DE DOCUMENTOS DEL AGN-DF QUE INTEGRAN EL APÉNDICE DOCUMENTAL:

1. Artículo periodístico sobre la Olimpiada Cultural México '68.
2. Carta del Presidente del Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos al Príncipe Bernardo de Holanda.
3. Artículo periodístico sobre la Olimpiada Cultural (traducido del idioma inglés).
4. Convocatoria para un Concurso Nacional de Escultura con motivo de los XIX Juegos Olímpicos.
5. Artículo periodístico sobre un proyecto de escultura urbana de Jacques Moeschal (traducido del francés).
6. Minuta de la reunión de la FISE el 24 y 25 de abril de 1965 en Royaumont, Francia (traducido del inglés).
7. Reporte sobre la organización del Simposium de Long Beach, California, EU, al 14 de agosto de 1965.
8. Declaraciones en torno a Mathias Goeritz como artista expresionista.
9. Testimonios en relación a Mathias Goeritz y el arte.
10. Declaraciones y Manifiestos de Goeritz sobre el Arte y testimonios acerca de él relacionados con su actividad artística.
11. Declaraciones de Mathias Goeritz sobre Arte y testimonios acerca de él y su actividad como artista.
12. Carta de Friederich Czagan dirigida al arquitecto Ramírez Vázquez como Presidente del Comité Organizador.
13. Estimación de gastos que Goeritz le presentó a Ramírez Vázquez para realizar el Mexymposium de esculturas.
14. Memorandum de presentación del Dr. Karel Wendl al Comité Organizador como colaborador de Goeritz.
15. Primera carta de invitación de Goeritz para Henry Moore al Simposium de Escultores.
16. Segunda carta de invitación de Goeritz para Henry Moore al Simposium de Escultores (traducida del inglés).
17. Convocatoria para la III Bienal de Escultura en la Ciudad de México, 1967.
18. Primeras cartas de invitación para los escultores extranjeros al Simposium firmadas por el Dr. Mathias Goeritz.
19. Carta del escultor Joop Beljon a Mathias Goeritz fechada el 7 de mayo de 1967.
20. Cartas de respuesta de los escultores a la primera carta de invitación de Goeritz al Simposium.
21. Carta de invitación de Goeritz al escultor Mohamed Melehi.
22. Respuesta del escultor Itzhak Danziger a la carta de invitación de Mathias Goeritz al Simposium.
23. Primera carta de invitación de Goeritz al escultor Calder fechada el 23 de abril de 1967 (traducida del inglés).
24. Cartas de respuesta de Goeritz a los escultores agradeciendo su interés por participar en el Simposium.
25. Carta de respuesta de Goeritz a la aceptación de Itzhak Danziger para participar en el Meximposium.
26. Carta de respuesta de Mohamed Melehi a la invitación de Goeritz para participar en el Simposium.
27. Carta de invitación al señor Efraín Enrique Recinos de parte de Goeritz para participar en el Simposium.
28. Carta de rechazo a la solicitud del señor Bradford Graves para participar en el Simposium.
29. Carta de invitación al señor Uche Okake por parte de Goeritz para participar en el Simposium.
30. Cartas oficiales de invitación a los escultores al Simposium de parte del Comité Organizador.
31. Carta del Secretario Karel Wendl a Joop Beljon informándole del cambio de fechas del Simposium.
32. Cartas de participación al Simposium de parte del Comité Organizador a las Embajadas de los países invitados.
33. Carta al Dr. Goldberg, Presidente de Technion, Haifa, participándole la invitación de Danziger al Simposium.
34. Cartas de respuesta de los escultores a la invitación oficial del Comité Organizador para participar en el Simposium.
35. Informe de la Dirección de Control de Programa sobre los avances del Simposium al 21 de julio de 1967.
36. Cartas oficiales de invitación a la Reunión para los escultores Calder y Moore de parte del Comité Organizador.
37. Carta de rechazo a la solicitud de la señora Mary Preminger para participar en el Simposium.
38. Carta al escultor Melehi de parte de Wendl, solicitándole el envío de su propuesta escultórica.
39. Carta a Herbert Bayer invitándolo a ser principal coordinador de los trabajos de campo en el Simposium.
40. Carta de Wendl a Bayer informándole sobre asuntos del Simposium y solicitándole el nombre de un artista de color.
41. Carta de respuesta de Bayer donde plantea dudas acerca del sitio de las esculturas y del número de los participantes.
42. Cartas de los escultores a Wendl sobre asuntos relacionados con sus respectivas participaciones en el Simposium.
43. Tercera carta de invitación de Goeritz para Henry Moore al Simposium de Escultores (traducida del inglés).
44. Carta de solicitud de Wendl al escultor Calder para que envíe a México el modelo de su proyecto para el Simposium.
45. Informe de Goeritz sobre asuntos relacionados con la integración del equipo de escultores invitados al Simposium.
46. Carta del Dr. Luis Aveleyra al Ing. Alberto Buzaly participándole información de interés acerca del Simposium.
47. Documentos varios del Comité Organizador relativos a la participación del escultor Alexander Calder.
48. Memorandum de Jorge Saldaña a Ramírez Vázquez para realizar un programa de televisión sobre la visita de Calder.
49. Memorandum de Wendl al arquitecto Martínez del Campo sobre la construcción de la obra de Calder.
50. Memorandum de Wendl a Héctor Ortega San Vicente para el cambio de boletos del vuelo de regreso de Calder.
51. Carta de Goeritz a Dorothy Miller informándole el avance del Simposium y solicitándole opinar sobre Todd Williams.
52. Memorandum de Wendl a Ortega San Vicente con los domicilios de los escultores y sus fechas de llegada al país.
53. Acuerdo sobre la participación mexicana en la Reunión Internacional de Escultores.
54. Carta de un grupo de artistas solicitando se realice una exposición de escultura al inicio de la Carretera de las Artes.
55. Cartas de Wendl a los escultores tratándoles asuntos de sus proyectos y de sus participaciones en el Simposium.
56. Carta de Oscar Urrutia al señor Strass participándole la invitación a Gustaw Zemina para que se incorpore al certamen.

57. Memorandum de Goeritz a Ramírez Vázquez con un informe de los avances del Simposium al 21 de febrero de 1968.
58. Carta de Wendl a Bayer informándole de la próxima incorporación al Simposium de un escultor polaco.
59. Memorandum de Goeritz a Ramírez Vázquez con una propuesta para resolver los traslados aéreos de los escultores.
60. Carta de la Embajada de Uruguay a Wendl ignorando que Fonseca sea el representante de ese país en el Simposium.
61. Memorandum de Goeritz a Héctor Ortega informándole los requerimientos en cuanto a boletaje para los artistas.
62. Documentos relativos al traslado aéreo de Clement Meadmore a México.
63. Informe de Wendl a Bayer sobre los avances del Simposium hacia principios de mayo de 1968 (traducido del inglés).
64. Carta de Gustaw Zemla a Wendl agradeciendo haberles gustado su propuesta escultórica para el Simposium.
65. Memorandum de Goeritz a Urrutia proporcionándole información sobre su proyecto para el Palacio de los Deportes.
66. Memorandum de Goeritz a Urrutia informándole sobre una propuesta escultórica para la Alberca Olímpica.
67. Cartas de invitación de Félix Candela y de Goeritz a Henry Moore, así como respuesta de éste (traducidas del inglés).
68. Carta de Manuel Martínez a Oscar Urrutia acerca de la participación de España en la Olimpiada Cultural.
69. Carta de Beljon a Goeritz con sus recomendaciones para la organización del Simposium de Escultura.
70. Carta de Conrado Elkisch con una propuesta de calendario para las actividades del Simposium.
71. Carta de los escultores a Wendl con asuntos sobre su participación en el Simposium y próximo arribo a México.
72. Memorandums de Control de Instalaciones y de Promociones Internacionales sobre el contenido de los proyectos.
73. Telegrama de Todd Williams al Comité Organizador anunciando el envío de su proyecto para el Simposium.
74. Cartas de Wendl a los escultores informándoles asuntos relacionados con la organización del Simposium.
75. Minuta de la Dirección de Control de Instalaciones sobre los acuerdos para la construcción de los monumentos.
76. Minuta del Comité Organizador con acuerdos sobre los recursos y el programa de actividades del Simposium.
77. Memorandums sobre la visita de Bayer a México y sus actividades en la organización del Simposium.
78. Cartas de Declaración de Conformidad que firmaron los escultores para su participación en el Simposium.
79. Carta de Beljon al Comité Organizador avisando del envío de su Carta de Conformidad a México.
80. Memorandums del Comité Organizador sobre la construcción de la escultura de Germán Cueto.
81. Memorandum de Control de Instalaciones a Goeritz con la repartición de los cálculos estructurales de las esculturas.
82. Memorandum de Enrique Langenscheidt a Ernesto Olguín sobre la construcción de la escultura de Calder.
83. Carta de Wendl a Bayer con información acerca de su proyecto y del escultor polaco para el Simposium.
84. Memorandum de Control de Instalaciones para que Urrutia autorice los contenidos de los proyectos escultóricos.
85. Memorandum del Comité Organizador con las estimaciones en cuanto a acero y cemento de las esculturas.
86. Memorandum de Control de Instalaciones a Constructora CUMSA para que presupueste algunas de las esculturas.
87. Programas de Actividades de la Reunión Internacional de Escultores hecho por la Dirección de Control de Programa.
88. Informe de Control de Instalaciones sobre los cálculos estructurales y las posibles constructoras de las esculturas.
89. Memorandum de Langenscheidt a Urrutia sobre el apoyo que brindará la Cámara Nacional de la Industria del Acero.
90. Memorandums de Wendl a los escultores para acordar su arribo a México por el inicio de los trabajos de construcción.
91. Memorandums en donde se trata el asunto de la reducción del tamaño de las esculturas.
92. Informe de Goeritz a Enrique Álvarez con el personal que labora en el Departamento de Promociones Internacionales.
93. Informe de Goeritz sobre los planes organizativos del Simposium hacia mediados del año 1967.
94. Carta de Wendl a Calder con información sobre la construcción y la ubicación de su escultura (traducida del inglés).
95. Carta de Wendl a los escultores sobre la posible construcción de las esculturas en el parque de Villa Olímpica.
96. Memorandum de Wendl a Bayer con información sobre los planes para la colocación de las esculturas del Simposium.
97. Carta de Wendl a los escultores con comentarios sobre sus proyectos y preguntas sobre sus planes para el Simposium.
98. Carta de Wendl a Bayer informándole sobre los planes del Simposium y sobre su participación dentro de ellos.
99. Memorandum de Wendl a Urrutia con información sobre la construcción de la escultura de Calder.
100. Memorandum de Wendl a Urrutia acerca de la supresión de la base y el aumento de tamaño de la escultura de Calder.
101. Memorandum de Goeritz a Ramírez Vázquez participándole los planes iniciales para el Simposium.
102. Memorandum de Enrique Langenscheidt a Oscar Urrutia sobre los avances del Simposium al 1 de febrero de 1968.
103. Primera propuesta para el acomodo de las esculturas sobre el Anillo Periférico (31 de enero de 1968).
104. Memorandum de Goeritz a Ramírez Vázquez con sus comentarios sobre la ceremonia del Fuego Olímpico.
105. Carta de Goeritz a los escultores informándoles acerca de la localización de sus proyectos sobre la Ruta Olímpica.
106. Memorandums del Comité Organizador sobre la ubicación de las esculturas sobre el Anillo Periférico.
107. Memorandum de Enrique Langenscheidt a Lenin Molina con la localización de las esculturas sobre el Periférico.
108. Memorandums del Comité Organizador sobre la colocación de las esculturas en sus lugares correspondientes.
109. Memorandums de Langenscheidt a Ramírez Vázquez sobre la escultura de Joseph María Subirachs.
110. Informe del Comité Organizador con los resultados finales de la Reunión Internacional de Escultores.
111. Memorandum de Goeritz a Urrutia informándole sobre los viáticos para los escultores.
112. Memorandum de Wendl para Diana Salvat con los requerimientos de la Reunión Internacional de Escultores.
113. Memorandums de Wendl a los escultores informándoles los planes del Simposium para las fechas de su llegada.
114. Memorandums del Comité Organizador sobre la necesidad de que los invitados extranjeros cuenten con una visa.
115. Memorandum de Wendl al señor Ramón Alatorre sobre los requerimientos de la Reunión Internacional de Escultores.

116. Memorandum de Wendl a Héctor Ortega solicitándole el pago de gratificaciones a los primeros escultores.
117. Comunicados dirigidos por los escultores a Wendl avisando de su próximo arribo a la Ciudad de México.
118. Memorandum de Wendl a los escultores sobre lo que serán algunas de sus actividades a su llegada a México.
119. Informes de Goeritz a Ramírez Vázquez sobre los preparativos para la reunión Internacional de Escultores.
120. Memorandums del Comité Organizador sobre la participación de los señores Damaz en el Simposium.
121. Documentos sobre las diversas actividades de los escultores durante su estancia en la Ciudad de México.
122. Medidas de las maquetas de la Reunión Internacional de Escultores.
123. Lista de invitados y programa de actividades de la Reunión Internacional de Escultores.
124. Discursos e información sobre las actividades de la 1ª. Asamblea de la Reunión Internacional de Escultores.
125. Informe de Goeritz a Urrutia sobre las actividades para la creación del Consejo Internacional de Planificación.
126. Memorandums del Comité Organizador sobre las actividades programadas de los escultores en la provincia.
127. Memorandum de Goeritz a Ramírez Vázquez solicitándole una fecha para la inauguración oficial de las esculturas.
128. Memorias de cálculo de los monumentos de la Ruta de la Amistad.
129. Documentos relativos a presupuestos y especificaciones de las esculturas.
130. Memorandum de Luis Martínez del Campo a Construcciones Urbanas México para la construcción de las esculturas.
131. Documentos relativos a la construcción de las esculturas de la Ruta de la Amistad.
132. Memorandum de Luis Martínez a Oscar Urrutia informándole del inicio de la construcción de los monumentos.
133. Informes, aclaraciones, solicitudes y reclamaciones del Comité Organizador respecto de la construcción de las obras.
134. Memorandum de Langenscheidt a Juan Romero solicitándole información sobre la situación legal de los terrenos.
135. Memorandum de Promociones Internacionales al arquitecto Ramírez Vázquez reportando el retraso de las obras.
136. Memorandum de Langenscheidt al ingeniero Víctor Gamba solicitándole la colocación de un toldo para Nivola.
137. Memorandum de Control de Instalaciones a Goeritz argumentando el retraso en la construcción de las obras.
138. Memorandum de Alberto Buzali solicitando los vehículos del Simposium hasta mediados de agosto de 1968.
139. Actas de entrega de las esculturas por parte de las constructoras al Comité Organizador.
140. Memorandum de Olguín para Langenscheidt con los acuerdos de las instalaciones de agua y luz para las esculturas.
141. Memorandums de Promociones Internacionales solicitando el pintado de algunas esculturas.
142. Memorandums del Comité Organizador sobre el personal adscrito al Departamento de Promociones Internacionales.
143. Carta de Goeritz al embajador de Bélgica solicitándole su opinión sobre los trabajos de la Ruta de la Amistad.
144. Respuesta del embajador de los Estados Unidos a la solicitud de Goeritz con su opinión sobre la Ruta de la Amistad.
145. Opinión en torno a las esculturas de la Ruta de la Amistad y respuesta aclaratoria de Goeritz.
146. Cartas de agradecimiento de Langenscheidt y Goeritz a quienes colaboraron en la realización del Simposium.
147. Memorandums del Comité Organizador sobre información del Simposium de la Vermont Council of Arts, EUA.
148. Cartas de agradecimiento y despedida a los escultores por parte del Departamento de Promociones Internacionales.

Nota 1. Traducciones libres hechas por Raymundo Ángel Fernández Contreras para los documentos en inglés y francés.

Nota 2. Traducción libre del Departamento de Alemán del Centro de Idiomas Extranjeros de la FES Acatlán para los documentos en alemán.

APÉNDICE 1.

“Un concepto cultural para la Olimpiada de México.

México, D.F.- Poetas, físicos, escultores y especialistas en genética se unirán a los atletas durante la celebración de la XIX Olimpiada que tendrá lugar en esta ciudad el próximo mes de octubre. Cuando el más distinguido arquitecto de México, Pedro Ramírez Vázquez fue nombrado Presidente del Comité Organizador Olímpico, los eventos culturales que por tanto tiempo habían ocupado un lugar secundario en el desarrollo de las modernas Olimpiadas vinieron a ocupar ... el lugar central que les correspondía dentro de esta justa deportiva.

Insistiendo en que las competencias deportivas deben estar balanceadas por intercambios culturales, sin ningún espíritu de competencia entre las juventudes de todas las naciones participantes, el arquitecto Ramírez Vázquez ha dado el primer paso para reestablecer el carácter de las Olimpiadas originales de la Antigua Grecia, donde poetas, atletas y filósofos se reunían para celebrar la armonía física e intelectual en el hombre – concepto que había llegado a perderse debido a la mala interpretación que se le había dado en este siglo XX, pues se pensaba que las competencias atléticas y los congresos culturales no eran afines.

Uno de los eventos que dejará un indicio tangible de los logros artísticos en México será la Reunión Internacional de Escultores, dado que cerca de 20 escultores de diferentes nacionalidades están actualmente trabajando en México en la ejecución de esculturas monumentales que bordearán las nuevas avenidas creadas para conducir a millares de visitantes a los estadios y demás lugares en donde se celebrarán los eventos deportivos, así como también a las villas en donde serán hospedados.

Los escultores Henry Moore y Alexander Calder aceptaron el título de huéspedes de honor en este simposio, y Calder ha informado que se encuentra trabajando en una obra la cual será donada a México...”

Tomado de Los Ángeles Times, domingo 24 de marzo de 1968.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 157, sección 41, expediente 118, Publicidad del Programa Cultural, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 2.

19 de enero de 1968.

Su Alteza Real
El Príncipe Bernardo de Holanda
La Haya, Holanda.

Vuestra Alteza Real:

Animado por la gran amistad y por la simpatía personal que ampliamente correspondidas habéis manifestado por México durante Vuestras visitas, tengo el honor de dirigirme a Vuestra Alteza Real en el mismo tono de cordialidad y afecto sinceros que siempre habéis demostrado hacia nuestro país, y en ese tono solicitar Vuestra atención y apoyo respecto de la participación del Reino de los Países Bajos en el programa cultural de los Juegos de la XIX Olimpiada.

México ha preparado este programa con el propósito de reafirmar el carácter espiritual que originalmente tuvieron los Juegos Olímpicos permitiendo así lograr un mejor conocimiento, amistad y paz entre todos los pueblos del mundo. Aparte de ello, dicho programa cultural, celebrado paralelamente a los eventos deportivos, permitirá a todos los países, sin importar cuales sean sus actuales recursos atléticos, una muy brillante participación en ésta y futuras Olimpiadas.

El año pasado por el digno conducto del Comité Organizador Holandés, tuve el honor de enviarle invitación oficial al Ilustre Gobierno de Vuestra Alteza Real para participar en los eventos culturales de la XIX Olimpiada, y en dos ocasiones el Asesor Cultural de este Comité Organizador, con la intervención del Embajador de México en La Haya, se entrevistó en esa ciudad con el señor J.F.R.J. Jansen, Director de Arte del Ministerio de Asuntos Culturales, Recreativos y de Bienestar Social, quien ofreció estudiar en qué eventos podría participar Holanda.

Es mi convicción personal que dada la riqueza que el Reino de los Países Bajos ha aportado al arte y a la cultura mundiales, su presencia en los eventos culturales será de particular importancia.

Dados los lazos de amistad que existen entre el Reino de los Países Bajos y México, lazos que se han visto reforzados gracias a Vuestra Alteza Real, abrigo la seguridad de Vuestro especial interés y apoyo para que Holanda quede digna y justamente representada en este Programa Cultural.

Es para mí un señalado honor presentar a Vuestra Alteza Real el testimonio de mi más alta consideración y profundo respeto.

Arq. Pedro Ramírez Vázquez, Presidente. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 421, Symposium de Escultores, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 3.

"*Cultura para las Olimpiadas*", artículo publicado en *Motor Club News*, Newark, N. J., julio de 1968.

Una excitante nueva dimensión se suma a los Juegos Olímpicos que se celebrarán en la ciudad de México del 12 al 27 de octubre.

Por primera vez en 2500 años desde que Píndaro y otros poetas recitaban sus odas de amistad, estatuaría y música en honor de los atletas competidores en Olimpia, cada una de las 20 disciplinas deportivas olímpicas tendrán su equivalente en una celebración internacional olímpica de arte, mente y espíritu.

Lo novedoso y excitante es que el festival de México ampliará su cobertura para ser, como antes, un gran festival popular que promete envolver a la ciudad entera, a mucha de la gente de provincia y, por supuesto, a los 200,000 visitantes que llegarán del exterior. En él habrá un fuerte énfasis hacia el folclore y el arte popular.

Los anuncios comerciales desaparecerán de la mayoría de los anuncios espectaculares y de las pantallas de televisión durante las Olimpiadas para ser remplazados por mensajes que hablen de los ideales olímpicos de paz y de concordia internacional, a los que los mexicanos han pedido sumarse a las naciones participantes.

El equipamiento urbano embellecido por los diseñadores olímpicos - al punto de ser un nuevo y colorido tipo de mobiliario urbano - kioscos y postes de señales viales quitarán un poco lo bullicioso de las calles concentrando la información en señales de tránsito, teléfonos públicos, depósitos de basura y buzones de correo.

La gran Olimpiada Cultural, sin embargo, podría quedar negada para los Estados Unidos el próximo octubre aun ganando nuestros atletas sus respectivas medallas. Desafortunadamente, los Estados Unidos no han dado muestra de haber encontrado con imaginación el camino para participar en el evento dado que la respuesta de las numerosas organizaciones privadas a las que se les ha pedido su esfuerzo por apoyar este festival cultural internacional ha sido muy limitada.

Nota: Como pie de foto del artículo que muestra una toma aérea del Estadio Azteca se menciona lo siguiente: El nuevo Estadio Azteca escenario para los encuentros de fútbol, será fácilmente accesible para los visitantes olímpicos. Todas las calles de la ciudad de México adornadas en color amarillo mediante franjas pintadas sobre las banquetas y señalizaciones colocadas sobre los postes de iluminación conducirán directamente al estadio. Otras avenidas principales que conducirán rápidamente a los visitantes a los otros 21 lejanos sitios deportivos estarán también señaladas en colores.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 157, sección 41, expediente 120, Artículos publicados por la Prensa, Actividades Artísticas.

“Culture for Olympics”, publicado en Motor Club News, Newark, N.J., July 1968.

An exciting new dimension is being added to the 1968 Olympic Games which will be held in Mexico City October 12-27.

For the first time since 2,500 years ago when Pindar and other poets recited their odes amidst statuary and music to the Hellenic athletes competing at Olympia, each of the 20 Olympic sports contests here will be matched by an international Olympic celebration of art, mind and spirit.

What is new and exciting is that Mexico's festival will also lower its brow, as it were, to a broad popular festivity that promises to involve the whole city, much of the country and, of course, all of the expected 200,000 guests from abroad. There is a strong accent on folklore and folk art.

Commercial advertising will disappear from most of Mexico's billboards and TV screens during the Olympics to be replaced by messages on the Olympic ideals of peace and international friendship, which the Mexicans have asked the participating nations to submit.

The Olympic designers' handsome, to-the-point and colorful new "street furniture" – kiosks and sign posts that do away with some of the jumble of the street by consolidating information and traffic signs with public telephones, trash bins and mail boxes.

The great cultural Olympics, however, may be denied to the United States next October even as our athletes carry away their trophies. Unfortunately, the U.S., has not found a way to participate in the more imaginative aspects of this international festival since response from numerous private organizations which were asked to help sponsor our cultural efforts has been quite sad.

Nota: Como pie de foto del artículo que muestra una toma aérea del Estadio Azteca se menciona lo siguiente:

The new Estadio Azteca – Aztec Stadium – for Olympic soccer matches and other field games – will be easily found by visitors. All streets in Mexico City with yellow lines, curbstones, signs and lampposts lead directly to the stadium. Main streets leading to the other 21 far flung sports sites are also color coded.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 157, sección 41, expediente 120, Artículos publicados por la Prensa, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 4.

Escrito a máquina en una tarjeta engrapada al siguiente documento se lee:

En un principio se pensó en un concurso nacional de escultura, que el Comité Ejecutivo del Comité Organizador desechó. Se pensó también en un concurso para un monumento al deporte sobre el que no se ha resuelto nada.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA CONCURSO NACIONAL DE ESCULTURA EN LA CELEBRACIÓN EN MÉXICO DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

Con motivo de la celebración en México de la XIX Olimpiada el año de 1968, el Comité Organizador invita a los artistas mexicanos y extranjeros residentes en el país a participar en un concurso de escultura que se llevará a cabo en la ciudad de México.

BASES

1. Podrán participar en este concurso, los escultores mexicanos y extranjeros que cuenten con más de cuatro años de residencia en el país.
2. El Concurso constará de dos secciones:
 - a. Escultura libre
 - b. Escultura monumental
3. Cada artista o equipo de artistas podrán concurrir con una sola obra dentro de cada sección. Considerándose como concursante la obra, independientemente de que esta haya sido realizada individualmente o por un equipo.
4. Los artistas tendrán libertad en lo que se refiere al aspecto formal de la obra (quedan excluidas en la sección de escultura libre, las obras en yeso). En lo que se refiere al contenido y significación de la obra, quedan circunscritos a “ LA EXALTACIÓN DEL ESPÍRITU OLÍMPICO”.

5. Los concursantes en ambas secciones deberán registrarse en el local, del día de al día de, fecha en la que se cancelarán las inscripciones, proporcionando datos biográficos y dos fotografías personales o del equipo.
6. Las esculturas (terminadas), en la sección de escultura libre, y los proyectos de esculturas, en la sección de escultura monumental, deberán presentarse en el local que el Comité Organizador tiene establecido en El plazo de esta entrega termina el día de
7. Todas las obras deben llevar se cédula de identificación con el nombre del autor, título de la obra, categoría en la que desea inscribirla, así como material y técnica empleados en su realización.
8. El Comité Organizador facilitará los medios de transporte para las esculturas siempre y cuando las esculturas se encuentren en el propio Distrito Federal.
9. Una selección de las obras enviadas será exhibida en un sitio y fecha que serán anunciados oportunamente.
10. Para efectos de seleccionar las obras que serán exhibidas, así como para escoger las obras premiadas, se nombrará un jurado integrado por las siguientes personas:

- a. Representante del Comité Organizador
- b. Representante del Instituto Nacional de Bellas Artes
- c. Representante del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- d. Representante de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos
- e. Un crítico de Arte

Los fallos del jurado serán inapelables y se darán a conocer el día de la apertura de la exposición mediante un acta. El Jurado se reservará el derecho de declarar desiertos los premios y estará facultado para otorgar diplomas, medallas o menciones a las obras que considere merecedoras.

SECCIÓN DE ESCULTURA MONUMENTAL

1. Consistirá en proyectos de esculturas para (lugar donde sería construido el monumento) presentados por un artista o equipo de artistas.
2. El Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos, (mención de otros organismos y donantes), decidirá la cantidad M.N., para la construcción de la escultura.
3. Los artistas concursantes deberán presentar sus proyectos en la forma de una maqueta de X escala (escala determinada), así como los bocetos a escala que consideren convenientes.
4. Los artistas o equipos de artistas deberán reunirse con el Jurado bajo previa cita que deberán concertar dentro del periodo del día al día de a los teléfonos

PREMIOS

5. Para la sección de escultura libre se considerarán tres premios-adquisición: un primer premio consistente en (cantidad en moneda nacional), un segundo premio consistente en (cantidad en moneda nacional) y un tercer premio consistente en (cantidad en moneda nacional).
6. Para la sección de escultura monumental se otorgarán tres premios: un primer premio consistente en (cantidad en moneda nacional) y la supervisión del autor, bajo contrato de la realización del proyecto, un segundo premio consistente en (cantidad en moneda nacional), y un tercer premio consistente en (cantidad en moneda nacional).
7. El Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos se reservará el derecho de seleccionar al contratista constructor de la escultura premiada con el primer premio en la sección de escultura monumental.

NOTAS Y OBSERVACIONES

1. El concepto de "escultura libre" queda justificado por la libertad concedida al autor a lo que se refiere al aspecto formal de la obra, habiendo establecido previamente sus limitaciones temáticas al justificar el concurso por la "celebración en México de los XIX Juegos Olímpicos".
2. Los conceptos de "forma" y "contenido" han sido elegidos por ser los más tradicionales difundidos y claros. A reserva de una mayor delimitación del contenido de las obras este quedaría circunscrito a la significación de la "exaltación del espíritu olímpico".
3. El Comité Organizador establecería un local para el registro de los concursantes o nombraría un organismo ó institución que los representara es esta tarea.
4. Se sugeriría que el local donde debiesen ser entregadas las obras fuera el mismo local donde se llevará acabo la exposición. Se sugeriría para ésta: El Museo Nacional de Arte Moderno o los edificios de la Universidad Nacional Autónoma de México en la Ciudad Universitaria.
5. Sería recomendable que el Comité Organizador facilitara (en forma condicional) los medios de transporte más amplios posibles extendiéndolos inclusive al interior de la república en cuyo caso, se pediría fuese enviada con anticipación por el autor una descripción detallada de la obra con el fin de aprobar el pago del transporte Tanto el embarque como los trámites de embarque quedarían a cargo del autor.
6. Se sugiere que tal sitio fuese el Museo de Arte Moderno o los edificios de la UNAM antes mencionados.

7. Dada la posibilidad de que la escultura quedara en un sitio público en forma permanente para conmemorar la celebración en México de los XIX Juegos Olímpicos se sugeriría que tal sitio fuese la plaza del Estadio "Azteca" o los terrenos circundantes al estadio de la Ciudad Universitaria.

8. La cantidad que se dedicaría a la construcción deberá ser dada a conocer con el fin de que los concursantes puedan atenerse a tal base real en la concepción de su proyecto.

9. Una reunión de los autores con el jurado previa a las decisiones del último sería recomendable, ya que la maqueta exigida para la presentación del proyecto sería muy posiblemente insuficiente para la formación de un criterio.

10. En la sección de escultura libre los premios han sido establecidos como premios-adquisición con el fin de que el Comité Organizador pase a ser propietario de las obras.

En la sección de escultura monumental se sugerirá de igual manera conceder premios.

NOTA: Se sugeriría la creación de un comité que concediera becas para la realización de esculturas a aquellos artistas que carecieran de posibilidades. Las becas se concederían mediante concurso. El comité podría solicitar de la Iniciativa Privada u otras instituciones contribuciones para la creación de tal fondo de becas.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 157, sección 41, expediente 102, Ceremonia de Inauguración, Actividades Artísticas.

Nota: El documento no tiene autor, ni fecha pero se trata de la convocatoria para el Concurso Internacional de Escultura del 30 de septiembre de 1965 preparado por el Comité Organizador a iniciativa del Sr. Iker Larrauri.

APÉNDICE 5.

18 de marzo de 1961.

"Para vencer la monotonía de las autopistas.

Un escultor se propone realizar un proyecto de señales monumentales en donde se conjuguen la utilidad y la estética.

Desde siempre, el artista ha tenido la preocupación de actuar como un creador que constantemente se renueva. Su principal preocupación ha sido siempre la de ver su obra integrada a la aventura estética de su siglo. Hoy en día esta voluntad se afirma en aquellos ámbitos donde el arte demanda de la calma y el disfrute de espíritu acordes con una nueva originalidad y con la necesidad de crear un nuevo espacio.

Tomemos el ejemplo de la autopista; ella es la gran arteria indispensable y monótona. Es también el testimonio de nuestra civilización utilitaria. Pueden los escultores contribuir a su embellecimiento? He aquí la pregunta planteada por el señor Jacques Moeschal, profesor de escultura en la Academia de Bellas Artes de Bruselas. El propio señor Moeschal la responde poniendo como ejemplo un proyecto destinado a romper el monótono discurrir por las autopistas. Se trata de un conjunto formado por altas señales con formas sabias y armónicas para colocarse en sitios como los destinados a grandes estacionamientos y en lo alto de las ciudades. Tales obras, de concepción abstracta, alcanzarán alturas de hasta 16 metros y serán iluminadas por la noche. Ellas serán estudiadas en armonía con el paisaje y, sobre todo, tendrán, una función utilitaria.

Una comisión consultiva de artes y oficios presidida por el ministerio para los trabajos públicos, materia del proyecto del señor Moeschal, ha manifestado su interés hacia la propuesta por lo oportuna que ésta es.

Le hemos pedido al señor Moeschal que nos explique la parte humanística de su proyecto:

-Desde siempre, nos dice el escultor, enfrentar la carretera ha significado para el hombre una necesidad, un placer, un riesgo. Él ha buscado colocar marcas mediante el uso de señales para las diferentes etapas que le ayuden, le guíen y le tranquilicen: grandes mojones de piedra, calvarios, señalamientos de límites de velocidad y postes con indicaciones diversas. Pero esas señales son, más que elementos de referencia, símbolos y testimonios: el hombre ha pasado por ahí y ha sido ahí donde ha dejado su huella. Por qué no tener nosotros mismos nuestras propias señales inspiradas en una sensibilidad más original como la del siglo XX?

Condenado a tener que circular por kilómetros sobre largas carpetas de cemento, el viajero corre el riesgo de cometer torpezas ante el aburrimento. Para remediarlo, se han hecho esfuerzos que han buscado reanimar su ánimo mediante camellones de césped y vallas verdes de protección. Aquí entonces la pregunta: Puede servirse del arte para humanizar las autopistas? Primero el escultor debe trabajar en estrecha colaboración con todos aquellos hombres que intervienen en la realización de las autopistas. Mediante ello se podrá entonces sembrar la autopista de variadas esculturas que, dejando espacio intermedios entre ellas, sirvan para señalar las etapas esenciales en sus recorridos. Estas "señales" deberán realizarse en materiales durables: piedra, concreto, acero inoxidable, cobre, etcétera.

Estas obras servirán como testimonio de que en el siglo de la mecánica, la utilidad y la prefabricación, el artista aporta una esencial contribución a la obra común. Tal es el audaz proyecto que actualmente se encuentra en estudio por el ministerio de trabajos públicos.

El señor Moeschal así nos lo ha expuesto con ese fervor propio de los grandes maestros de obra de antaño."

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

Le 18 Mars 1961.

Pour vaincre la monotonie des autoroutes.

Un sculpteur a mis au point un projet de signaux monumentaux ou se conjuguent l'utilité et l'esthétique.

De tout temps, l'artiste a eu la préoccupation de participer à un renouveau créateur. Son premier souci a toujours été de voir son œuvre intégrée dans l'aventure esthétique de son siècle. Cette volonté s'affirme aujourd'hui dans tous les domaines où l'art demande le calme et une jeuasse d'esprit qui doivent lui donner une originalité en accord avec les besoins d'un nouvel espace.

Prenons l'exemple de l'autoroute ; c'est la grande artère indispensable et monotone. C'est aussi le témoignage de notre civilisation utilitaire. Les sculpteurs peuvent-ils contribuer à son embellissement ? Voici la question posée par M. Jacques Moeschal, professeur de sculpture à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles. Mais M. Moeschal y a répondu en mettant au point un projet destiné à rompre le morne déroulement des autoroutes. Il s'agit d'un ensemble de hauts signaux aux formes savantes et harmonieuses qui seraient placés aux endroits des grands parkings et à hauteur des villes. Ces œuvres d'une conception abstraite atteindraient 16 mètres de haut et seraient éclairées la nuit. Elles auraient, avant tout, un but utilitaire et seraient étudiées en harmonie avec le paysage.

La Commission consultative des arts et métiers pressentie par le ministère de travaux publics au sujet du projet de M. Moeschal, en a souligné l'intérêt et l'opportunité.

Nous avons demandé à M. Moeschal de nous exposer la portée humaine de son projet :

-Depuis toujours, nous dit le sculpteur, prendre la route fut pour l'homme un besoin, un plaisir, un risque. Il a cherché à jalonner ses étapes par des signes qui l'aidaient, le guidaient et le rassuraient: les grandes bornes de pierre, les calvaires, les bornes kilométriques et les poteaux indicateurs. Mais ces signes sont, en plus de points de repère, des symboles et des témoignages : l'homme est passé par là et il y a laissé sa marque. Pourquoi n'aurions-nous pas nos signes propres inspirés par la sensibilité originale du XX siècle?

Condamné à vivre pendant des kilomètres sur de longs rubans de ciment, le voyageur éprouve de la torpeur sinon de l'ennui. Pour y remédier, on s'efforce de raviver son optimisme par des bandes de pelouse verte et des haies de protection. Voici enfin la question : peut-on demander à l'art d'humaniser les autoroutes ? Il faut tout d'abord que le sculpteur travaille en étroite communion avec tous ceux qui ont participé à la réalisation de la route des hommes. On pourrait donc jalonne l'autoroute de plusieurs sculptures ayant un lieu entre elles et qui marqueraient les étapes essentielles. Ces « signes » devraient être réalisés en matériaux durables : pierre, béton, acier inoxydable, cuivre, etc.

Ces œuvres témoigneraient qu'au siècle de la mécanique, de l'utilitaire et du préfabrique, l'artiste apporte une contribution essentielle à l'œuvre commune. Tel est le projet audacieux qui se trouve actuellement à l'étude aux ministères de travaux publics.

M. Moeschal nous l'a exposé avec cette ferveur qui devait être celle des maîtres d'œuvres de temps jadis.

PC.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

APÉNDICE 6.

FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE SIMPOSIA DE ESCULTORES.

Dos días de estudio y reflexión tuvieron lugar en Royaumont el 24 y 25 de abril de 1965, donde se reunieron los representantes integrantes del Simposium de Escultura: J.J. Beljon, de Holanda; Milos Chlupac, de Checoslovaquia; Frederick Czagan, de Austria; Jacques Moeschal, de Bélgica; Mathias Goeritz, de México; Denys Chevalier, Alain Crespelle y Moryce Lipsi, de Francia; los Sres. Mizui de Japón; Krishna Reddy, de India; Guy Robert, de Canadá y Tony Spiteris, de Grecia.

No era esta la primera vez que los integrantes del Simposium de Escultores se reunían. Durante el primer día de este encuentro reflexionaban acerca de los resultados alcanzados en su último encuentro llevado a cabo los días 7 y 8 de noviembre en Royaumont.

1er. Día:

Moeschal argumentaba que el testimonio de nuestra civilización debía ser a través del arte; que el Comité Ejecutivo de la Federación Internacional de Simposiums de Escultores (Foreign International Sculptors Simposia, F.I.S.S.) debía contar con representantes especialistas de las distintas ramas de la escultura y en particular con algunos arquitectos. Que había que interesar a los responsables del Arte en los distintos países en este movimiento de integración artística producto del desarrollo del Simposium. Que debía ser bien sabido que los escultores, dentro de esta perspectiva, tenían algunos sacrificios que hacer.

Para Beljon había un peligro: que cualquier nuevo intento en este sentido pudiera terminar, como otros simposiums de escultura, en la producción de objetos de arte distantes de quedar integrados con la arquitectura. Anticipaba optimistamente que el simposium de Holanda del año 1966 permitiría la formación de un verdadero equipo de trabajo orientado hacia esta concepción y realización, hecho en concreto armado.

Para Chevalier había fundamentalmente dos problemas conectados al desarrollo del simposium: el DESTINO y la PROPIEDAD o PERTENENCIA de los trabajos. Para él ambos debían resolverse por separado y de acuerdo con los intereses de cada país.

Crespelle decía que las diversas responsabilidades ligadas a los trabajos estaban más conectadas con el destino que con la pertenencia.

Mizui consideró que cada simposium era una aventura y, como tal, debía ser planeado anticipadamente.

Para Lipsi la escultura permanecía como un ideal; proponía hacer primero la escultura.

Chlupac comentó que, antes del simposium del 66 había en puerta otro para realizarse en 1965 en donde 14 escultores trabajarían utilizando la piedra como material. El tema sería libre y el contacto con los escultores extranjeros era asunto fundamental dado que todavía no se conocía quienes serían los convocados. Chlupac destacaba el hecho de que los miembros del grupo insistieran en la necesidad de evitar los grupos cerrados y de abrir la invitación a otros participantes.

Chevalier comentó que respecto de Francia había dos proyectos en estudio: Uno para Grenoble, ligado a los Juegos Olímpicos de Invierno, donde probablemente se utilizara cemento ligero. El otro, en el arreglo de la franja de la "Costa Azul II" entre Sete y Collioure.

Reddy comentó que varios simposiums nacionales se realizarían en materiales diversos: uno en 1965 a base de acero soldado; otro en 1966 en concreto reforzado; otro en 1967; otro en 1968 con madera y otro finalmente en 1969 en plástico.

2do. Día. Reporte de actividades por parte del Secretario General del Comité Temporal de la F.I.S.S.

Czagan comentó que muchos simposiums están siendo planeados. Entre ellos, uno de exhibición de fotografía tendría lugar en Berlín. Comentó que la situación financiera de la F.I.S.S. era insegura. Que sólo los organismos nacionales constituidos representarían una situación estable para la F.I.S.S. y una segura contribución económica para su financiamiento (como EUA y Yugoslavia). Era por tanto importante lograr que cada organismo nacional aportara financieramente a la F.I.S.S. Para Czagan era también indispensable lograr la constitución jurídica de la F.I.S.S. antes de la próxima sesión de la UNESCO para establecer contactos formales con organismos internacionales que pudieran estar interesados en las actividades de la F.I.S.S. Ello era importante en aras de mejor definir los problemas del destino y propiedad o pertenencia de los trabajos.

Crespelle distinguía dos principales categorías de simposiums: A) Los simposiums que buscan la integración de los trabajos y, B) los simposiums que él llamaba "de Colección" a los que dividía en tres tipos. A) En el caso de los simposiums orientados hacia la integración, las obras producidas en ellos no son transportables geográficamente, es decir, están fijadas en un lugar. Tampoco están pensadas para permanecer separadas unas de los otros. Las obras no pueden ser transferidas económicamente (esto es, que otras instancias o promotores ajenos al lugar que organice el simposium sean quienes financien su costo o se beneficien de su venta). Los propietarios de la obra es la colectividad. Para apoyar la realización de este tipo de trabajos era según él más necesario un mayor financiamiento o gratificación para los artistas. B) En el caso de los simposiums "de Colección": 1er. Caso: La obra de arte es móvil, transferible. Puede estar separada de las otras pero no ser transferible económicamente, es decir, no puede ser financiada por otros. Su propiedad pertenece generalmente a un museo. 2do. Caso: La obra es transferible geográficamente. Puede ser separada de las otras. Es transferible económicamente. La obra puede entonces ser propiedad de una sociedad cooperativa por ejemplo, el simposium. Su costo y las utilidades van de la mano. Las utilidades venidas de la venta de una o varias obras serán divididas entre: Quien cubrió los gastos que se derivaron de la organización de la exhibición; los escultores; la suscripción a la F.I.S.S.; y los fondos que se necesiten para invertir en la organización de otro simposium. 3er. Caso: La misma condición anterior pero la obra le pertenece al artista en lo individual. Puede en este caso ser vendida directamente por intermediarios del propio simposium. Los participantes están en posibilidad de arrendar sus trabajos (esto, en los dos últimos casos).

Muchas recomendaciones fueron hechas entonces por la asamblea. Un escultor no puede participar en dos simposiums durante el mismo año; la participación de un escultor a lo largo de muchos simposiums sucesivos debe ser también regulada; Una de las principales tareas de la F.I.S.S. será la de producir al año un catálogo a modo de miscelánea donde se promueva el trabajo de los escultores, información general y particular del trabajo de los escultores participantes o que hayan deseado participar en los simposiums.

Para tal efecto se decide que de inmediato el Dr. Czagan se dirija personalmente a los organizadores de todos los simposiums que hayan tenido lugar, para solicitarles: un informe financiero y de resultados del simposium; un informe acerca del reclutamiento de los participantes, y uno acerca de la propiedad y tipo de pertenencia de los trabajos producidos; asimismo, algunos catálogos y, también, la lista de escultores en sus respectivos países que quisiesen participar en simposiums por venir.

Es, en efecto, urgente que las actividades de la F.I.S.S. provengan por una parte de las contribuciones que le otorguen los organismos miembros (en un 2 por ciento equivalente al presupuesto de cada proyecto de simposium por realizar) y, por otra, de las cuotas que le proporcionen los participantes a los simposiums (en un 3 por ciento de lo que reciban como becas o como ingresos individuales los escultores).

Recordemos que al menos cinco países organizarán este año un simposium: La República Federal Alemana, Austria, Canadá, EUA y Yugoslavia.

Tres países: Bélgica, representada por Moeschal, Japón, por Mizui e India, representada por el señor Reddy, incrementan ahora en número de países ya representados en este Comité provisional constituido

como resultado del encuentro de noviembre 7 y 8 de 1964, y que hace que el número de países representados ascienda a dieciséis.

Royaumont, abril 27 de 1965.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 420, Reuniones, Actividades Artísticas.

INTERNATIONAL FEDERATION OF SCULPTORS SYMPOSIA.

Two days of study and reflection took place in Royaumont on the 24 th. and 25 th. of April 1965 to reunite the representatives of the Sculpture Symposium:

J. J. BELJON	Holland	Groot Hertoginnealaan 64-The Hague, Holland
Denys Chevalier	France	10 Boulevard de Strasbourg, Paris X
Milos CHLUPAC	Czechoslovakia	8 Klincanska 34 – Prague 8
Alain CRESPELLE	France	Director of the Cultural Center of Royaumont
Frederic CZAGAN	Austria	Braunspengengasse 27 – Vienne 10
Mathias GOERITZ	México	Catarina 112, Cuernavaca, Morelos
Moryce LIPSI	France	8 rue Albert – Thuret, Chevilly – Larue (Seine)
Mr. and Mrs. MIZUI	Japan	87 Avenue Henri – Martin, Paris – XVI
Jacques MOESCHAL	Belgium	40 Avenue Jean – Accent – Bruxelles
Krishna REDDY	India	12 rue Rabelais, Vanvès (Seine)
Guy ROBERT	Canada	4040 East rue Sherbrooke – Montreal
Tony SPITERIS	Greece	37 rue de Gergovie – Paris – XIV

1 st. day. – General reflections on the results of the work done at the meeting of the 7 th. and 8 th. of November, 1964 in Royaumont.

MOESCHAL:

- 1. We have to prove our civilization through art.*
- 2. The executive committee of the F.I.S.S. (Foreign International Sculptors Society?) should have some representative from many sections of activity in accord with the sculpture and in particular some architects.*
- 3. One must interest those responsible for the Arts in each country in the movement of integrating the Arts by the development of the Symposium.*

- 4. It must be well known that the sculptors, in this perspective, have some sacrifices to make.*

BELJON: *1. There is one danger: Some symposia can end up in the production of collections of objects of art which are remote from the integration into architecture.*

2. Holland anticipates for 1966 a symposium which will permit a real team work in this conception and realization (reinforced concrete).

CHEVALIER: *There are essentially two problems connected with the development of symposium: the DESTINATION and the OWNERSHIP of the works. They are to be solved separately to the wishes of each country.*

CRESPELLE: *The diverse forms of responsibilities attached to the works are more connected to the destination than the ownership.*

MIZUI: *Each symposium is an adventure; it should be foreplanned.*

LIPSI: *Sculpture remains an ideal. Let's make sculpture first.*

CHLUPAC: *A symposium is anticipated in 1965. Fourteen sculptors will work with stone. The subject is free. The contact is essential with the foreign sculptors, who are not yet known.*

The members of the group insist on the necessity therefore of avoiding the recruitment of the participants into a closed circuit.

CHEVALIER: *Concerning France, two projects are in study:*

1. In Grenoble, in liaison with the organization of the Winter Olympic Games, perhaps in utilizing light cement.

- 2. The other in the frame of the arrangement of the "Cote d'Azur II" between Sete and Collioure.*

REDDY: *Two national Symposium (Museum of Contemporary Art) anticipates in*

1965 a welded iron symposium

1966 another in reinforced concrete

1967 another

1968 a symposium in wood

1969 another finally in plastic.

2 nd. day.- Report of the activities by the General Secretary of the Temporary Committee of F.I.S.S.

CZAGAN: *1. Many symposia are planned.*

- 2. Symposiums photo exhibition will take place in Berlin.*

3. The financial situation of the F.I.S.S. is insecure. Only the constituted national organizations can bring a steady and sure contribution (USA-YUGOSLAVIA). It is therefore important that each national organization commit itself financially to F.I.S.S.

4. It is indispensable to constitute juridicially the F.I.S.S. before the next UNESCO session and to be able to take some serious and efficient contacts with the international bodies susceptible to be interested by the F.I.S.S. activities.

5. It is important to better define the problems of the destination and ownership of the works.

CRESPELLE: One can distinguish two main categories of symposia.

A. The symposia sees the integration of the works.

The works are not transferable (fixed) geographically.

The works are not to be separated from the others.

The works are not transferable economically.

The appropriation is the collectivity.

There is to foresee for this type of work a more important indemnity given to the artists.

B. "The Collection" symposium.

1 st. case: The work is transferable (mobile)

It may be separated from the others, but Not transferable economically.

The appropriation is generally in museum.

2 nd. case: The work is transferable geographically.

It can be separated from the others.

It is transferable economically.

The work can then be the property of a Cooperative Society (the symposium). The cost and returns are put together. The returns coming from the sale of one or many works are divided between:

The settlement of the costs of the exhibition organization.

The sculptors.

The subscription to F.I.S.S.

The funds to invest in the organization of another symposium.

3 rd. case: The same condition but the work belongs to the artist individually. It can in that case be sold directly by the intermediary of the symposium.

The participants evoke the possibility of renting the works (in the two last cases).

Many recommendations were then made by the assembly.

A sculptor cannot participate in two symposia in the same year.

The participation of a sculptor in many successive symposia must also be regulated.

One of the essential tasks of the F.I.S.S. will be to produce an annual catalogue giving miscellaneous accounts and information and particularly individual files on sculptors having participated or wishing to participate in some symposia.

To this effect it is decided that without waiting, Dr. CZAGAN will address himself to the organizations of all the symposia having taken place, asking them:

A report on the financing and the functioning of their symposium, the recruiting of the participants, the appropriation and ownership of the works produced.

Some catalogues.

The list of sculptors in their countries who wish to participate in a symposium.

It is urgent, in effect, that the F.I.S.S. activity will partly come from contributions of the organization members (2% of the budget of each symposium project) and in part from the participants (3% of the individual allowance).

Let's recall that at least five countries organize this year a symposium. The German Federal Republic, Austria, Canada, USA, Yugoslavia.

Three countries: Belgium, represented by Mr. MOESCHAL; Japan, by Mr. MIZUI; and India, represented by Mr. REDDY; increasing the number of countries already represented at the provisory committee constituted as a result from the meeting of November 7 th. and 8 th., 1964, which brings the number of countries represented to sixteen.

Royaumont, April 27, 1965.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 420, Reuniones, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 7.

El Simposium Internacional de Escultura a celebrarse en el Colegio Estatal de California en Long Beach, el primero en llevarse a cabo en los Estados Unidos, va en progreso al 14 de agosto de 1965. Nueve destacados escultores de diversos países crearán esculturas monumentales con la finalidad de que permanezcan en el campus universitario. Los escultores invitados son:

Kengiro Azuma. Nacido en Japón el 12 de marzo de 1926. Ha participado en 12 exposiciones individuales por todo el mundo desde 1962. Es también reconocido como uno de los más destacados japoneses que han trabajado en un lenguaje en el que se funden las influencias tanto orientales como occidentales. Ha trabajado la mayoría de sus obras en bronce y acero. Vive actualmente en Italia. Para el simposium realiza una escultura en aluminio.

J.J. Beljon. Nacido en Holanda en 1922, actualmente es Director de la Real Academia de Bellas Artes en La Haya. La mayoría de su obra la ha realizado en madera. Para el simposium realiza un gran conjunto de 19 piezas agrupadas de concreto.

André Block. Nació en Argiers en 1896 y se formó como ingeniero. Es creador del concepto de "arquitectura habitable" el cual combina escultura y arquitectura. Radica en Francia. Utiliza gran variedad de materiales para su escultura. En la actualidad realiza una torre de poco más de 15 metros de alta para el simposium.

Piotr Kowalski. Nació en Polonia en 1927. Vive en Francia. Produjo la primera escultura-arquitectura construida a gran escala en poliéster traslúcido. Primer premio en el concurso internacional para diseñar la Estación Central de Ferrocarril en Túnez. Se ha destacado por trabajar en concreto armado. Realiza actualmente su obra para el simposium utilizando la técnica del metal con explosivos para lograr la forma en sus composiciones.

Coso Eloul. Nació en Rusia en 1920. Fue el organizador del Simposium celebrado en el desierto de Negev, en Israel. Creó la escultura "Flama Eterna" para el Jewish National Memorial en Jerusalén. Para el simposium realiza un megalito entrecortado con muescas fabricado en acero.

Claire Falkenstein. Nacida en Oregon, actualmente vive en California. Ha desarrollado escultura en metal y vidrio fundido. Recientemente terminó su "Escultura en Agua" para el Fed Building de California en el Boulevard Wilshire y otra pieza más de escultura para la ciudad de Long Beach.

Gabriele Kohn. Nacido en los Estados Unidos en 1910. Fue premiado en el concurso internacional para el monumento al "Prisionero Político Desconocido" en Londres. Sus más recientes trabajos los ha realizado en madera laminada. Para el simposium hará una escultura de madera y bronce de 12 metros de altura.

Rita Letendre. Nacida en Drummondville, Provincia de Québec, Canadá. Participa en el simposium como muralista. Ha participado en exposiciones en galerías y museos en distintas partes de Montreal y en Canadá, Estados Unidos, Italia, Francia e Inglaterra.

Robert Murray. Nació en Canadá en 1936. Ha expuesto en Nueva York y Canadá. Fue comisionado para realizar escultura para los patios del Saskatoon City Hall. Sus trabajos son exclusivamente en metal. Su escultura para el simposium la ejecutará con placas de 1 pulgada de acero.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 420, Reuniones, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 8.

"Piezas fundamentales que componen el 'tangram Mathias Goeritz' (*tangram*, una especie de rompecabezas chino cuyas siete formas básicas permiten crear incontables figuras distintas) son su niñez y juventud en Alemania, país donde se originó el expresionismo, el movimiento artístico que acuñó muchas de las ideas que Goeritz hizo suyas". Ferruccio Asta. "La ética del expresionismo", en *Los ecos de Mathias Goeritz, ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 25.

"La adolescencia, época fundamental para la formación de un individuo, la pasa en la escuela de arte, en ese caldo de cultivo cargado del expresionismo y su profundo sentido espiritual, y recibe también el golpe innovador, iconoclasta, provocador irredento del dadaísmo". Jorge Alberto Manrique. "Mathias Goeritz, el provocador", en *Los ecos de Mathias Goeritz, ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 144.

"Los primeros años de su autoexilio, primero en Marruecos y luego en España, fueron determinantes en la carrera de Goeritz. Aunque aún no había encontrado su propio camino de expresión en la plástica, que devendría en obras arquitectónicas y escultura urbana, emotiva e ideológica, ya estaba emocionalmente seguro de lo que hacía, y tal seguridad provino de su comunión con las ideas del expresionismo". Ferruccio Asta. "La ética del expresionismo", en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 30.

"Goeritz se supo heredero del expresionismo alemán, de los maestros del Blaue Reiter, del Dadá, pero reconoció que el sello que lo distinguió siempre de los artistas europeos fue la influencia determinante en su espíritu de las grandes construcciones prehispánicas, su emoción ante ellas". Ida Rodríguez Prampolini. "Lo mexicano en la obra de Mathias Goeritz", en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 192.

"Mathias guardaba fidelidad a su visión del papel renovador del artista forjada en la moral del expresionismo, en la rebelión Dadá y los ideales de la Bauhaus; ironizaba sobre el arte y su carencia de sentido en su manifiesto 'Estoy harto'". Rita Eder. Ma Go: visión y memoria, en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 37.

"...No es aventurado afirmar pues que el ascendiente expresionista en Goeritz, como en tantos otros artistas alemanes de ese periodo, resultó fundamental y formativo". Ferruccio Asta. "La ética del expresionismo", en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 26 y 27.

"...buen descendiente al fin y al cabo del expresionismo que era...", comentario de Jorge Manrique refiriéndose a Goeritz. Jorge Alberto Manrique. "Mathias Goeritz, el provocador", en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 143.

"...en la práctica sus creaciones instintivamente se acercaron más que nada a las tendencias de la arquitectura expresionista alemana.", Ferruccio Asta. "Arte urbano y arquitectura emocional", en *Los ecos de Mathias Goeritz, catálogo de la exposición*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 109.

"En muchas otras esculturas (de Goeritz) también podemos encontrar los conceptos de distorsión, angulosidad y emoción que caracterizan al expresionismo", Ferruccio Asta. "La ética del expresionismo", en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 30.

APÉNDICE 9.

"En la época actual en la cual el arte de la pintura y de la escultura se reduce a expresiones individualistas aisladas del ritmo esencial de la vida en general, existen algunos fenómenos que indican un cambio radical de la valorización artística.

Mientras el artista sigue basándose en el concepto del Renacimiento que destaca el valor del genio independiente, sintiéndose apartado y, muchas veces, subestimado por la sociedad, las exigencias del hombre moderno se dirigen a la aplicación de los encuentros formales a la vida diaria.

El divorcio entre artista y sociedad se debe, esencialmente, a la falta de una ética común. La estética, no anclada ya en una ética firme e invariable, se ha convertido, desde el siglo XIX, en principio y fin de un arte puro, es decir: un arte despojado de su antigua función espiritual. Bajo el lema de "l'art pour l'art", el mundo formal y colorístico tenía que perder su sentido de comunicación directa y literaria para ganar, en el campo de la estética, un mayor refinamiento y una perfección desconocida hasta entonces". Fragmento del artículo "La educación visual", publicado en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, año VIII, núm. 86, México, octubre de 1961, en Graciela Kartofel. *Mathias Goeritz, un artista plural. Ideas y dibujos*, México, CONACULTA, 1992, p. 35.

"Advertencia.

Cuando -hace ya siglos- la estética florecía sobre una base ética, no había 'problema artístico'. Los problemas empezaron con la estética independiente, con el 'arte por el arte'.

El divorcio entre esteta y moralista ha conducido a una vasta cantidad de expresiones individuales que constituyen una especie de 'arte menor' que no sirve a nadie ni para nada, es decir, un pasatiempo popular de los intelectuales cuyo principio y finalidad son la autosatisfacción, la autoglorificación o la autodestrucción.

Como, según parece, también los políticos, legisladores, jueces, profesores, filósofos, psiquiatras y otros moralistas, encargados oficiales para cuidar la ética y la moral, han fracasado rotundamente en su tarea, propongo que ellos, a partir de ahora, se dediquen a pintar cuadros y a esculpir esculturas mientras los llamados 'artistas' van en busca de una moral válida. Creo que únicamente de la honradez absoluta, que empieza, en primer término, con la severa crítica del propio yo, se puede esperar algo positivo". "Advertencia", artículo publicado por Mathias Goeritz en la *Revista de Arquitectura de la Ciudad de México*, sección de Arte, abril, 1961, número 10, en Graciela Kartofel. *Mathias Goeritz, un artista plural. Ideas y dibujos*, México, CONACULTA, 1992, p. 74.

"La actitud de mi padre ante el arte era aun más reaccionaria: él insistía en llevarnos a mí y a mi hermano a los grandes museos. De estos había por lo menos veinte ya que los alemanes, con la clásica actitud filistea europea del siglo XIX, creían y siguen creyendo saciar su inagotable sed de cultura y disipar su mala conciencia erigiendo múltiples museos que, como en todas las capitales de Occidente, revientan de pinturas, esculturas y aun arquitecturas completamente robadas, pilladas y saqueadas a través de los siglos ya sea de Grecia, Egipto o Mesopotamia o bien, de los hurtos de una nación europea a otra, o de los 'cambalaches' de reyes en bancarrota y aristócratas caídos en desgracia". Palabras de Mathias Goeritz citadas por Pedro Friedeberg Landsberg en "Autobiografía de Mathias Goeritz", en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 17.

"Goeritz mostraba su malestar ante lo que denominaba el juego banal del arte encabezado por los formadores del gusto, especialmente los galeristas como Leo Castelli y su impacto en el mercado, así como su capacidad de influir en las políticas curatoriales de los museos. Sin embargo, su oposición más decidida estaba dirigida a los artistas y su complicidad con el

nuevo sistema de las artes. Mathias guardaba fidelidad a su visión del papel renovador del artista forjada en la moral del expresionismo, en la rebelión Dada y los ideales de la Bauhaus; ironizaba sobre el arte y su carencia de sentido en su manifiesto 'Estoy harto'. Rita Eder. "Ma Go: visión y memoria", en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 37.

APÉNDICE 10.

"Dé todas las influencias que recibió en México, sin duda el valor esencial que Goeritz captó en el arte antiguo fue lo que llamó arquitectura emocional. Este concepto fue lanzado contra la arquitectura funcional exclusivamente utilitaria. Basado en este principio, construyó en 1952 el Museo Experimental El Eco y años más tarde, el Laberinto en Israel, con el cual marca la ruptura definitiva de artista con las enseñanzas teóricas de la Bauhaus". Ida Rodríguez Prampolini. "Lo mexicano en la obra de Mathias Goeritz", en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 187.

"La obra de Goeritz nunca olvidó esa idea primigenia: el estado interior del hombre. Presente ya en su pintura y su escultura, años más tarde este concepto lo aplicaría también, con éxito, en su arquitectura, a la que llamará arquitectura emocional". Ferruccio Asta. "La ética del expresionismo", en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 32.

"Manifiesto de la Arquitectura Emocional (y un concepto de Museo Experimental).

El nuevo Museo Experimental El Eco, en la ciudad de México, empieza sus actividades, es decir, sus experimentos, con la obra arquitectónica de su propio edificio. Esta obra fue comprendida como un ejemplo de una arquitectura cuya principal función es la emoción.

El arte en general, y naturalmente también la arquitectura, es un reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo. Pero existe la impresión de que el arquitecto moderno, individualizado e intelectual, está exagerando a veces – quizá por haber perdido el contacto estrecho con la comunidad – al querer destacar demasiado la parte racional de la arquitectura. El resultado es que el hombre del siglo XX se siente aplastado por tanto 'funcionalismo', por tanta lógica y utilidad dentro de la arquitectura moderna.

Busca una salida, pero ni el esteticismo exterior comprendido como 'formalismo', ni el regionalismo orgánico, ni aquel confucionismo dogmático se han enfrentado a fondo al problema de que el hombre – creador o receptor – de nuestro tiempo, aspira a algo más que a una casa bonita, agradable y adecuada. Pide – o tendrá que pedir un día – de la arquitectura y de sus medios y materiales modernos, una elevación espiritual; simplemente dicho: una emoción como se la dio en su tiempo la arquitectura de la pirámide, la del templo griego, la de la catedral románica o gótica -o incluso- la del palacio barroco. Sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla como un arte.

Saliendo de la convicción de que nuestro tiempo está lleno de altas inquietudes espirituales, El Eco no quiere ser más que una expresión de éstas, aspirando –no tan conscientemente, sino casi automáticamente- a la integración plástica para causar al hombre moderno una máxima emoción". Fragmento del "Manifiesto de la Arquitectura Emocional (y un concepto de Museo Experimental)" pronunciado por Mathias Goeritz con motivo de la construcción de *El Eco*, tomado de Graciela Kartofel. *Mathias Goeritz, un artista plural. Ideas y dibujos*, México, CONACULTA, 1992, p. 91-92. También lo cita Ferruccio Asta en "Arte urbano y arquitectura emocional", en *Los ecos de Mathias Goeritz, catálogo de la exposición*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 110. Otro fragmento de dicho documento lo cita Ricardo de Robina Rothiot en "Mi relación con Mathias Goeritz. Escultura urbana, integración plástica y estética del urbanismo", en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 116.

"Repito que toda esta arquitectura es un experimento. No quiere ser más que esto. Un experimento con el fin de crear, nuevamente, dentro de la arquitectura moderna, emociones psíquicas al hombre, sin caer en un decorativismo vacío y teatral. Quiere ser la expresión de una libre voluntad de creación que –sin negar los valores del 'funcionalismo'- intenta someterlos bajo una concepción espiritual moderna". Fragmento del "Manifiesto de la Arquitectura Emocional (y un concepto de Museo Experimental)" pronunciado por Mathias Goeritz con motivo de la construcción de *El Eco*, tomado de Graciela Kartofel. *Mathias Goeritz, un artista plural. Ideas y dibujos*, México, CONACULTA, 1992, p. 93.

"El arte oración contra El arte mierda.

Comprendan que se trata de la lucha del ARTE-ORACIÓN contra el arte-mierda.

Presten atención:

el arte-mierda es el truco;

la moda del instante,

es el erotismo fastidioso e impotente,

la propaganda escandalosa del surrealismo intelectual y materialista,

el egocentrismo consciente y subconsciente,
el expresionismo gratuito –figurativo o abstracto–,
la broma dizque ‘profunda’,
la lógica y el espíritu sofisticado,
el funcionalismo vulgar,
el racionalismo pretencioso, (antes mencionado como las pretensiones del racionalismo)
la autodestrucción mecánica o individual,
la luna conquistada,
el cálculo decorativo,
es toda la pornografía divertida y caótica del individualismo,
la glorificación del ego,
la crueldad, la vanidad y la ambición,
la violencia,
el ‘bluff’
y la –mierda misma.

El ARTE-ORACIÓN, ¡es todo lo contrario!

Es la pirámide,
la catedral,
el ideal,
el amor místico o humano,
la abundancia en el corazón,
la imagen de la nada y del todo,
la lucha contra el ego y en pro de DIOS,
la rebelión del DADÁ contra la incredulidad,
el sol nunca alcanzado,
la crucifixión de la vanidad y de la ambición,
la ley interior de la fe,
la forma y el color como expresión de la adoración,
lo monocromático expresando lo metafísico,
la experiencia emocional,
la línea, que con su modestia crea el mundo de la fantasía espiritual
la irracional y absurda belleza del canto gregoriano,
el servicio y la entrega absolutas:

Ése es el ARTE

Ésa es la ORACIÓN.

Desde hace algunos años, nos perseguimos con artificiosidades del arte-mierda que se encuentra en galerías oficiales y particulares, en casas elegantes y en museos.

¡Por favor, DETÉNGANSE!”

SEGUNDO MANIFIESTO, 1960, PARÍS. Nota de la editora: Leído y publicado en francés por el artista en su conferencia en esa ciudad con motivo de su exposición en Galerías Iris Cler. Tomado de Graciela Kartofel. *Mathias Goeritz, un artista plural. Ideas y dibujos*, México, CONACULTA, 1992, p. 96-97.

“Debido a su sensibilidad, el artista se encuentra más expuesto a la corrupción de su tiempo, a la cual le es difícil resistir puesto que ya no le respaldan fuerzas espirituales favorables. Este hecho explica, fundamentalmente, la crisis del arte actual. El artista no encuentra otro camino que el de la afirmación de su ego. Vive y respira de su yo. Le falta un ideal profundo, claro y verdadero, que esté fuera de su propia personalidad. Le falta la auténtica religiosidad. El resultado es una aplastante cantidad de ‘arte menor’ en el mundo actual. Como los derechos del hombre permiten que cualquier gente que necesite una afirmación de su ego empiece a pintar y a presentarse como artista, el arte se ha convertido en una especie de juego popular: un juego de la inteligencia alrededor de la sensibilidad.

‘¡ Menos Inteligencia y más fe !’

Pero ¿creer en qué?

Esta pregunta revela el sentido para la lógica y la ausencia del sentido religioso. Llegar a creer aun sin saber en qué –de eso se trata.

El hombre de hoy quiere, ante todo, comprender las cosas. Pero las cosas no se comprenden. Yo, por lo menos, no entiendo nada. Quizá uno no debería ni escribir ni hablar, cuando acepta no entender nada. Pero algo en mí grita y canta. Desgraciadamente el miedo y una profunda impotencia me impiden gritar y cantar públicamente como quisiera.

‘La Révolution e commencé par la déclaration des droits d l’homme ; elle ne sera finie que par la déclaration des droits de Dieu.’ (Vicomte de Bonald.) Hugo Ball encontró, por su lado, que los derechos del hombre son incompletos sin los Derechos de Dios. Yo diría que, por el momento, la idea de los DERECHOS DE DIOS es lo único que puede salvar al

hombre moderno de la miseria espiritual a la cual ha llegado con todo y sus lógicos derechos del hombre. El arte actual es una expresión viva de esta miseria.

A veces siento que hoy día se presenta la belleza plástica de nuestra época con más vigor donde menos interviene el llamado artista.

Creo que habrá que rectificar muy a fondo todos los valores establecidos, si se quiere llegar a un arte nuevo e importante. Sigo viviendo con la ilusión de un Arte Mayor. Un arte que se desligue de la egocéntrica pequeñez de una ambición individual. Aunque la palabra suene pedante, sigo creyendo en el Gesamtkunstwerk (ver nota al calce). Para poder llegar al Arte Mayor, no hay más que un sólo camino: ¡Establecer los DERECHOS DE DIOS! Puesto que cualquier otro camino tiene que conducir a la actitud del escéptico de ya no querer nada, de ya no hacer nada. ¡Ojalá que yo tenga la fuerza de nunca caer en ese vacío que veo tan cerca!. Confesión (en vez de advertencia).” Artículo publicado por Mathias Goeritz en la *Revista de Arquitectura de la Ciudad de México*, Sección de Arte, julio, 1960, núm. 7, en Graciela Kartofel. *Mathias Goeritz, un artista plural. Ideas y dibujos*, México, CONACULTA, 1992, p. 62-63.

Gesamtkunstwerk, concepto de obra de arte total. Ferruccio Asta. “Arte urbano y arquitectura emocional”, en *Los ecos de Mathias Goeritz, catálogo de la exposición*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 111.

“*Please Stop!* (¡Deténganse!).

¡Deténganse! ¡Paren por favor! ¡Alto con las bromas estéticas, ésas denominadas ‘profundas’! ¡Detengan ya el aburrimiento que nos producen con otro ejemplo más del arte popular egocéntrico! ¡Todo esto se está tomando pura vanidad!

Hoy es Jean Tinguely quien quiere hacernos creer que su Homenaje a Nueva York nos conduce a una ‘realidad maravillosa y absoluta’. Pero, descubrimos que nada ha sucedido desde los momentos decisivos del dadá. Sigue siendo la misma miserable realidad neurótica que afortunadamente nunca llegó a ser absoluta. No es cierto que lo que necesitamos es ‘aceptar la inestabilidad’. Eso es nuevamente el camino fácil. ¡En cambio, necesitamos VALORES ESTABLES!

Por supuesto que es difícil creer ya que DIOS fue declarado muerto. Se tornó más fácil vivir sin DIOS, sin catedrales, sin amor. Es más fácil enfrentar el inconformismo que la Biblia; la vulgaridad funcional que las catedrales; es más fácil el sexo que el amor. Y como la vía fácil se tornó moda –nuestro arte moderno, todo, está en una triste situación.

Es un hecho que el hombre no está hecho sólo para racionalizar. El hombre también está hecho para tener fe. Cuando el hombre cree, comienza a estar capacitado para realizar un trabajo más importante.

¡Necesitamos fe! ¡Necesitamos amor! ¡Necesitamos DIOS! ¡DIOS significa vida!

¡Tenemos necesidad de las leyes definitivas y los mandamientos de DIOS!

¡Necesitamos catedrales y pirámides! ¡Necesitamos un arte trascendente, un arte con sentido! ¡No necesitamos otra autodestrucción fácil y sin sentido!

¡Sed consecuentes! ¡Honrad la tradición de Hugo Ball! ¡Seguid adelante y dad el paso decisivo y más difícil, el del ‘Hombre Nuevo’ de Huelsenbeck: del dadá a la fe!”. *Please Stop!* (¡Deténganse!), PRIMER MANIFIESTO, 1960, NUEVA YORK”. Original en idioma inglés fotocopiado de la Biblioteca del MOMA de Nueva York; gracias a la buena disposición de Clive Fillipot, su director.

Nota de la editora: Trabajé el original en español con Mathias Goeritz, en México, durante 1984. Recordemos que en 1960, Goeritz repartía este manifiesto en inglés en la puerta del MOMA a raíz de la exposición de Jean Tinguely, quien presentaba sus máquinas y, en esa ocasión, una que explotaría como espectáculo inútil, llamativo, como señal de un momento de autodestrucción del mundo. Tomado de Graciela Kartofel. *Mathias Goeritz, un artista plural. Ideas y dibujos*, México, CONACULTA, 1992, p. 95.

“Advertencia.

Yo, en lo personal, no veo esperanza si el mal llamado artista sigue ‘creando’ su obra con fines egocéntricos, ya sean la autosatisfacción, la autoglorificación o la autodestrucción. Únicamente un cambio radical y la aceptación de un concepto que acaba con el supuesto valor de la expresión individualista y que reconoce que el cuadro, hoy día, ya no es más que la simple decoración anónima en los muros, puede salvar a toda una generación de pintores o escultores, rebeldes sin causa trascendental desde hace años que presumen de ser los sacerdotes del culto a la ‘estética’, sin ser capaces de encontrar la salida del callejón.

¿Será tan difícil alcanzar la actitud desinteresada y convertir la obra en un profundo servicio espiritual? Yo, por lo menos, no lo he logrado todavía aunque sueño con la posibilidad. Olvidarse del yo: someterse bajo las necesidades de una causa constructiva y espiritual; en otras palabras: llegar a hacer una especie de ejercicio metafísico, parcial y total, es esta la única posibilidad que veo para el pintor y el escultor de hoy.

Ya no interesa tanto ‘pintar cuadros’ o ‘esculpir figuras’, por bonitos e interesantes que sean. Lo que urge es crear un ambiente nuevo de la moral artística. Nuestras energías lanzadas al aire deberían ser de enorme intensidad para poder dejar ondas que sean capaces, lentamente, de influir a fondo en la visión de un futuro menos trivial. Son estas las posibilidades que pueden conducir, al fin, a un Arte Mayor.

Mientras tanto, los pintores y escultores seguimos machacando y maltratando el cadáver de una pintura o escultura que inflada y equivocadamente se llama ‘arte’, a falta de otra palabra más adecuada. Ya los más avanzados entre nosotros están hundiéndose, lógicamente, en el bote de la basura para encontrar allí los restos estéticos correspondientes a sus

composiciones plásticas.” “Advertencia”, artículo publicado por Mathias Goeritz en la *Revista de Arquitectura de la Ciudad de México*, sección de Arte, s.f., en Graciela Kartofel. *Mathias Goeritz, un artista plural. Ideas y dibujos*, México, CONACULTA, 1992, p. 77-78.

“Prólogo a la exposición Los Hartos, 1961.

Esta exposición, aunque representada por una galería de arte, no presume de mostrar arte. Debe entenderse como una protesta en contra de mí mismo como artista. El arte ha sido violado y está muerto. Ya no existe ningún problema artístico trascendental. Pero existe todavía uno filosófico. La estética sin un fondo seguro ético podrá producir resultados interesantes e incluso bellos pero no arte. El arte es un servicio. En tanto que el arte no tenga una función espiritual, todos nuestros esfuerzos estarán condenados a conducir a una especie de arte popular, hecho por intelectuales para intelectuales. El exagerado énfasis en la expresión individual ha destruido, al fin, su propia importancia. Creo que el artista, en vez de concentrarse en su genio independiente y desadaptado, debería admitir que sus obras, en la actualidad, no son más que unos diseños aislados y temporales o manchas expresivas sobre el muro y que todo lo demás es vanidad, propaganda o negocio. Los elementos en esta exposición expresan nada o todo. Pueden servir para adornar los cuartos de aquellos que les gusten. Por otra parte, sin que yo los considere obras de arte, intentan servir como mensaje de un esfuerzo para encontrar una nueva moral que –eventualmente– un día, podría llegar a ser el origen de un arte nuevo.” Tomado de Graciela Kartofel. *Mathias Goeritz, un artista plural. Ideas y dibujos*, México, CONACULTA, 1992, p. 120.

Nota: Se presentó en al Galería de Antonio Soura.

“Estoy harto de la pretenciosa imposición de la lógica y de la razón, del funcionalismo, del cálculo decorativo y, desde luego, de toda la pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día, de la moda del momento, de la vanidad y de la ambición, del bluff y de la broma artística, del consciente y subconsciente egocentrismo, de los conceptos inflados, de la aburridísima propaganda de los ismos y de los istas, figurativos o abstractos. Harto también del griterío de un arte de la deformación de las manchas, de los trapos viejos y pedazos de basura; harto del preciosismo de una estética invertida que festeja la exteriorizada belleza de lo destruido y podrido; harto de todas estas texturas interesantes y de los juegos vacíos de una educación puramente visual o táctil. No menos harto estoy de la abundante ausencia de la sensibilidad que, con dogmas oportunistas, sigue presumiendo, todavía, de ser capaz de sacar jugo a la copia o a la estilización de una realidad heroicamente vulgar. Estoy harto, sobre todo, de la atmósfera artificial e histérica del llamado mundo artístico, con sus placeres adulterados. Quisiera que una silla sea una silla, tal cual, sin toda la enfermiza mistificación inventada en torno suyo. Estoy harto de mi propio yo que me repugna más que nunca cuando me veo arrastrado por la aplastante ola del arte menor y cuando siento mi profunda impotencia.

Estoy convencido, por fin, que la belleza plástica, en la actualidad, se presenta con más vigor donde menos interviene el llamado artista.

Habrà que rectificar a fondo todos los valores establecidos: ¡Crear sin preguntar en qué! Hacer o, por lo menos, intentar que la obra del hombre se convierta en UNA ORACIÓN PLÁSTICA”. Manifiesto de Los Hartos, versión en primera persona, 1961. Tomado de Graciela Kartofel. *Mathias Goeritz, un artista plural. Ideas y dibujos*, México, CONACULTA, 1992, p. 98-99.

“Estamos hartos de la pretenciosa imposición de la lógica y de la razón, del funcionalismo, del cálculo decorativo y, desde luego, de toda la pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día, de la moda del momento, de la vanidad y de la ambición, del bluff y de la broma artística, del consciente y subconsciente egocentrismo, de los conceptos fatuos, de la aburridísima propaganda de los ismos y de los istas, figurativos o abstractos. Hartos también del preciosismo de una estética invertida; hartos de la copia o estilización de una realidad heroicamente vulgar. Hartos, sobre todo, de la atmósfera artificial e histérica del llamado mundo artístico, con sus placeres adulterados, sus salones cursis y su vacío escalofriante.

Reconocemos la necesidad de abandonar los sueños ilusorios de la glorificación del yo y de desinflar el arte. Reconocemos que la obra humana, en la actualidad, se presenta con más vigor donde menos interviene el llamado artista. Reconocemos, cada vez más, la importancia del servicio, o sea, de cualquier acto abnegado basado en una ética natural, fuera de toda lógica –el cultivo de una hortaliza, el cumplimiento de un deber profesional o la educación de un niño.

Tratamos de empezar otra vez y desde abajo, en un sentido sociológico espiritual. Habrà que rectificar a fondo todos los valores establecidos: ¡Crear sin preguntar en qué! Hacer o, por lo menos, intentar que la obra del hombre se convierta en una ORACIÓN”. Manifiesto de Los Hartos, versión en primera persona del plural, 1961.” Tomado de Graciela Kartofel. *Mathias Goeritz, un artista plural. Ideas y dibujos*, México, CONACULTA, 1992, p. 100-101.

“Se ha intentado adjudicar a Luis Barragán la idea de la arquitectura emocional, sin embargo, además de los tempranos manifiestos de Goeritz sobre el tema, es útil entender su formación y la idea de lo emocional como una categoría estética que surge con el romanticismo, el cual abraza los ideales de nobleza y superioridad del arte y el artista y aspira a una reorganización y trascendencia de lo común. Para Goeritz la arquitectura funcionalista primero y el arte pop después significaron el triunfo de la vulgaridad y el utilitarismo sobre la función verdadera del arte: la capacidad de producir emoción. Fue justamente durante el romanticismo que las teorías de la expresión se relacionaron con el arte como un

instrumento de comunicación emocional; el arte se convertía en la corporalidad de la emoción a través del objeto artístico". Rita Eder. "Ma Go: visión y memoria", en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 43.

"Goeritz concibió la arquitectura emocional desde el legado de su formación en la estética y la historia del arte tal y como se desarrollaron en Alemania en la década de los treinta. La idea de provocar emoción a través de las obras de arte con el fin último de transmitirla o comunicarla al espectador es una teoría estética enraizada en la formulación de una función trascendente para el arte. La arquitectura funcionalista triunfante antes y después de la guerra fue para Goeritz el concepto a vencer, se había vaciado de significado tanto desde el punto de vista de la forma como del efecto que debía producir. Furiosamente antifuncionalista abogaba por una arquitectura de formas simplificadas. Su minimalismo, del que fue indudable precursor, partió de la idea de contener la respiración en el proceso creativo y aspirar a la monumentalidad". Rita Eder. "Ma Go: visión y memoria", en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 43-44.

"Las Torres de Satélite para mí eran pintura, eran escultura, eran arquitectura emocional (...) para mí –absurdo romántico dentro de un siglo sin fe- han sido y son un rezo plástico, Mathias Goeritz", en "Mathias Goeritz, '¿Arquitectura Emocional?'", *Revista ENA*, núm. 8-9, mayo-junio de 1960, p. 22, en Enrique X. de Anda Alanís, "La arquitectura emocional", en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 100.

"...yo soy un simple creyente cuya obra no quiere ser otra cosa que un rezo plástico", palabras de Mathias Goeritz citadas por Ferruccio Asta como epígrafe del ensayo "Arte urbano y arquitectura emocional", en *Los ecos de Mathias Goeritz, Catálogo de la exposición*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 109. Nota: El texto original fue tomado del artículo titulado "Juan O'Gorman", publicado por Mathias Goeritz en la *Revista de Arquitectura de la Ciudad de México*, Sección de Arte, s.f., 1960, núm. 8, según Graciela Kartofel. *Mathias Goeritz, un artista plural. Ideas y dibujos*, México, CONACULTA, 1992, p. 71.

"Habrá que rectificar a fondo todos los valores establecidos ¡creer sin preguntar en qué! Hacer o, por lo menos intentar que la obra del hombre se convierta en una oración plástica". Manifiesto de Mathias Goeritz, luego titulado "Estoy harto". Ciudad de México. 4 de noviembre de 1960. En Francisco Reyes Palma. "Oratorio monocromático. Los hartos", en *Los ecos de Mathias Goeritz, ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 125.

"De tal suerte, la aventura vital sólo puede ser entendida y justificada a partir de ese complicado entramado mental en el cual tienen el mismo valor la emoción que conmueve al espíritu, el despliegue pleno de los sentidos y la oración perpetua para llegar a Dios ...". Enrique X. de Anda Alanís. "La arquitectura emocional", en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, INBA-UNAM IIE, México, 1997, p. 103.

"[Goeritz] establecía que 'sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede considerarla como un arte'. Con esto, a mi modo de ver, Goeritz dejaba en claro la notable importancia que concedía al contenido subjetivo de la arquitectura (lo espiritual) (sic)". Enrique X. de Anda Alanís. "La arquitectura emocional", en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 100.

"No sólo la integración de todas las artes, sino también la colaboración de las áreas del arte, las ciencias y la técnica habían de hallarse en un contexto superior que le pudiera dar sentido a la sociedad, es decir, valores, orientación, medida, aliciente y preceptos. Goeritz consideraba que su tarea primordial y meta obligatoria consistía en la religión, la unión sagrada y conservadora entre el hombre y Dios, al servicio venerador de y la fe en la creación o [dicho de otra manera] la interacción y la interdependencia de la creatura –incluyendo al ser humano, con respecto a su creador, ética y estéticamente a la altura de su época–, es decir, el conservar, desarrollar y volver a estimular la religión con todos los recursos del arte, de las ciencias y de la técnica, tanto ultramodernos como tradicionales y de validez permanente." Christian Schneegas. "Goeritz, artista y constructor", en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 157.

"Goeritz está convencido de que cualquier desarrollo técnico en arquitectura que no vaya aparejado con un desarrollo espiritual, en esa misma sociedad, es efímero y no fructifica. Es decir, no se puede sustituir el valor espiritual y filosófico por el valor técnico; pero sí a la inversa: la evolución espiritual o filosófica de una sociedad puede implicar un desarrollo en arquitectura, aunque ésta no venga paralela a la evolución técnica. Por ejemplo: el invento de un nuevo material de construcción, o la desaparición o inclusive la pérdida de tal o cual capacidad técnica, no implica un retroceso; en cambio sí un paso atrás, arquitectónica y filosóficamente hablando, la edificación de espacios con y por razonamientos meramente económicos, como también lo sería el desprecio por los valores volumétricos y espaciales, dos parámetros fundamentales de la escala humana, que condicionan y producen la emoción". Ferruccio Asta. "Arte urbano y arquitectura emocional", en *Los ecos de Mathias Goeritz, catálogo de la exposición*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 109-110.

“Me atrevo a afirmar que Mathias está vivo en todos los edificios mexicanos, que, a partir de 1954, han buscado entregar a los usuarios espacios que trasciendan la estética y la finalidad práctica para aportar un estímulo al espíritu; en todos los muros, pisos y techos que subliman su vocación estructural para expresar sustancias que conmuevan a la emoción; en toda la plástica que busca, no el reconocimiento del autor, sino la integración colectiva y la reflexión de lo divino”. Enrique X. de Anda Alanís. “La arquitectura emocional”, publicada en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 103.

APÉNDICE 11.

“Este estudio ofrece, además, la oportunidad de conjuntar al arquitecto con el artista. El arquitecto se ha acostumbrado a ir al suburbio y ha hecho de estos viajes una escuela de presencia social; pero el artista se resiste, nunca quiere ir con él, siempre está solo y es como una flor que no quiere mezclarse. Nuestro simposio tuvo en el fondo ese propósito, es decir, llevar el arte a la calle y convertirlo en algo que la gente viva, como ha vivido con su catedral...”. “¡Hay que hacer un arte funcional que embellezca el suburbio y hermosee la carretera!, artículo publicado por Mathias Goeritz en la revista *En Concreto*, año VII, núms. 34-35, enero-abril, 1969, p. 166-167, en Graciela Kartofel. *Mathias Goeritz, un artista plural. Ideas y dibujos*, México, CONACULTA, 1992, p. 45-49.

“La obra de Goeritz tuvo realmente un impacto a través del recurso más adecuado al momento por el que atravesaba el ambiente artístico mexicano: la escultura abstracta monumental de gran formato. Quiso con este arte público dejar testimonio en las ciudades, las carreteras y las plazas de signos urbanos, de hecho, hizo algunas propuestas que pronto lo decepcionarían como La Ruta de la amistad que él mismo calificaría, unos años después en la revista *Leonardo*, como una galería al aire libre”. Rita Eder. “Ma Go: visión y memoria”, en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 43.

“Ball habló con frecuencia de una estética que sólo podría surgir de la contradicción, de emociones distintas que se encuentran y chocan. Goeritz predicó esta contradicción y la encarnó, jugó con lo grande y lo pequeño, con el expresionismo y la abstracción, con el oro y el óxido, con lo pulido y lo áspero, con la cursilería y la pureza. En su arte y en su vida quiso y no quiso involucrarse en las condiciones de la producción artística (el formalismo y la organización moderna del mercado del arte) tal y como se perfilaban en la década posterior a la Segunda Guerra Mundial a los cuales dijo sí y no al mismo tiempo. Habló contra del yo-yo de los artistas, su deseo de reconocimiento, su vanidad extrema, su necesidad de firmar las obras, su extremo e inmoral individualismo. Admiró la posición del artista durante la Edad Media, su anonimato y felicidad en la tarea colectiva de trabajar para los signos de la fe. De una manera que corresponde mejor al mecenazgo de su época, Mathias impulsó diversos proyectos colectivos de escultura y desarrolló los suyos propios en colaboración con arquitectos y pintores”. Rita Eder. “Ma Go: visión y memoria”, en *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 42.

“La integración plástica en el C.U. Presidente Juárez.

Si al construir las catedrales góticas uno de aquellos arquitectos-constructores o escultores-albañiles hubiera querido dominar con su obra, en vez de someterse libre y voluntariamente bajo el servicio común, no existirían tales signos expresivos de un grandioso pasado. Todos aquellos hombres que dieron lo mejor que podían, permanecieron en el anonimato, deseando cada uno solamente realizar la obra. Si hoy se pregunta qué es lo que domina en estas catedrales de Reims, Chartres, Amiens, etcétera –lo escultórico, la arquitectura, los vitrales (es decir, lo pictórico)- entonces sólo es posible contestar que el conjunto, la absoluta armonía entre todos los elementos.

Rarísimas veces, en el arte occidental, ha sido posible realizar después un esfuerzo común tan altamente armónico. El Renacimiento destacó la personalidad y el nombre del artista individual, y desde entonces el individuo domina cada vez más en el arte, dejando como un hermoso sueño aquel sentido de cooperación fraternal capaz de dar al mundo las obras más importantes de la humanidad, desde las cuevas de la prehistoria –pasando sobre las pirámides de Egipto y México- hasta los templos y las catedrales de las culturas cristianas.

Parece típico de la ideología del siglo XX el hecho de que nuevamente surja el deseo –aunque hasta ahora casi nada más el deseo- de llegar a una unidad entre las artes. Se encontró la palabra integración para la idea de una coordinación arquitectónica y plástica, y hasta de la literatura y música; es decir, de todos los valores artísticos contemporáneos dentro de una sola obra. Precisamente en el momento de una individualización extrema el hombre se vuelve a enfrentar a este problema, aunque todavía, naturalmente, cada uno de los que luchan por conseguir una solución auténtica, lo entienda de otro modo. En el fondo, lo que se busca es el nuevo y verdadero estilo común, como expresión total de nuestro tiempo”. Fragmento del artículo titulado “La integración plástica en el C.U. Presidente Juárez”, publicado por Mathias Goeritz en la *Revista de Arquitectura de la Ciudad de México*, sección de Arte, diciembre, 1962, n. 40, tomado de Graciela Kartofel. *Mathias Goeritz, un artista plural. Ideas y dibujos*, México, CONACULTA, 1992, p. 82.

“Aclaración.

...creo que cualquier anhelo artístico, por ser comprensible solamente fuera de la lógica y de la inteligencia pura, lleva en si, en el fondo, una inquietud que bien podría llamarse religiosa. En siglos anteriores, esta inquietud se sometía abiertamente bajo un dogma común. Hoy, cada individuo se reserva el derecho de su dogma desadaptado. He aquí la razón del caos artístico actual.

Pero donde menos se habla de ‘arte’, sino donde se trata de un simple servicio modesto a una causa, es decir, donde el esfuerzo estético se subordina bajo un fin espiritual y donde no quiere ser otra cosa que una ‘oración’ desinteresada, ahí surgen repentinamente obras de mayor peso que todas aquellas que salen de nuestra consciente ambición artística. Es que el gran arte nunca ha sido otra cosa que un SERVICIO.

Sin duda, al servir a la diosa pagana de la estética, los artistas no llegaron muy lejos. Llegaron a la egolatría y, a través de la búsqueda científica-emocional de los mercados de pulgas y ‘Lagunillas’, a la glorificación de los desperdicios de la cocina. Pero ¿no entraña este lanzamiento de los jitomates y huevos podridos a la cara de la estética el deseo de destronarla?

No se trata de abogar en pro de una ‘vuelta’ al servicio, en el sentido de antier (sic), sino declararse a favor de una avanzada hacia una verdadera dedicación –mucho más profunda, más anónima, más compleja, más absoluta y más concreta. Aunque todavía no haya sido posible lograr la unidad espiritual, queda el sueño de un futuro más elevado y la posibilidad de preparar el terreno con nuestra disposición”. “Aclaración”, artículo publicado por Mathias Goeritz en la *Revista de Arquitectura de la Ciudad de México*, sección de Arte, enero, 1962, en Graciela Kartofel. *Mathias Goeritz, un artista plural. Ideas y dibujos*, México, CONACULTA, 1992, p. 80-81.

“...su idea rectora era la misma: una obra de arte que, en combinación y al servicio de una obra arquitectónica, elevara el valor estético y sobre todo el valor emocional de la obra en conjunto.

Por otra parte la preocupación artística y filosófica de Goeritz por el espacio lo lleva siempre hacia la investigación y la experimentación, y como la monumentalidad y la escala lo obsesiona, es alrededor de esos campos donde profundiza sus estudios”. Ferruccio Asta. “Arte urbano y arquitectura emocional”, en *Los ecos de Mathias Goeritz, catálogo de la exposición*, México, INBA-UNAM IIE, 1997, p. 112.

APÉNDICE 12.

MEMORANDUM

“Mi viaje a México tenía como objetivo estudiar las posibilidades de organizar eventos artísticos, en el marco de los Juegos Olímpicos, basándose en simposia de escultura anteriores, es decir la realización de un trabajo de conjunto, ejecutado por un grupo internacional de artistas.

Merced a la ayuda y hospitalidad extraordinarias que me fueron brindadas de todas partes, tuve oportunidad de adquirir una primera impresión de la situación de este país desconocido para mí. En vista de que México posee una tradición milenaria en el dominio de la plástica, la idea de un simposio de esta índole me parece doblemente justificada. Sin duda, las condiciones del espacio, de la luz y del paisaje difieren de las que prevalecen en otros países, y deberían, por lo tanto, tomarse particularmente en cuenta.

Un evento artístico en el marco de los Juegos Olímpicos tiene que estar forzosamente en relación directa con estos. Puesto que existe el proyecto de construir una Villa Olímpica, es normal que surja la idea de llevar a cabo por primera vez una colaboración nueva, aún inexplorada, pero que se impone cada vez más, entre artistas y arquitectos, más allá de la labor de los simposia anteriores, ya que sería cuestión de una cooperación voluntaria entre arquitectos y artistas, la cual, si llegara a verificarse, podría dar un impulso decisivo a una más amplia integración del arquitecto, del urbanista y del artista.

La conformación de una plaza central en la proyectada Villa Olímpica, tal y como posiblemente la tenga planeada el Arq. Pedro Ramírez Vázquez, constituye sin duda una ardua tarea para el escultor. Para él, no se tratará solamente de expresar su propia individualidad artística, sino de integrarse efectivamente, de adaptarse a un ambiente de interdependencia. Los arquitectos y los escultores de la antigua América atribuyeron mucha más importancia a los espacios que se hallaban entre los diferentes elementos que los europeos de la misma época, y superaron a los demás pueblos en la composición de grandes superficies armoniosamente dispuestas al aire libre. Y como en la América antigua, será quizás suficiente deslindar un espacio mediante cuerpos sólidos, o circunscribirlo con la ayuda de un sistema de líneas y formas artísticamente agrupadas. En todas las culturas altamente desarrolladas encontramos ejemplos de plazas de este tipo, y es únicamente en esta forma que éstas podrán desempeñar la función de un centro social.

No todos los artistas de hoy en día tienen las cualidades requeridas para enfrentarse a una tarea de esta índole. Por lo tanto, es aconsejable proceder a una selección muy cuidadosa, tomando en cuenta su colaboración anterior con arquitectos. En cuanto al problema del material – que probablemente no podrá ser más que piedra o concreto –, éste me parece secundario, pero tal vez sea indicado estudiar detalladamente la conveniencia o inconveniencia de llevar hasta el área de la Ciudad Olímpica, arrancado con tanto trabajo al suelo volcánico, piedras de regiones alejadas (granito o mármol). El cerro

volcánico con su vegetación y la Villa Olímpica han de formar una unidad y los artistas deberían, quizás, con su esfuerzo, simbolizar el triunfo del material hecho por el hombre sobre la naturaleza.

Con el fin de llevar a la práctica la idea arriba expuesta, me permito proponer que se me autorice a establecer contactos en Europa con aproximadamente la mitad de los artistas que podrían ser invitados – pienso por ejemplo en André Bloc (Francia), J. J. Beljon (Holanda), J. Moeschal (Bélgica), P. Székely (Hungría), M. Chlupac (Checoslovaquia), Y. Danziger (Israel)-, conocidos por su colaboración con arquitectos y sus actividades académicas en este dominio intermedio entre la escultura y la arquitectura. O, en caso de tratarse de un simposio de piedra, se podría pensar en escultores como M. Lipsi (Francia), H. Baumann (Alemania), Gerd Marcus (Suecia), P. Meister (Suiza), M. Wiecek (Polonia), L. Guerrini (Italia). Además, deberían participar un artista mexicano, un americano del sur, un representante de los Estados Unidos, de Australia, África y Asia, para hacer patente, de acuerdo con el espíritu olímpico, la unión de los cinco Continentes.

En mis extensas pláticas con el Dr. Goeritz, he llegado a la convicción de que ya es tiempo de ir más allá de las metas de los simposios clásicos de escultores, y de crear una nueva forma de organización internacional, cuya sede podría ser México, previéndose además una subdelegación en Europa (París). Dicha organización, la cual podría llamarse tal vez "Colegio Internacional de Planificación Plástica" (o artística), contribuiría a fomentar la cooperación efectiva entre artistas y arquitectos. En realidad, se trata de una idea discutida desde hace mucho tiempo en los círculos de profesionistas. Su presencia latente se pudo advertir en varios simposios; sin embargo, hasta ahora, nunca fue formulada concretamente.

Como Presidente de esta organización, la que ha de comprender a arquitectos, urbanistas, y artistas, me permito sugerir al Sr. Arq. Pedro Ramírez Vázquez, ya que fue de él la idea de una colaboración entre arquitectos y artistas sobre una base internacional, es decir la idea de la subordinación del artista a un determinado tema. La primera actividad de este nuevo grupo podría precisamente ser el arreglo de la plaza central de la Villa Olímpica, que podría llamarse "Plaza de la Concordia".

La época más apropiada para este evento sería en este caso el invierno de 1968, o sea los meses de enero y febrero, tanto más cuanto que varios de los artistas en cuestión son a la vez profesores universitarios o directores de academias, que sólo podrían ausentarse durante las vacaciones escolares. La Mesa Directiva establecería los principios de la tarea por realizarse, los cuales deberán ser respetados por los artistas invitados. Como ya lo mencioné en lo que precede, el empleo de la piedra haría más bien pensar en las exposiciones de escultura moderna al aire libre así como en los simposios de escultores y eventos similares que se han llevado a cabo hasta ahora, mientras que el uso del concreto, en todas sus variantes, equivaldría a considerar esta Plaza como una unidad arquitectónica, la cual podría diferenciarse con ayuda de la escultura, transformándose más adelante en un centro de comunidad, en un lugar de meditación y de reunión. Un simposio de concreto resultaría, sin duda alguna, una "sensación" mucho mayor, señalando caminos futuros, jamás recorridos aún. Sin embargo, no debe rechazarse de antemano el empleo de la piedra, independientemente de las reservas que acabo de expresar. De todos modos, los organizadores de los simposios siempre han desaconsejado el empleo paralelo de la piedra y del concreto.

En cuanto a la realización práctica del "Simposio" es preciso tomar en cuenta los siguientes puntos:

Los artistas seleccionados deberían ser avisados oportunamente, es decir por lo menos ocho o nueve meses antes del principio del evento. (Se piensa en un grupo de unos diez a doce artistas).

Convendría facilitar a los artistas participantes toda la información disponible sobre la tarea en cuestión, planos de la Villa Olímpica, respecto de la Plaza por crear, eventualmente también fotografías de los lugares.

Los participantes deberían comprometerse a aceptar las condiciones de trabajo propuestas.

Los artistas podrían alojarse durante su estancia en la Villa Olímpica en construcción. Sus alimentos les serían proporcionados en la Ciudad Universitaria.

Ya antes de la llegada de los invitados, deberán haberse hecho todos los preparativos técnicos para que puedan realizar la labor encomendada, es decir deberán estar listos el material y las herramientas, el taller de dibujo y de planeación así como los ayudantes. También sería indispensable poder disponer de un servicio de asesoría técnica, eventualmente facilitada por la facultad de arquitectura.

Es necesario proporcionar a los escultores un medio de transporte entre la Villa Olímpica y la Ciudad Universitaria, respecto al Centro de la ciudad.

En lo que se refiere a gastos, deberán considerarse en primer lugar los pasajes de avión (por ejemplo Aeronaves de México: Madrid - México - Madrid), así como un per idem, es decir, una compensación por el trabajo realizado, tal y como se solía otorgar en los simposios precedentes.

Conviene confiar la organización de un evento artístico de esta naturaleza a una persona que tenga experiencia en el trabajo con grupos de artistas, que conozca por lo menos a algunos de los artistas invitados y goce de la confianza de estos. De lo contrario, podrían ocurrir incidentes como los que hubo en el Simposio Internacional de Escultores en Long Beach, donde el organizador que desconocía totalmente la organización de eventos de este tipo, sufrió un colapso nervioso, que le imposibilitó prestar cualquier colaboración por el resto de la reunión; además, dos de los artistas invitados, disgustados por la falta de organización, regresaron a sus respectivos países sin haber cumplido su cometido – todo esto a costa de los organizadores del evento.

Costea pues la erogación que se haga para contratar los servicios de una Secretaría experimentada que funcione como es debido. Esta Secretaría, además de enviar las invitaciones con toda oportunidad, debería empezar su labor aproximadamente seis meses antes de la llegada de los artistas, para ocuparse no solamente de todos los detalles de los preparativos técnicos y

de otros problemas que puedan surgir ulteriormente, sino también de la publicidad internacional, de la organización de las discusiones con arquitectos, artistas, conferencias, etc.

Es de desear que un evento como el que acabamos de describir, pueda llevarse a cabo en México, sea cual fuere el nombre que se le diera, ya que con ello se cumpliría el deseo de un numeroso sector de artistas de ya no trabajar exclusivamente con fines comerciales o para los museos, sino de participar de nuevo en la vida social de nuestra época. Este evento constituiría una primera etapa internacional, para integrar nuevamente al artista en la arquitectura, en la planeación urbana y paisajista, además de crear un monumento perenne en conmemoración de los Juegos Olímpicos de 1968 en la Ciudad de México.

México, D.F., a 14 de octubre de 1966.

Friederich Czagan. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 151, Proyectos para el Desarrollo del Programa Cultural, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 13.

ESTIMACIÓN DE GASTOS APROXIMADOS PARA UN MEXYMPIOSIUM CON 15 PARTICIPANTES.

GASTOS FUNDAMENTALES.

Pasajes	\$ 150,000.00
Organización, Secretario Internacional, etc.	70,000.00
Gastos de Promoción	50,000.00
Gastos menores (fotos, seguros, transportes, etc.)	30,000.00
Viáticos	90,000.00
Alojamiento (yo diría que fuera en la Villa Olímpica)	-----
Alimentos (en Ciudad Universitaria)	-----
TOTAL	\$ 390,000.00

(Estos gastos son fundamentales y no variarán según el material que se ocupará para el *Mexymposium*).

Si el *Mexymposium* se llevara a cabo en material de piedra, esto ocasionaría, además, los siguientes gastos:

Material	\$ 45,000.00
Instrumental y accesorios indispensables para la realización	\$ 15,000.00
Ayudantes	\$ 54,000.00
Compensación por escultor por el valor artístico de sus obras (una por escultor) US Dls. \$ 800.00 (esta cantidad está considerada tomando en cuenta lo ofrecido para el Symposium Francés en Grenoble, que se llevará a cabo en los Juegos Olímpicos Invernales en 1967.	\$ 150,000.00
TOTAL	\$ 264,000.00

Si el *Mexymposium* se llevara a cabo en Concreto:

Como se realizaría el mismo tiempo que la construcción de la Villa Olímpica, cambiaría el presupuesto, ya que el acarreo del material no contaría y los constructores que ejecutasen la Villa, podrían ser los ejecutores del trabajo escultórico de los artistas.

De ser así, podrían reducirse considerablemente los gastos (trabajos de concreto, albañilería, mano de obra, etcétera).

El costo exacto solamente se podría calcular junto con el arquitecto que construye la Villa y que sería el coordinador junto con los escultores invitados en la realización de las obras.

La compensación que recibirían los artistas en esta clase de Symposium, no se puede fijar al mismo nivel que si fuera en el Symposium de piedra, ya que el diseñador del conjunto de la Villa Olímpica sería quien decidiera sobre el material más adecuado (piedra o concreto).

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

Nota: Aunque el texto no tiene autor, fecha ni destinatario, pertenece a Goeritz y corresponde al mes de octubre de 1966. Utilizado quizás como base de acuerdo de Goeritz con el arquitecto Ramírez Vázquez.

APÉNDICE 14.

14 de febrero de 1967.

De Dr. Mathias Goeritz, Jefe de la Sección de Promociones Internacionales
Para Arq. Pedro Ramírez Vázquez

A continuación me permito dar a usted los datos referentes a nuestro nuevo colaborador en la Sección de Promociones Internacionales, el Dr. Wendl:

El Dr. Karel Wendl, de nacionalidad checoslovaca, llegó a México el 11 de noviembre de 1966, documentado con la visa número 160397/35, oficio número 42691, expediente número 4/357.7.46/203, como "no inmigrante", por 6 meses para prestar sus servicios a la Editorial Pax, México, S.A.

Nuestra Sección solicita la colaboración del Sr. Wendl en la preparación del Simposium de Escultores en la Villa Olímpica. Se trata de un empleo de medio día, más tarde probablemente solicitemos que dedique todo su tiempo a este evento. En todo caso es necesario, para cumplir con la ley, que el permiso de Dr. Wendl sea ampliado autorizándole trabajar para el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada.

Su permiso de permanecer en México vence el 11 de mayo de 1967, pero podrá ser prolongado automáticamente, ya que tiene permiso de ser empleado.

Le agradecería mucho, su amable ayuda en los trámites de su documentación para lograr los cambios necesarios y me repito una vez más, su atento y seguro servidor.

Dr. Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 159, Presidencia, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 15.

Catarina 112
Cuernavaca – Moore (México)
3 de enero de 1967

"Querido Henry Moore:

Por más de 13 años (o lo que es lo mismo, desde que dejaste México) he buscado la oportunidad de invitarte de nuevo a venir a este país que, gustándote tanto, no has tenido tiempo para ver de él más que sólo una relativa pequeña parte. Me acuerdo todavía cuando en 1953 mucho te lamentaste de que tu esposa no pudiera entonces haberlo conocido. Ahora, finalmente, la oportunidad está a la mano.

Hace pocos meses se me invitó a ser una especie de 'asesor artístico' de la OLIMPIADA que tendrá lugar en la Ciudad de México en octubre de 1968. Como puedes imaginar, me gustaría aprovechar este nuevo empleo para hacer con él algo EXTRAORDINARIO. Y en qué más extraordinario podría yo pensar que invitarte a ti y a la señora Moore a venir a México. Como seguramente no pareciera ser este el país más fácil para convencer a cualquiera de comprar una obra de escultura, pensé que la única manera de tener – junto al Chac-Mool – una pieza original de Henry Moore, sería la de invitarte a ti y a tu esposa a venir aquí – como invitado de honor del Comité Olímpico – para visitar las ruinas mayas, toltecas y aztecas – y, al mismo tiempo, completar una pieza de escultura, relieve o lo que sea que nosotros eventualmente pudiéramos preparar (siguiendo tus exactas indicaciones, modelo, dibujos, etc.) para que fuera – estando tú de acuerdo – la PIEZA CENTRAL en la plaza principal de una nueva villa, la "Villa Olímpica", actualmente en construcción y que será el lugar para la residencia de los atletas. Para ocupar las plazas más pequeñas me gustaría invitar a algunos otros escultores (todos de diferentes países).

Como tú recordarás, el mejor tiempo para venir a México por el buen clima es el que va de diciembre a febrero. diciembre es menos afortunado debido a la inercia navideña. Pero enero y febrero de 1968 sería lo IDEAL.

Por supuesto, puedo yo también imaginar que en nada pueda gustarte la idea. Podrás pensar que aquí quisieran tener, de una manera muy fácil y barata, una pieza de escultura tuya. Pero ese de verdad no es el caso. Todo esto ha sido idea mía. Y si quisieras culpar a alguien de ello, por favor, culpame a mí.

Los mexicanos saben que no ganarán muchas medallas durante sus Juegos Olímpicos. Por eso es que quieren darle al evento un toque más cultural, lo que en realidad equivaldría a un regreso a la idea original de los griegos".

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 333, Gran Bretaña, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

Catarina 112
Cuernavaca – More. (Mexico)
January 3rd., 1967.

Dear Henry Moore:

For more than 13 years (that means: since you left Mexico) I have looked for an opportunity to invite you to come again to this country which you said you liked and of which you haven't had the time to see more than a relatively small part. I

remember how much you regretted in 1953 that your wife didn't have a chance to see this country. Now finally, this opportunity is perhaps at hand.

A few months ago, I was asked to be a kind of "artistic adviser" of the OLYMPIC which are going to take place in Mexico City, in October 1968. As you can imagine, I should like to make something EXTRAORDINARY out of this new job. And what more extraordinary could I think of than inviting YOU and Mrs. Moore to Mexico?. Since this surely seems not to be the country where you can convince anybody to buy a piece of sculpture, I thought that the only single way to have – next to the Chac-Mool – an original piece of Henry Moore's, might be to invite you and your wife to come here – as a guest of honor of the Olympic Committee – to visit the Mayan, Toltec and Aztec ruins – and the same time to correct and complete a piece of sculpture, relief – or whatever, which we could eventually prepare (after your exact indications, model, drawings, etc.) and which should be – if you agree – the CENTER PIECE, on the Main Square of a new town, the "Olympic Village", which is actually under construction and in which the athletes shall live. For smaller squares I perhaps would like to invite some other sculptors (all from different countries).

As you may remember, the very best time to come to Mexico, is December to February, because of the lovely weather. December is less fortunate, because of the Christmas rush. But January / February 1968 would be just IDEAL.

Of course, I also could imagine that you don't like the idea at all. You could think that we wanted to get, in a very cheap and easy way, a piece of sculpture of yours. But that is really not the case. The whole thing was my idea. If you want to put the blame on somebody, please, put it on me j.

The Mexicans know that they will not win too many trophies during their Olympic Games. That's why they want to give the whole affaire a cultural touch, which in reality is a turn-back to the original idea of the Greeks. On the other hand, Mexico is not USA (especially what money is concerned) – and I really consider it sensational news that the Organizing Committee has accepted to pay for your trip – and an "EXTRA" of something like 2,000 US-Dollars, so that you and Mrs. Moore can move freely in the country.

I know, of course, that – if you wanted you could perfectly well make a trip to Mexico without depending of the Olympics, nor of anybody else. But sometimes a "pretext" like this one is welcome. At least, I do not want to loose the slightest chance that you may have looked over this invitation with the words: "why not? j".

Anyhow – a most Happy New Year to you and to Mrs. Moore j. All my best and love j. Yours,
Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 333, Gran Bretaña, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 16.

Catarina, 112
Cuernavaca, Morelos (México)
12 de marzo de 1967.

Querido Henry Moore:

Muchas gracias por tu fabulosa carta!. Estoy muy contento de que no hayas dicho que "NO" y que quede todavía un poco de esperanza. Tu carta me llegó mientras estuve fuera por unos días en Nueva York. Deseo luego que fui y vine por avión – aunque estoy totalmente de acuerdo con tu esposa: odio volar – a pesar de que esto lo haga con tanta frecuencia. Y no obstante que nunca me haya sucedido una mala experiencia, esto no cambia el hecho de que sufra terriblemente una vez que me encuentre en pleno vuelo. En fin, imposible de racionalizarlo. Acerca de tu venida a México, por favor – tómate tu tiempo y piensa acerca de elloj. Deberías de considerar tu viaje como unas VACACIONES (o acaso no te gustaría la idea?). Para nosotros sería un gran honor tenerlos a ti y a tu esposa por acá con nosotros. Y, por supuesto, en esta ocasión deberás también visitar PALENQUE. Estas ruinas (y la naturaleza que las rodea) han sido una de las más grandes impresiones de mi vida. Debe uno estar por ahí antes de que mucha gente las descubra y se empiecen a construir hoteles Hilton por todos sus alrededores.

Acerca de tu 'idea de escultura adaptada para México', estoy seguro que tienes por todos los rincones de tu estudio cientos de maravillosas ideas para realizar una escultura monumental. Si deseas, podemos construir algo hacia arriba – como los alemanes lo hicieron con el "pedestal" de tu grupo escultórico afuera del Kröller-Müller Museum Park – pero aun más alto, de unos 12 o 15 metros, si te parece (en cemento – "concreto") para lograr una pieza que domine el paisaje. Ya probablemente hayas escuchado que me he vuelto un profesional como constructor de torres. Ves?. Trato de utilizar toda clase de argumentos para convencerte de venir. Quizás la señora Moore pudiera venir en barco. Llévala tú al barco en Southampton y todos nosotros iremos después contigo a recibirla 10 días después en Veracruz. Imagínate – ahora es Primavera en México y estamos todos invadidos del optimismo que trae consigo esta estación de clima tan espléndido, bugambilias y papalotes voladores. Y es precisamente en esta feliz atmósfera que quiero extenderte nuestra invitación a ustedes Irina y Henry Moore mandándoles a ambos mis mejores deseos – con amor.

Tu amigo.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 333, Gran Bretaña, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

Catarina, 112
Cuernavaca, Morelos (México)
March 12th, 1967.

Dear Henry Moore:

Thank you very much for your wonderful letter!. I am most happy that you didn't say "NO" and that there is still some hope. Your letter arrived while I was away for a few days, in New York. Of course, I went and came by plane – but I profoundly agree with your wife: I hate flying – though I do it quite often. I never had an especially bad feeling experience, which doesn't change the fact that I suffer terribly, once I am up in the air. Impossible to rationalize about it. Concerning your coming to Mexico, please – do take your time and think it over!. It should be considered by you as a VACATION (or don't you like that idea?).

For us it would be a great honor to have you and your wife with us. Of course, this time you should see PALENQUE too. These ruins (and the nature around them) have been one of the greatest impressions of my life. But one should get there before too many people discover it and start to build Hilton-Hotels around.

Concerning "a suitable sculpture idea for Mexico", I am sure you have in the corners of your studio hundreds of marvelous ideas for monumental sculpture. If you want we can build something up – as the Dutch people did with the "pedestal" of your group outside the Kröller-Müller Museums Park – but even much higher, some 40 or 50 feet, if you want (in cement – "concrete") a piece which would dominate the landscape. You possibly have heard that I have become a professional tower – builder. You see: I try to use all kind of arguments to convince you to come. Maybe Mrs. Moore can come by ship: You bring her to the boat in Southampton and we all go with you 10 days later here to Veracruz to receive her. Imagine – right now is spring in Mexico and we are all caught up in the optimism which this season of glorious weather, bougainvilleas and kite flying produces. And it is in this happy atmosphere that I would like to extend our invitation again to Irina and to Henry Moore and to send you both all my best wishes – with love,

Yours,

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 333, Gran Bretaña, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 17.

Marzo de 1967.

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS
MUSEO DE ARTE MODERNO
III BIENAL NACIONAL DE ESCULTURA, 1967
CONVOCATORIA.

El Instituto Nacional de Bellas Artes, por conducto de su Departamento de Artes Plásticas y del Museo de Arte Moderno, convoca a los escultores mexicanos y extranjeros residentes en el país, a concursar con su obra en la III Bial Nacional de Escultura, que se inaugurará en el Museo de Arte Moderno, Bosque de Chapultepec, Ciudad de México, bajo las siguientes

BASES.

1. Podrán tomar parte en esta BIENAL, los escultores que sean ciudadanos mexicanos y los extranjeros que cuenten con más de cuatro años de residencia comprobable en el país.
2. La Bial constará de tres secciones:
 - a) Sección de Escultura Libre.
 - b) Sección de Escultura integrada a la Arquitectura.
 - c) Sección de Escultura Monumental Urbana (proyectos).
3. Cada artista podrá enviar hasta cuatro obras para cada una de las secciones, teniendo libertad de técnica, escuela y material empleados (se exceptúan las piezas de yeso), para las secciones a) y b).
4. Para el efecto de seleccionar las obras a presentarse en ambas exposiciones, así como para escoger los trabajos premiados, se nombrará una comisión formada por un crítico de arte, un escultor y un arquitecto, cuyas decisiones serán inapelables.
5. Los concursantes deberán registrarse en el Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, del 15 de marzo al 15 de abril de 1967, fecha en que se cancelarán las inscripciones.

6. Las obras deberán entregarse en la Administración del Museo de Arte Moderno, Bosque de Chapultepec, previa cita que deberán concertar a los teléfonos 21-55-24 y 14-76-88. El plazo de esta entrega se termina el 15 de abril de 1967.

SECCIÓN DE ESCULTURA LIBRE.

7. Todas las esculturas deben llevar su cédula de identificación, nombre del autor, anotando el lugar y fecha de nacimiento entre paréntesis; título de la obra, año en que se realizó, material y técnica empleados. Los artistas deben entregar, al registrarse, dos fotografías tamaño 12 x 10 cms., y una nota biográfica completa (estudios, exposiciones individuales y colectivas, premios, etc.).

8. Para las esculturas de grandes dimensiones, el Instituto Nacional de Bellas Artes facilitará los medios de transporte que sean necesarios, siempre y cuando las esculturas se hallen dentro del perímetro del Distrito Federal.

9. Habrá tres premios: Premio "Benito Juárez", de adquisición \$ 20, 000.00 y diploma; Premio "Melchor Ocampo", de adquisición \$ 10, 000.00 y diploma; Premio "Sebastián Lerdo de Tejada", \$ 5,000.00 y diploma.

SECCIÓN DE ESCULTURA INTEGRADA A LA ARQUITECTURA.

10. Consistirá en trabajos presentados por equipos de escultores y arquitectos colaboradores en un mismo proyecto.

11. Los proyectos que se presenten deberán ser de obras ya realizadas.

12. Los equipos concursantes deberán sujetarse a las siguientes consideraciones:

a) Entregarán tres fotomurales de 80 x 60 cms. cada uno, ya montados, del o los proyectos realizados. Las fotografías deberán ser una de frente, una lateral y una de conjunto.

b) Anexarán, si lo desean, los bocetos a escala que consideren convenientes, en técnica de dibujo, modelado o maquetas.

13. Los materiales deberán entregarse al Museo de Arte Moderno, Bosque de Chapultepec, en un límite que vencerá el mismo 15 de abril de 1967.

14. Habrá tres premios: Un primer premio consistente en \$ 5,000.00 y diploma; un segundo premio consistente en \$ 2,500.00 y diploma; y un tercer premio consistente en un diploma.

SECCIÓN DE ESCULTURA MONUMENTAL URBANA.

15. Consistirá en trabajos presentados por escultores o equipos de escultores o escultores y arquitectos.

16. Los proyectos deberán ser bocetos o modelados a escala en cualquier material, acompañados por referencias en composición fotográfica, maqueta o dibujos en perspectiva, a escala, al área arquitectónica, urbana o natural.

Los dos escultores o equipos que se juzguen mejores en esta sección recibirán un diploma del Instituto Nacional de Bellas Artes. Además, tendrán derecho de figurar como candidatos para participar en el "Simposio" Internacional de Escultores que proyecta el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada.

Nota: Los artistas que radiquen fuera de la Ciudad de México, podrán armar su obra cubriendo por su cuenta los gastos de empaque, transporte y seguro de ida y vuelta, dirigiéndola al Museo de Arte Moderno, Bosque de Chapultepec, México, Distrito Federal.

Toda información suplementaria, relacionada con la III BIENAL, se proporcionará llamando a los teléfonos 21-55-24 y 14-76-88.

México, Distrito Federal, marzo de 1967.

El Director General, José Luis Martínez; el Jefe del Departamento de Artes Plásticas, Jorge Hernández Campos; la Directora del Museo de Arte Moderno, Carmen Barreda; y el Jefe del Departamento de Arquitectura, Arq. Ruth Rivera Marín. Rúbricas.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 18.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

Marzo 31, 1967.

Sr. Gonzalo Fonseca
125 W. 11th. Street, New York, N.Y.

Muy estimado señor Fonseca:

El Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, se permite comunicar a usted que organizará para principios del año 1968, una reunión internacional de escultores en la Villa Olímpica de la Ciudad de México.

El objetivo de esta reunión es traer a México a algunos de los mejores escultores de todos los continentes para darles un oportunidad de realizar esculturas monumentales que formarán parte de una zona urbanística cerca de la Villa Olímpica.

Tengo el gusto de informarle que ha sido usted recomendado muy especialmente por el Comité de Selección como participante en esta reunión. Por lo tanto, le ruego se sirva informarnos si desea y tiene interés en participar en este evento.

Las bases probablemente sean las siguientes:

a) Los pasajes de avión, el alojamiento y la alimentación de los participantes durante la seis u ocho semanas que durará la reunión, serán financiados por este Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada. Además, cada participante recibirá la cantidad de \$12,000.00 pesos (960.00 U.S. Dólares), la cual no debe ser considerada como pago sino como una muestra de nuestro agradecimiento por su colaboración, con el fin de cooperar para que los artistas conozcan mejor nuestro país.

b) Cada participante se comprometerá a realizar una obra monumental que permanecerá en la Villa Olímpica, como propiedad de México.

c) El Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, brindará a los participantes amplia ayuda técnica en todos los aspectos, así como todos los instrumentos o medios de trabajo.

d) Para la realización de las esculturas se deberán considerar materiales que se integren adecuadamente a la zona. El Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, su gerirá el material que deberá emplear el escultor para su obra (que probablemente tendrá que ser "concreto" debido a su tamaño).

Para evitar una pérdida de tiempo, y sobre todo para crear en la zona un espíritu armonioso único, hemos pensado enviar a cada uno de los escultores seleccionados, los planos de la zona urbanística mencionada, al mismo tiempo les solicitaremos a cada participante, nos envíe un proyecto, dibujo o maqueta de la obra que proyecta realizar. Esto dará la oportunidad de preparar parcialmente cada trabajo, para que al arribo de los autores, encuentren avanzado el proceso de su obra en aquellos aspectos que no requieren su intervención directa.

Agradeceríamos mucho su opinión al respecto lo antes posible, puesto que la presente no es aún la invitación oficial.

Quedamos de usted atentamente,

Dr. Mathias Goeritz, Promociones Internacionales. Dirección de Actividades Artísticas y Culturales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 63, Mr. Herbert Bayer, Austria, E.U., Actividades Artísticas.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 68, Mr. Joop Beljon, Holanda, Actividades Artísticas.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 176, Gonzalo Fonseca / Uruguay, New York, Actividades Artísticas.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 153, M. Pierre Székely/Hungría-Francia, Actividades Artísticas.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 154, Constantino Nivola / Italia, New York, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

Le 31 mars, 1967.

Monsieur Jacques Moeschal

40 Avenue Jean-Accent, Bruxelles, Belgique.

Monsieur :

Le Comité Organisateur de Jeux de la XIX Olympiade se permet de vous annoncer qu'il organisera au début de l'année 1968 une réunion internationale de sculpteurs au Village Olympique de Mexico.

Cette manifestation aura pour but de réunir plusieurs sculpteurs del plus éminents de tous les continents et de confier à chacun d'eux la réalisation d'une sculpture monumentale destinée à une zone près du Village Olympique.

J'ai l'honneur de vous informer que votre nom m'a été chaleureusement recommandé par notre Comité de Sélection. C'est pourquoi je vous prie de bien vouloir nous informer si vous auriez intérêt a participer a cette manifestation dont les modalités seront probablement arrêtées comme suit:

a). Le transport aérien, le logement et la nourriture des participants seront entièrement assumés par le Comité Organisateur des Jeux de la XIX Olympiade pendant le six ou huit semaines que durera cette réunion. Chaque sculpteur recevra, par ailleurs, une subvention de \$ 12,000.00 pesos, (960.00 Dollars U.S.) qui ne doit, en aucun cas, être considérée comme une rémunération mais plutôt comme une expression de notre gratitude qui, nous l'espérons contribuera a rendre son séjour plus agréable et lui permettra de mieux connaître notre pays.

b). Chaque artiste sera tenu de réaliser une œuvre monumentale qui deviendra propriété du Mexique et demeurera a la Cité Olympique.

c). Le Comité Organisateur des Jeux de la XIX Olympiade apportera, dans toute la mesure de ses moyens, aide technique, instruments, et facilités nécessaires a la bonne exécution des travaux.

d). Les sculpteurs devront être réalisées dans des matériaux s'intégrant harmonieusement au cadre ou elles seront appelées a demeurer. Le Comité Organisateur se permettra, en conséquence, de suggérer le choix des matériaux. (Il s'agira probablement béton, vues les dimensions des œuvres).

Pour éviter toute perte de temps et surtout pour créer esprit harmonieux unique, nous avons prévu d'adresser les plans de la zone urbaine concernée à chacun des artistes sélectionnés afin qu'il puisse nous communiquer en temps voulu le projet, dessin ou maquette de son œuvre. Nous espérons ainsi pouvoir organiser et préparer, conformément aux instructions des auteurs, certains aspects des travaux n'exigeant pas l'intervention directe des participants.

Cette lettre n'est pas encore une invitation officielle, mais nous serions heureux de connaître des que possible votre opinion à ce sujet.

En attendant le plaisir de vous lire, je vous prie d'agréer, Monsieur Moeschal, l'expression de mes sentiments dévoués.

Dr. Mathias Goeritz, Promociones Internacionales. Dirección de Actividades Artísticas y Culturales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, Caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

December 27, 1967.

Mr. Todd Williams.

12 East 18 th. Street, New York, N.Y., USA.

Dear Mr. Williams:

We have the pleasure of writing to you at the suggestion of Mr. Herbert Bayer who will be one of the participants of the International Symposium this Organizing Committee is arranging.

The Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad is organizing an International Sculptors Symposium to be held in Mexico City between April 1st. and May 31 st., 1968.

The purpose of this meeting is to gather some of the best sculptors from all continents and to give them the opportunity of working on monumental sculptures which will remain in Mexico.

The terms are as follows:

a. Room and board of the participants during the eight weeks which the meeting will last, will be for the account of the Organizing Committee. In addition, each participant will receive the sum of pesos 12,500.00 (US \$1,000.00) which is not to be considered as payment but rather as an expression of our appreciation for his kind cooperation so that he may travel around our country and know it better.

b. Each participant takes on the obligation of sculpting a large work which will remain at the Olympic Village or in any other place chosen by the Organizing Committee becoming the property of Mexico.

c. The Organizing Committee will provide participants with all necessary technical help as well as with all the tools or work media.

d. The sculptures must be created in materials suitable to the general environments. That is why it has been decided that the materials must be concrete.

e. The participants agree to send this Committee a drawing, photos an model of the work they intend to create as soon as possible.

This will give us an opportunity of partially preparing each work so that by the time the sculptors come, the process of their work not required their direct intervention will have been made ready for them.

Please kindly let us know if you would wish and would be able to participate in this event. In the affirmative case please send us as soon as possible some photos of those of your previous works or projects which you think could adapt themselves to monumentality and concrete so that we might submit them for consideration to our Selection Committee (it is not necessary yet that you send your project). If you are selected we shall immediately send you an official invitation.

Most of the participants have already been invited and we already are in possession of the models of their projects. The preparatory work on their sculptures will probably begin in January so that by the time they arrive in April, they will be able to give their final artistic touch to their works. That is why there is very little time left and we would be most grateful to you if you could give us your answer and eventually send us the photos as soon as possible.

Thanking you very much in advance for your valuable cooperation, we are,

Yours very truly.

Dr. Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 434, Mr. Todd Williams / USA, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

January 5, 1968.

Mr. Willi Gutmann

Atelier 8155 Oberhaslitz, Suiza.

Dear Mr. Gutmann.

I have the pleasure of informing you that you have been selected to take part in the International Sculptors' Symposium which will take place in the months of April and May in Mexico City. We are sending you your official invitation and we would be very grateful to you if you could inform us about your participation as soon as possible.

As we are in possession of the models of all the other participants and the work on the sculptures will begin in a few days, we would be very grateful to you if you could send us as soon as possible a model, plans and descriptions of your project for the Symposium so that we may start realizing it before your arrival. Please be so kind as to also send us a curriculum vitae of yours. We need it for a publication we are preparing about the Symposium.

Thank you very much for your cooperations.

Very truly yours.

Dr. Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 432, Mr. Willi Gutmann / Suiza, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 19.

Groothertogimelaan, 64
Deen Haag
7-5-67

Dear Mathias.

I already feared that my last letter was too arrogant in giving you all that advice and relating my Californian experiences. I feared I was acting like an arrogant old-timer. So your nice reaction was a relief to me. Today I send away my "official" acceptance letter again. Must have been lost jj.

I didn't find much time to hunt the negro-sculptor. But tomorrow will start again. I think I will succeed. We were very lucky with house hunting and found at last a not too bad small house in the neighborhood of Rotterdam in a village called: Capelle aan de Yssel. If everything works out we move at the first of July. Life wasn't anymore possible in the house. Obnoxious neighbors and so on. I had to ask permission at my chairman and secretary. You know that those old fellows are not too cooperative, so they give me a hell of time.

A law of Haag (seguramente la institución donde Beljon trabajaba) says that the Director of the academy has to live within a radius of 15 kilometer from the school. That was a fine reason for them to let me their power over me. So then I was on the brink of killing them personally but I kept smiling. Made myself as humble as possible and at last won the battle. Those situations you only find in Holland.

But now let's speak business again.

CHAPTER ON LODGING THE SCULPTORS.

In Long Beach (sounds like: "bei uns in Deutschland") Mr. Eduardo Pestalozzi went away after a week. Back home, he didn't appreciate the college-dormitorium. Room too small. No private bathroom. Only community showers. He told that he had two very fine houses in England and wasn't accustomed to be part in those situations. Pomodoro didn't accept the dorm at all. He took a house (with his wife; some sculptors do bring their wife with them, a nice thing of course, but they don't tell that before they do to the organization of the symposium) and supposed that the symposium would pay the rent. The symposium didn't. And there was a big fuss over that. Pomodoro rejected time and again that he was a man of great cultural background and literate upbringing, which seems to mean that you have to pay all the private expenses of such a well-bred man.

Murray rented a room for himself but backed all the actions of Pomodoro and Paulozzi. Kohn, Azuma and I stayed in the dorm all the time. We were so to say the poor boys. But every thing was OK with us and the room, and the shower and our general privacy.

Difficulties of this sort you shall never have with Kosso, nor with Székely or Moeschal and of course Chlupač!. They and I will accept everything you have to offer.

I am not sure about Penalba, who will probably in the company of her young friend Michel (who is a nice boy).

Now the idea of letting us be the guests of architects (rich and famous).

Well: somebody could be bothered by a lack of privacy (coming home late in the night, wanting to go to work very early in the morning, feelings of obligation towards the architect family) of course you are not completely independent, living with a family.

On the other hand you are completely integrated in Mexican life and the main thing, of course, is that you have solved a big financial problem, in the light of which all other things may be reduced to really minor problems.

A good thing would be that all the sculptors (and I hope they are few) you are not completely sure of will be housed by architects who are on your side. To event gossiping and criticizing the organizer of the symposium. Hotel rooms are neither a good solution.

I suppose that the lodgings for the sportsmen in the Olympic Village are not yet ready. Ideal would be a small cabin for every sculptor within walking distance a laundry and a small super-market with cafeteria. The distance between the lodging place and the "site" must be small.

In Long Beach the contacts between the sculptors were rather loose. That was an advantage. Sometimes for days we didn't see each other. Our work were so far away from each other that we couldn't observe each other while working. Everyone

had its own "crew" (workmen or students). Students as helpers are no good. They like conflicts between the grownups and play their part in stimulating them.

Masons, carpenters, bricklayers who like a change for a while, are the ideal partners. Now don't forget that I don't know Mexico, that my experiences are very limited and that in Mexico everything will be different also from the other symposiums about which I heard. On top of it, I as a man am very "weltafgewandt" and as you told time and again am very much at ease with people like Schopenhauer, Gracian, in other words not the gay easy going artist.

Everything I say is colored in that way.

Your pedestal (refiriéndose aquí al croquis del crucero) is a challenge. Very good. Am curious to know the size. Herewith you have set yourself on the right place in the given situation. Maker of the "Unterlage", provides of the main theme. This is daring and new for our time. A hard thing perhaps for the others to fill (fit) in, but it must be done in this way. That must push the sculptors out of their routine. The program is a challenge too. Please send me sketches of your master-plan as soon as possible. I am excited and want to make a start and discuss my plans in yours with you. Tomorrow I buy my Linguaphone-course Spanish. All sort to your family from Nan, Fluvy and Joop.

In additional note:

In Long Beach we had to start from scratch after arrival on the site. In Mexico we are working out home-made plans. !A big DIFFERENCE!. That means that from now on the scheme is already in operation. In September you must have our models in your possession!!!.

Joop Beljon. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 68, Mr. Joop Beljon, Holanda, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 20.

P. V. Székely
Marcoussis 91
I ruelle des Célestins
tél: régional
427 à Montlhéry
le 8 Avril 1967.

Dr. Mathias Goeritz
Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada
Ave. de las Fuentes 170, México.

Cher Monsieur,

Je viens de recevoir votre lettre du 31 mars concernant vos prévisions pour inviter quelques sculpteurs y compris moi-même.

Je répondrai bien volontiers affirmativement à votre invitation car je serais heureux de connaître ce prestigieux pays et de pouvoir travailler pour lui.

Aussitôt que j'aurais reçu les plans de la zone urbaine concernée j'étudierai mon projet et je vous en communiquerai les données principales.

Recevez, Cher Monsieur, l'expression de ma meilleure considération.

Pierre Székely. Rúbrica.

P.S. Je vous prie de bien vouloir me communiquer les dates de cette manifestation dès que vous les connaîtrez, et vous en remercie.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 153, M. Pierre Székely/Hungría-Francia, Actividades Artísticas.

Gonzalo Fonseca
125 West Eleventh Street
New York 10011
10 de abril 1967.

Dr. Mathias Goeritz
Promociones Internacionales.
Dirección de Actividades Artísticas y Culturales.
Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada.
Av. de las Fuentes 170, México 20, D.F.

Estimado Dr. Goeritz:

Recibí su carta del 31 de marzo en la cual me anunciaba que yo había sido recomendado por el Comité de Selección para ser invitado a ejecutar una obra de escultura en la Villa Olímpica.

En el caso de que la invitación se formalizara yo la acepto entusiasmado considerando un honor el que se haya pensado en mí para representar mi país, y lo extraordinario del proyecto lo hace tentador para cualquier artista.

Lo saluda atentamente,

Gonzalo Fonseca. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 176, Gonzalo Fonseca / Uruguay, New York, Actividades Artísticas.

Jacques Moeschal, escultor.

Profesor de la Academia Real de Bellas Artes de Bruselas.

Bruselas, 16 de abril de 1967.

Dr. Mathias Goeritz

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada.

Ave. De las Fuentes 170, México 20, D.F.

Señor,

Es con el más vivo interés que respondo a su iniciativa, a la cual le tengo el más grande aprecio.

Desde hace ya casi 20 años, me he propuesto especialmente integrar la escultura contemporánea a la arquitectura y el urbanismo tal como usted lo planea hacer en la Villa Olímpica de México.

A manera de informarle, me permitiré de hacerle llegar algunas fotografías de mis obras monumentales hechas en Europa, Medio Oriente y posiblemente, la fotografía de una obra en vías de realizarse, destinada a la exposición internacional de Montreal '67.

En caso de que usted decida confirmar su invitación, lo que me llenará de gusto, podría ser tan amable de avisarme oportunamente dado que me sería necesario tomar ciertas disposiciones relativas a los cursos que tengo a mi cargo.

Quedo a su entera disposición para todos los requisitos necesarios y muy agradecido de que acepte usted, señor, mis sinceros saludos.

Jacques Moeschal. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

Jacques Moeschal, sculpteur.

Professeur à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles.

Bruxelles, le 16 avril 1967.

Dr. Mathias Goeritz

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada.

Ave. De las Fuentes 170, México 20, D.F.

Monsieur,

C'est avec le plus vif intérêt que je répond à votre initiative, que j'apprécie au plus haut point.

Depuis bientôt vingt ans, je me suis spécialement imposé d'intégrer la sculpture contemporaine dans l'architecture et l'urbanisme ainsi que vous envisagez de le faire au village olympique de Mexico.

A titre documentaire, je me permettrai de faire suivre quelques photographies de mes réalisations monumentales faites en Europe, au Moyen-Orient et peut-être, la photo d'une sculpture en voie d'achèvement, destinée à l'exposition internationale de Montréal 1967.

Au cas ou vous décideriez de m'inviter, ce qui me ferait le plus grand plaisir, vous serait'il possible de m'en aviser en temps opportun car il me faudrait alors prendre des dispositions relativement aux cours dont je suis chargé.

Je reste à votre entière disposition pour tous les renseignements que vous pourriez désirer, et tout en vous remerciant, je vous prie d'agréer, Monsieur, mes sincères salutations.

Jacques Moeschal. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

Clement Meadmore

111 St. Marks Place, New York, N.Y. 10009

April 30, 1967.

Dr. Mathias Goeritz

Promociones Internacionales

Dirección de Actividades Artísticas y Culturales.

Dear Mathias,

As you probably gathered from our conversation in New York, I am highly enthusiastic about your project and will cooperate fully if given the opportunity.

Sincerely yours,

Clement Meadmore. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas.

Le 5 Mai, 1967.

Cher M. Goeritz.

Je suis revenu à Prague du conit séjour en France et J'ai trouvé votre chère lettre avec l'information sur le symposium en Mexique.

La possibilité de pouvoir faire une sculpture monumentale chez vous en Mexique, c'est une occasionne extraordinaire - son- naït able. Pour moi c'est aussi comme un rêve - une unique possibilité de voir les monuments sculpturales et architectoniques historiques.

En cas d'invitation J'accepterai avec un grand plaisir. Les c onditions, je les trouve très a gréables. Avec les meilleurs salutations et respects.

M. Chlupac. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 70, Mr. Milos Chlupac, Checoslovaquia, Actividades Artísticas.

May 7, 1967

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada

Av. de las Fuentes 170, México 20, D.F., México.

Dear Sir,

Allow me to forward you my congratulations with the artistically so truly advanced plans your country is developing all around the 19th. Olympic Games.

I cannot but feel very grateful about the fact that your Committee elected me to be part of the proposed meeting of sculptors in Mexico 1968.

For me the terms you offer are honest and extremely generous and consequently it is with great delight that I accept your proposal to have my share in the enhancement of the Olympic Village. All to my forces and abilities.

I trust that my authorities, who I have to contact on your invitation will fully respect your intentions and recognize the broadmindedness and scope of your vision and therefore will give me their permission to leave my teaching post in January and February 1968.

Assuring you that I shall not linger to inform you as soon as the official consent of these gentlemen will come into my possession.

Sincerely yours,

Joop Beljon. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 68, Mr. Joop Beljon, Holanda, Actividades Artísticas.

23 de noviembre de 1967.

Estimado Dn. Mathias.

Pues sí me interesa de todas maneras el "Symposium". Mis últimos trabajos han sido en concreto, entonces espero poder realizar alguna de mis ideas.

Las fotos que le mando son de esculturas recientes, es decir, mas tarde le mandaré fotos de mis proyectos para escultura monumental ¿Cuándo sabré si soy aceptado a participar y si me pagan todos los gastos?.

Le mando mi curriculum vitae, porque creo que su Comité estará interesado en conocer un poco de lo que he hecho. Siempre en estos casos.

Estoy tratando de obtener de nuevo la beca Guggenheim ¿Puedo darlo a usted como referencia?. Nada más tiene que decir su opinión sobre mi trabajo cuando ellos le escriban. De todas maneras espero su contest (sic).

Muchas gracias por todo.

Reciba un saludo.

Su amigo, J. Dubón. Rúbrica.

p.d. Un amigo mío escultor japonés, ¿podría ser invitado al Simposium?. El puede mandar fotos de su trabajo, su nombre es Fumio Otani. Él fue invitado al Simposium de Canadá.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 74, Sr. Jorge Dubón, México, Actividades Artísticas.

Nota: Se trata de un documento escrito a mano con tinta de pluma atómica azul en letras mayúsculas sobre papel delgado, tamaño carta, con tachones y correcciones hechas por el propio Dubón con la misma tinta.

"ANXIOUS TO PARTICIPATE, WILL SEND DRAWINGS AND MODELS SOONEST, RECENT WORK UNSUITABLE GENERAL ENVIRONMENTS. TODD WILLIAMS".

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 434, Mr. Todd Williams / USA, Actividades Artísticas.

WILLI GUTMANN

EXPRESS

Sr. Mathias Goeritz
Av. de las Fuentes, México, 20, DF
8155 Obernasli, 4.1.1968

SIMPOSIO - Juegos Olímpicos 1968.

Estimado señor Goeritz,

Hago referencia a nuestro encuentro a fines de noviembre de 1967 en su oficina, donde usted conoció mi obra. Me propuso amablemente que participara en el simposio de escultores, con la reserva de la aprobación por parte del Presidente, quien estaría ausente del país hasta mediados de diciembre. A manera de ejemplos le dejé algunas ampliaciones fotográficas y pequeñas plásticas de metal.

Mi amigo Víctor Bossart le escribió desde España, que yo le enviaría una nueva propuesta para la plástica monumental. Desafortunadamente estuve enfermo durante una temporada a mi regreso, y hasta ahora demasiado ocupado con los preparativos para el envío de mi exposición en el "Aristos" en la Ciudad de México, de manera que apenas ahora tengo tiempo para escribirle.

Mi idea sigue siendo formar un grupo básicamente de elementos de concreto prefabricados: la base: un bloque de medios anillos como símbolo del origen y la tradición; las estrellas: símbolo de la construcción, del progreso y del refinamiento, elevándose sobre la figura del fundamento y complementado con una forma anular para vincular los medios anillos.

Como complemento, en un giro de 90°, un grupo de estrellas en la relación espacial correcta. Como complemento óptico se daría preferencia a la colocación junto a una superficie de agua (por el reflejo). Tamaño de una estrella: aproximadamente 3 x 3 x 2 -2.5 m.

Debido a que participaré el 9 de febrero en Róterdam y el 15 de febrero en la ciudad de México en la inauguración de mis exposiciones, le agradecería que me comunicara la aceptación de mi participación a la mayor brevedad posible, en caso dado, por telegrama. Tengo planeado viajar por Estados Unidos y Canadá, de manera que me urge establecer mi itinerario. Correspondería a mis propósitos participar en caso dado en el simposio en abril del 68.

Le agradezco su comprensión y sus esfuerzos, y quedo de usted,

Atentamente

Willi Gutmann. Rúbrica.

Anexo: 2 fotografías a color 13/18.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 432, Sr. Willi Gutmann, Suiza, Actividades Artísticas.

Jorge Dubón
92 Rue de Turenne, Paris III, France.
Paris 29 Jan (sic) 68.

Sr. Karel Wendl

Sec. Gen. Inter. del Symp. (sic).

México.

Muy estimado señor.

Muchas gracias por su carta.

12,500.00 \$... ó \$...? (signo de dólares) porque este es otro error mecanográfico.

Necesito datos más precisos (lugar en que va a estar situada la escultura) para mandar mi maqueta o un boleto* para ir a México.

Por lo pronto reciba un saludo.

Su atto. y s.s. (sic)

J. Dubón. Rúbrica.

* (si necesita usted cualquier ayuda estamos a sus órdenes) me dice ud. (sic) en su carta.

p.d. Cuando tengo que estar en México?.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 74, Sr. Jorge Dubón, México, Actividades Artísticas.

Nota: Escrito a mano en mayúsculas con tinta de pluma fuente azul sobre una hoja de papel tamaño media carta.

Mr. Todd Williams
310 Atlantic Ave.

Bklyn, N.Y., 11201
U.S.A.

Dr. Karel Wendl
Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada.
Av. de las Fuentes 170.
México 20, D.F.

Dear Sir:

I'm sorry for not answering you sooner and therefore forcing you to write again. When I received your last letter, I was in the process of moving to a new studio and my mail was misplaced.

I'm of course, pleased by your acceptance of my project and will be delighted to participate in the Symposium.

Your assumption, as to the model, is partly correct. It can stand either way. I realize there will be some difficulty in building it off the ground. I am not at all oppose to the semicircle being used for support.

It would be very helpful if you would arrange a flight for me on June 2 nd.

I am, to say the last, looking forward to meeting you and your Committee.

Yours truly,

William Todd Williams. Rúbrica.

AGN, Galeria 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 434, Mr. Todd Williams / USA, Actividades Artísticas.

Nota: Aunque esta carta de respuesta no tiene fecha, debe ubicarse entre finales del mes de febrero y principios de marzo de 1968.

APÉNDICE 21.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

Le 5 avril, 1967.

Monsieur Mohamed Malehi (sic)
Ecole des Beaux Arts, Boulevard Rachidi, Casablanca, Marruecos
África del Norte.

Monsieur :

Le Comité Organisateur des Jeux de la XIX Olympiade a l'honneur de vous annoncer qu'il organisera au début de l'année 1968 une réunion internationale de sculpteurs au Village Olympique de Mexico. Cette manifestation a pour but de réunir plusieurs sculpteurs des plus éminents de tous les continents et de confier à chacun d'eux la réalisation d'une sculpture monumentale destinée a une zone urbaine près du Village Olympique.

Nous sommes heureux de vous informer que votre nom nous a été recommandé par le « Museum of Modern Art » de New York. Nous vous serions donc reconnaissants de nous faire parvenir, dès que possible, plusieurs photographies de vos principales œuvres récentes pour que nous puissions les publier et vous prendre en considération comme un des artistes qui seront choisis par notre Comité de Sélection pour participer a cette manifestation.

Dans l'espoir de pouvoir compter sur votre collaboration, nous vous prions d'agréer, Monsieur Malehi (sic), nos salutations les plus sincères.

Dr. Mathias Goeritz, Promociones Internacionales, Dirección de Actividades Artísticas y Culturales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 162, M. Mohamed Melehi / Marruecos, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 22.

Faculty of Architecture and Town Planning.
Technion – Israel Institute of Technology.

I. Danziger

47 Ruppin St., Tel Aviv.

April 11, 1967.

Head of the Olympic Committee.

Dr. Mathias Goeritz.

Dear Sir,

I am interested in participating in your scheme, which my friend Dr. Frederich Czagan has written about. He has advised me to send you the enclosed photos of work which I have executed in this country. If I should be chosen to represent Israel, I should be grateful if you could send an official invitation to the President of the Technion, Dr. Goldberg (Technion City,

Haifa) and a copy for me to give the Ministry of Education. This is necessary as the Symposium will take place partly during the first semester.

Yours truly,

I. Danziger. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 75, Mr. Itzhak Danziger, Israel, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 23.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

26 de abril de 1967.

Sr. Alexander Calder
Roxbury, Connecticut, Estados Unidos.

Apreciable Sr. Calder:

Recientemente he sido nombrado "Asesor Artístico de la Olimpiada" que tendrá lugar en la Ciudad de México en octubre de 1968. En ella hay un muy importante programa cultural organizándose en el marco de estos "Olímpicos" y uno de sus más interesantes eventos es una reunión a la que asistirán varios escultores bien conocidos internacionalmente procedentes de diferentes países.

La idea es que el Comité Organizador Mexicano va a invitar a un selecto grupo de escultores para crear, cada uno de ellos, una obra de arte para un sitio especial, probablemente en conexión con el trébol formado por la intersección de dos grandes vías de circulación frente a la Villa Olímpica.

Tú sabes cuánto admiro tu trabajo y por supuesto que me gustaría invitarte a TI como el representante de los Estados Unidos.

El trabajo de la mayoría de los escultores estará probablemente integrado dentro de un plan general arquitectónico-urbanístico concebido seguramente para obras realizadas a base de concreto. Pero en tu caso, por supuesto, me gustaría darte completa libertad para seleccionar el material que más tu quieras.

México desafortunadamente no es todavía un país muy rico en recursos. Por otra parte, puedes imaginar que me gustaría hacer algo extraordinario de este "Simposium". No podemos pagarte el valor real de tu trabajo, pero nos gustaría ofrecerte — no como una remuneración sino como una expresión de nuestra gratitud — por tu colaboración la suma de aproximadamente \$ 1000.00 U.S. dólares, además de los boletos de avión, hospedaje, alimentos y todo lo demás para una estancia de 6 a 8 semanas en el país. Este dinero es sólo para facilitarte para viajar un poco y disfrutar de tu visita (la pieza escultórica que crearías, pasaría a ser de la propiedad de México).

El apoyo técnico en todos los aspectos así como todo el material de trabajo, herramientas y equipo, será proporcionado por el Comité Organizador.

Hemos pensado que la mejor temporada para el "Simposium" sería enero / febrero de 1968, pero si es que prefieres venir en otro momento, por favor, dilo así y nosotros seguramente podremos arreglarlo. De cualquier modo, si estás interesado del todo en este programa, pensarás que sería conveniente que nos enviaras algunos dibujos o un modelo de tu proyecto. Contamos aquí con un experto en trabajos en acero, el señor Manuel Montiel Blancas, quien mucho ha trabajado conmigo y conoce mejor que yo sobre el trabajo con metal.

Dado que esta no es todavía la "Invitación Oficial", te quiero pedir me des tu opinión acerca de este proyecto lo más pronto que puedas.

Mis mejores deseos para ti y para la señora Calder.

Sinceramente suyo,

Matthias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 71, Mr. Alexander Calder, USA-Francia, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

April 26, 1967.

Mr. Alexander Calder
Roxbury, Conn., U.S.A.

Dear Mr. Calder:

Recently I have been named "Art Adviser of the Olympiad" which is going to take place in Mexico City, in October 1968. There is quite an important cultural program being organized on the site of these "Olympics", and one of the most interesting events is a meeting of several internationally well-known sculptors from different countries.

The idea is that the Mexican Organizing Committee is going to invite a selected group of sculptors to create, each of them, a work of art for a special place, probably in connection with the clover-leaf intersection of the two principal thruways meeting in front of the Olympic Village

You know how much I admire your work and of course I would like to invite YOU as the representative of the United States of America.

The work of most of the sculptors will probably be integrated in a general architectural-urbanistic plan and shall surely be conceived for concrete constructions. But in your case, of course, I would like to give you complete freedom to select the material you want.

Mexico unfortunately is not yet a very rich country. On the other hand, you can imagine that I would like to make something extraordinary out of this "Symposium". We cannot pay you the real value of your work, but would like to offer you – not as a remuneration, but rather as an expression of our gratitude – for your cooperation, a sum of approximately 1,000.00 U.S. Dollars, besides plane tickets, lodging, food and so on for a stay of 6 to 8 weeks in the country. This money is only to allow you to travel a bit and to enjoy your visit. (the piece of sculpture you would create, would become the property of Mexico). Technical help in all aspects, as well as all the working material, tools and equipment, will be provided by the Organizing Committee.

We had thought that the best time for the "Symposium" would be January/February 1968, but if you prefer to come at another time, please, say so and we surely can arrange it. However, if you are interested at all in this program, you may think it convenient to send us some drawings or a model of your planned work. We have a wonderful expert in iron work, Mr. Manuel Montiel Blancas, who has worked with me a lot and knows much more about metal work than I do.

Since this is not yet the "Official Invitation", I want to ask you, your opinion on this project as soon as possible. All my very best wishes to you and Mrs. Calder.

Sincerely yours,

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 71, Mr. Alexander Calder, USA-Francia, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 24.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

May 9, 1967.

MR.. CLEMENT MEADMORE

c/o Byron Gallery Inc.

1018 Madison Ave.

New York, N.Y., 10021

Dear Mr. Meadmore:

Thank you for your letter of April 30, 1967. We were happy to learn that you are interested in our International Sculptors meeting and we hope we shall have the pleasure of your cooperation in this project.

We shall get in touch with you as soon as we have the final decision of the Selection Committee.

Thank you again for your interest!.

Sincerely yours,

Mathias Goeritz, Promociones Internacionales. p.p. Karel Wendl. Rúbrica.

P.S. Mr. Mathias Goeritz asked me to send you his special regards.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas.

Mayo 9, 1967.

Sr. Gonzalo Fonseca

125 W. 11th. Street

New York, N.Y.

Estimado señor Fonseca:

Le agradecemos su amable carta del día 10 de abril y nos da mucho gusto saber que usted tiene interés en participar en nuestra Reunión Internacional de Escultores.

En cuanto tengamos la decisión final de nuestro Comité de Selección, nos dirigiremos a usted para comunicársela y para proporcionarle los datos más necesarios.

Agradeciéndole una vez más su interés, quedamos de usted.

Atentamente,

Mathias Goeritz, promociones Internacionales, p.p. Karel Wendl. Rúbrica.

p.d. El Sr. Mathias Goeritz me pidió saludarlo afectuosamente de su parte.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 176, Gonzalo Fonseca / Uruguay, New York, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS OLÍMPICOS

Le 10 Mai, 1967.

Monsieur P.V. Székely

Marcoussis 91, 1 Ruelle des Célestins, Monthéry

Monsieur,

Merci beaucoup pour votre lettre du 8 avril. Nous sommes très heureux d'apprendre que vous avez intérêt à participer à notre réunion de sculpteurs.

Nous vous écrirons de nouveau des que nous aurons la décision officielle du Comité de Sélection.

Recevez, Monsieur, l'expression de notre meilleure considération.

Mathias Goeritz, p.p. K. Wendl. Rúbrica.

P.S. Monsieur Mathias Goeritz me demande de vous transmettre ses meilleurs vœux.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 153, M. Pierre Székely/Hungria-Francia, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 25.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS OLÍMPICOS

May 11, 1967.

Mr. I. Danziger.

Ruppin #47, Tel Aviv, Israel.

Dear Mr. Danziger :

Thank you for your kind letter of April 11th, as well as for the photos of your work. We had excellent references about your work from Dr. Czagan as well as from other sources, and the photos you were so kind as to send us, are speaking from themselves. A Special Selection Committee is at present considering the sculptors who are to be invited by the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad, to participate in the "Mexymposium". We would therefore appreciate if you could send us as soon as possible your curriculum vitae with special emphasis on your sculptural work..

Thanking you once again for your kind interest, we are looking forward to our future cooperation and remain,

Yours truly,

Mathias Goeritz, Promociones Internacionales, p.p Karel Wendl. Rúbrica.

p.s. Mr. Mathias Goeritz who had to leave the City asked me to send you his best regards.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 75, Mr. Itzhak Danziger, Israel, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 26.

Mohamed MELEHI, Professeur.

Ecole des Beaux-Arts

Boulevard Rachidi, Casablanca, Maroc.

Le 17 Mai 1967.

Dr. Mathias Goeritz

Promociones Internacionales

Dirección de Actividades Artísticas y Culturales

Ave. de las Fuentes 170, México 20 D.F.

Cher Monsieur,

Je vous remercie beaucoup pour votre lettre du 5 Avril, et je vous prie de bien vouloir excuser le retard de ma réponse.

Je suis très honoré de votre invitation à soumettre mon travail au Comité de Sélection de votre Organisation ; la possibilité de collaborer avec vous et d'établir des rapports avec votre pays m'intéresse certainement beaucoup. Je suis donc en train de préparer un dossier pour votre Comité de Sélection. J'espère que ce dossier vous parviendra en temps ; puisque votre lettre ne mentionne pas une date limite pour la réception des dossiers, j'espère que mon délai ne vous causera pas trop de dérangement.

Dans l'espoir de pouvoir collaborer avec vous dans le futur, je vous prie Monsieur de bien vouloir agréer mes vœux les plus sincères.

Mohamed MELEHI. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 162, M. Mohamed Melehi / Marruecos, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 27.

4 de mayo de 1967.

Sr. Efraín Enrique Recinos
8ª. Avenida "A" 7-16, Zona 2,
Ciudad de Guatemala.

Muy estimado señor Recinos:

El Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada se permite comunicar a usted que está organizando una reunión internacional de escultores en la Villa Olímpica de la Ciudad de México para principios del año 1968.

El objeto de esta reunión es traer a México a algunos de los mejores escultores de todos los continentes para darles una oportunidad de realizar esculturas monumentales que formarán parte de una zona urbanística cerca de la Villa Olímpica.

Tenemos el gusto de informarle que ha sido usted recomendado muy especialmente por el Sr. Carlos Mérida para participar en esta reunión. Por lo tanto le rogamos se sirva enviarnos fotografías de sus mejores y más recientes obras y datos acerca de su trabajo artístico para proceder a someterlos a la consideración de nuestro Comité de Selección.

Agradeceremos mucho sus noticias a la mayor brevedad posible y aprovechamos la oportunidad para expresarle nuestra atenta consideración.

Mathias Goeritz, pp. Karel Wendl, Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 429, Correspondencia General, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 28.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

September 4 th., 1967.

Mr. Bradford O. Graves
217 East, 81 Street, New York, N.Y., 10028.

Dear Mr. Graves:

We are sorry we haven't gotten in touch with you up to now. We had many complications with our plans for the Symposium and it is only now that we can give you a definite answer.

Due to financial difficulties as well as to the location and general layout of the area destined for the sculptures, our Selection Committee had to limit its invitations to quite a degree. It is not possible to give all the artists we would like to have the space and freedom their work would deserve. The Selection Committee therefore could select only eight foreign sculptors. The selection was done in such a way as to observe representation of all continents on the one hand and absolute mutual harmony of style on the other hand.

We are therefore very sorry to have to inform you that it is not within the means of this Organizing Committee to invite you as a participant to the Symposium. We deeply apologize for the inconvenience we may have caused and we thank you once again for your interest and kind cooperation.

We are sending you back the photos of your work.

Sincerely yours,

Dr. Karel Wendl, International Secretary of the Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 429, Correspondencia General, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 29.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

Jun 16, 1967.

Mr. Uche Okake
c/o Dr. Liersch
Meindltstrasse 13
München 8, Federal German Republic.

Dear Mr. Okake:

We are taking the liberty of writing to you at the suggestion of Prof. Julian Beinart of the Department of Urban and Regional Planning at the University of Cape Town, who has recommended you to us very highly.

We have the pleasure of informing you that the Organizing Committee of the Games of the XIX th. Olympiad would like to arrange an international meeting of sculptors at the Olympic Village in Mexico City at the beginning of 1968.

The purpose of this meeting would be to gather in Mexico City some of the best sculptors from all continents in order to give them an opportunity to execute monumental sculptures, five of which, one by a sculpture from each continent, would form part of a square at the Olympic Village.

As the preparations are already quite advanced, we would greatly appreciate if you would kindly send us your curriculum vitae, a personal photo and some photos of your recent work, as soon as possible.

Many thanks in advance for your generous cooperation. With best wishes.

Sincerely yours,

Dr. Karel Wendl. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 429, Correspondencia General, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 30.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

10 de julio de 1967

Itzhak Danziger

47 Ruppin Street, Tel Aviv, Israel.

Apreciable señor:

El Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada organiza el Encuentro Internacional de Escultores que tendrá verificativo en la Villa Olímpica durante los meses de abril y mayo de 1968.

El propósito del Encuentro es reunir a algunos de los mejores escultores de todos los continentes en México para darles la oportunidad de realizar esculturas monumentales que formarán parte de la Villa Olímpica.

Como Presidente del Comité Organizador, me satisface anunciarle que ha sido usted seleccionado por nuestro Comité de Selección para participar en este Encuentro, por lo que estoy enviándole la presente invitación oficial.

Los términos son los siguientes:

a). El alojamiento y la alimentación de los participantes durante la seis u ocho semanas que durará la reunión, serán financiados por el Comité Organizador. Además, cada participante recibirá la cantidad de \$12,500.00 pesos (1000.00 U.S. Dólares), la cual no debe ser considerada como pago sino como una muestra de nuestro agradecimiento por su colaboración. Tenemos un gran interés en que esto sirva para que los artistas conozcan mejor a nuestro país.

b). Cada participante se comprometerá a realizar una obra monumental que permanecerá en la Villa Olímpica o en cualquier otro sitio que escoja el Comité Organizador, como propiedad de México.

c). El Comité Organizador brindará a los participantes amplia ayuda técnica en todos los aspectos, así como todos los instrumentos o medios de trabajo.

d). Para la realización de las esculturas se deberán considerar materiales que se integren adecuadamente a la zona. Debido a las dimensiones de los trabajos, se recomienda que el material a utilizar sea el concreto.

e). Con el afán de crear un espíritu de unidad armónica del conjunto, el Comité Organizador proveerá a cada participante, lo más pronto posible de los planos, dibujos o fotografías del modelo a escala del sitio donde se colocarán las esculturas. Los participantes, por su parte, aceptan enviar al Comité dibujos o un modelo del trabajo que habrán de realizar.

Ello nos dará la oportunidad de ir preparando cada una de las obras de manera que cuando los escultores lleguen a México, todo el proceso del trabajo que no requiera de su intervención directa ya se haya realizado.

Mucho le agradeceré que si usted desea y puede participar en este evento nos lo haga saber a la brevedad, de manera que podamos proceder a tratar directamente con su representación diplomática en nuestro país para facilitar los trámites de su entrada a nuestro país.

Agradeciéndole anticipadamente su valiosa cooperación, aprovecho la oportunidad para enviarle mis más cordiales saludos.

Atentamente

Arq. Pedro Ramírez Vázquez, Presidente. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 75, Mr. Itzhak Danziger, Israel, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

July 10, 1967.

Itzhak Danziger

47 Ruppin Street, Tel Aviv, Israel.

Dear Sir:

The Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad is organizing an International Meeting of Sculptors to be held at the Olympic Village during the months of April and May 1968.

The purpose of this meeting is to gather some of the best sculptors from all continents in Mexico in order to give them an opportunity of working on monumental sculptures which will form part of the Olympic Village.

As Chairman of the Organizing Committee, I am very happy to advise you that you have been chosen by our Board of Selection to participate in this meeting, and I am hereby extending you our official invitation.

Terms are as follows:

a. Room and board of the participants during the six to eight weeks which the meeting will last will be for the account of the Organizing Committee. In addition, each participant will receive the sum of \$ pesos 12,500.00 (U.S. \$1,000.00), which is not to be considered as a payment but rather as an expression of our appreciation for his kind cooperation. We are most interested in having the artists come to know our country well.

b. Each participant takes on the obligation of sculpting a large work which will remain at the Olympic Village or in any other place chosen by the Organizing Committee, becoming the property of Mexico.

c. The Organizing Committee will provide participants with all necessary technical help as well as with all the tools or work media.

d. The sculptures must be created in materials suitable to the general environment. It is suggested that due to the size of the works the most appropriate material is concrete.

e. In order to create a spirit of unique harmony and as soon as possible, the Organizing Committee will provide each participant with plans, drawings or photographs of the scale model of the site where the sculptures are to be placed. The participants on their part agree to send this Committee a drawing or model of the work they intend to create.

This will give us the opportunity of partially preparing each work so that by the time the sculptors come, that process of his work not requiring his direct intervention will have been made ready for him.

I would request that you kindly let us know if you wish and are able to participate in this event so that we may proceed to deal directly with your diplomatic representative in our country in order to facilitate your entry into Mexico.

Thanking you in advance for your valuable cooperation I avail myself of this opportunity to send the most cordial regards.

Yours very truly.

Arq. Pedro Ramírez Vázquez, Chairman. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 75, Mr. Itzhak Danziger, Israel, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

Julio 10 de 1967.

Sr. Gonzalo Fonseca

125 West, 11 th. Street, New York, N.Y.

Muy estimado señor:

El Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada organizará un Simposium Internacional de Escultores en la Villa Olímpica durante los meses de abril y mayo de 1968.

El objeto de este Simposium es reunir en México algunos de los mejores escultores de todos los continentes para darles una oportunidad de realizar esculturas monumentales que formarán parte de la Villa Olímpica.

Como Presidente del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, tengo el honor de informarle que ha sido usted seleccionado por nuestro Comité de Selección como participante en esta reunión e invitarle oficialmente a tomar parte en el Simposium.

Las condiciones serán las siguientes:

a. El alojamiento y la alimentación de los participantes durante las seis u ocho semanas que durará el Simposium, serán financiados por este Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada. Además, cada participante recibirá la cantidad de \$ 12, 500.00 (1, 000.00 US Dólares), la cual no debe ser considerada como pago, sino como muestra de nuestro agradecimiento por su colaboración con el fin de cooperar para que los artistas conozcan mejor nuestro país.

b. Cada participante se comprometerá a realizar una obra monumental que permanecerá en la Villa Olímpica o en otro lugar escogido por el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada como propiedad de México.

c. El Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada brindará a los participantes amplia ayuda técnica en todos los aspectos, así como todos los instrumentos o medios de trabajo.

d. Para la realización de las esculturas se deberán emplear materiales que se integren adecuadamente al ambiente. Se sugiere a los escultores que sus obras sean realizadas en "concreto", ya que debido al tamaño de las obras, es el material más adecuado.

e. Para crear un espíritu armonioso único, el Comité Organizador enviará a cada participante, lo más pronto posible, planos, dibujos o fotos de la maqueta del sitio en donde se colocarán las esculturas. Por otra parte, los participantes se comprometerán a enviar a este Comité un proyecto, dibujo o maqueta de la obra que proyecta realizar.

Esto dará oportunidad para preparar parcialmente cada trabajo para que a la llegada de los escultores, esté listo el proceso de la obra en aquellos aspectos que no requieran su intervención directa.

Le ruego se sirva usted informarnos si desea y puede participar en este evento para proceder por nuestra parte a gestionar directamente en la representación diplomática de su país para resolver la forma de su traslado a la Ciudad de México.

Agradeciéndole anticipadamente su valiosa colaboración, aprovecho la oportunidad para reiterarle las seguridades de mi consideración más distinguida.

Arq. Pedro Ramírez Vázquez, Presidente. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 342, Uruguay, Reunión Internacional de Escultores.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

July 10, 1967.

Mr. Clement Meadmore

c/o Byron Gallery Inc.

1018 Madison Ave., New York, N.Y., 10021, U.S.A.

Dear Sir:

The Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad is organizing an International Meeting of Sculptors to be held at the Olympic Village during the months of April and May 1968.

The purpose of this meeting is to gather some of the best sculptors from all continents in Mexico in order to give them an opportunity of working on monumental sculptures which will form part of the Olympic Village.

As Chairman of the Organizing Committee, I am very happy to advise you that you have been chosen by our Board of Selection to participate in this meeting, and I am hereby extending you our official invitation.

Terms are as follows:

a. Room and board of the participants during the six to eight weeks which the meeting will last will be for the account of the Organizing Committee. In addition, each participant will receive the sum of \$ pesos 12,500.00 (U.S. \$1,000.00), which is not to be considered as a payment but rather as an expression of our appreciation for his kind cooperation. We are most interested in having the artists come to know our country well.

b. Each participant takes on the obligation of sculpting a large work which will remain at the Olympic Village or in any other place chosen by the Organizing Committee, becoming the property of Mexico.

c. The Organizing Committee will provide participants with all necessary technical help as well as with all the tools or work media.

d. The sculptures must be created in materials suitable to the general environment. It is suggested that due to the size of the works the most appropriate material is concrete.

e. In order to create a spirit of unique harmony and as soon as possible, the Organizing Committee will provide each participant with plans, drawings or photographs of the scale model of the site where the sculptures are to be placed. The participants on their part agree to send this Committee a drawing or model of the work they intend to create.

This will give us the opportunity of partially preparing each work so that by the time the sculptors come, that process of his work not requiring his direct intervention will have been made ready for him.

I would request that you kindly let us know if you wish and are able to participate in this event so that we may proceed to deal directly with your diplomatic representative in our country in order to facilitate your entry into Mexico.

Thanking you in advance for your valuable cooperation I avail myself of this opportunity to send the most cordial regards.

Yours very truly.

Arq. Pedro Ramírez Vázquez, Chairman. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

Le 29 août, 1967.

M. Mohamed Melehi

École des Beaux Arts, Boulevard Rachidi, Casablanca, Maroc.

Monsieur:

Le Comité Organisateur des Jeux de la XIXème Olympiade va organiser un Symposium International de Sculpture au Village Olympique en avril et mai 1968.

Le but de ce Symposium est de réunir a Mexico plusieurs des sculpteurs les plus éminents de tous les continents pour leur permettre de réaliser des sculptures monumentales qui feront partie du Village Olympique.

En tant que Président du Comité Organisateur des Jeux de la XIXème Olympiade, j'ai l'honneur de vous informer que vous avez été choisi par notre Comité de Sélection comme participant a cette réunion et de vous inviter officiellement a prendre part a ce Symposium.

Les conditions en sont les suivantes :

a. Les frais de logement et de subsistance des participants durant les six ou huit semaines du Symposium seront supportés par le même Comité Organisateur des Jeux de la XIXème Olympiade. En outre, chaque participant recevra la somme de \$12,500.00 (US \$1,000.00). Cette somme ne doit en aucun cas être considérée comme une rémunération, mais bien comme un témoignage de notre reconnaissance pour votre collaboration, dans le but de mieux faire connaître notre pays aux artistes.

b. Chaque participant prendra l'engagement de composer une œuvre monumentale qui restera la propriété du Mexique et sera exposée à demeurer au Village Olympique ou en tout autre lieu désigné par le Comité Organisateur de Jeux de la XIXème Olympiade.

c. Le Comité Organisateur de Jeux de la XIXème Olympiade apportera à tous les participants son aide entière tant au point de vue technique quel qu'il soit que son apport d'instruments ou moyens de travail.

d. Les œuvres devront être réalisées dans des matériaux qui s'intègrent parfaitement au milieu ambiant.

Il serait à souhaiter que les artistes réalisent leurs sculptures en béton armé puisque, étant donné les dimensions de ces dernières, c'est ce matériau qui s'avère le plus adéquat.

e. Pour créer une unité spirituelle harmonieuse, le Comité Organisateur enverra le plus rapidement possible à chaque participant les plans, dessins et photos de la maquette du site où seront placées les sculptures. D'autre part, les participants devront s'engager à faire parvenir au Comité un projet, dessin ou maquette de l'œuvre qu'ils projettent d'entreprendre.

Ceci permettra la préparation partielle de chaque travail de manière qu'à l'arrivée des artistes, le gros œuvre qui ne nécessite pas leur intervention immédiate, soit déjà prêt.

Je vous demande instamment de nous faire savoir si vous désirez et pouvez participer à cette manifestation. Nous serons à même alors de faire les démarches nécessaires auprès de la représentation diplomatique de votre pays pour arranger votre déplacement à Mexico.

En vous remerciant d'avance de votre précieuse collaboration, je profite de l'occasion qui m'est offerte pour vous réitérer l'assurance de ma plus haute considération.

Arq. Pedro Ramírez Vázquez, Président. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 162, M. Mohamed Melehi / Marruecos, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

Le 7 septembre, 1967.

M. Jacques Moeschal

Professeur à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles.

40 Avenue Jean-Accent, Bruxelles 16, Belgique.

Monsieur:

Le Comité Organisateur des Jeux de la XIXème Olympiade va organiser un Symposium International de Sculpture au Village Olympique en avril et mai 1968.

Le but de ce Symposium est de réunir à Mexico plusieurs des sculpteurs les plus éminents de tous les continents pour leur permettre de réaliser des sculptures monumentales qui feront partie du Village Olympique.

En tant que Président du Comité Organisateur des Jeux de la XIXème Olympiade, j'ai l'honneur de vous informer que vous avez été choisi par notre Comité de Sélection comme participant à cette réunion et de vous inviter officiellement à prendre part à ce Symposium.

Les conditions en sont les suivantes :

a. Les frais de logement et de subsistance des participants durant les six ou huit semaines du Symposium seront supportés par le même Comité Organisateur des Jeux de la XIXème Olympiade. En outre, chaque participant recevra la somme de \$12,500.00 (US \$1,000.00). Cette somme ne doit en aucun cas être considérée comme une rémunération, mais bien comme un témoignage de notre reconnaissance pour votre collaboration, dans le but de mieux faire connaître notre pays aux artistes.

b. Chaque participant prendra l'engagement de composer une œuvre monumentale qui restera la propriété du Mexique et sera exposée à demeurer au Village Olympique ou en tout autre lieu désigné par le Comité Organisateur de Jeux de la XIXème Olympiade.

c. Le Comité Organisateur de Jeux de la XIXème Olympiade apportera à tous les participants son aide entière tant au point de vue technique quel qu'il soit que son apport d'instruments ou moyens de travail.

d. Les œuvres devront être réalisées dans des matériaux qui s'intègrent parfaitement au milieu ambiant.

Il serait à souhaiter que les artistes réalisent leurs sculptures en béton armé puisque, étant donné les dimensions de ces dernières, c'est ce matériau qui s'avère le plus adéquat.

e. Pour créer une unité spirituelle harmonieuse, le Comité Organisateur enverra le plus rapidement possible à chaque participant les plans, dessins et photos de la maquette du site où seront placées les sculptures. D'autre part, les participants devront s'engager à faire parvenir au Comité un projet, dessin ou maquette de l'œuvre qu'ils projettent d'entreprendre.

Ceci permettra la préparation partielle de chaque travail de manière qu'à l'arrivée des artistes, le gros œuvre qui ne nécessite pas leur intervention immédiate, soit déjà prêt.

Je vous demande instamment de nous faire savoir si vous désirez et pouvez participer à cette manifestation. Nous serons à même alors de faire les démarches nécessaires auprès de la représentation diplomatique de votre pays pour arranger votre déplacement à Mexico.

En vous remerciant d'avance de votre précieuse collaboration, je profite de l'occasion qui m'est offerte pour vous réitérer l'assurance de ma plus haute considération.

Arq. Pedro Ramírez Vázquez, *Président*. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Belgique, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

Le 7 septembre, 1967.

Monsieur Pierre Szekely

Marcoussis 91, 1 Ruelle des Célestins, Monlhéry

Monsieur :

Le Comité Organisateur des Jeux de la XIXeme Olympiade va organiser un Symposium International de Sculpture au Village Olympique en avril et mai 1968.

Le but de ce Symposium est de réunir a Mexico plusieurs des sculpteurs les plus éminents de tous les continents pour leur permettre de réaliser des sculptures monumentales qui feront partie du Village Olympique.

En tant que Président du Comité Organisateur des Jeux de la XIXeme Olympiade, j'ai l'honneur de vous informer que vous avez été choisi par notre Comité de Sélection comme participant a cette réunion et de vous inviter officiellement a prendre part a ce Symposium.

Les conditions en sont les suivantes :

a. Les frais de logement et de subsistance des participants durant les six ou huit semaines du Symposium seront supportés par le même Comité Organisateur des Jeux de la XIXeme Olympiade. En outre, chaque participant recevra la somme de \$12,500.00 (US \$1,000.00). Cette somme ne doit en aucun cas être considérée comme une rémunération, mais bien comme un témoignage de notre reconnaissance pour votre collaboration, dans le but de mieux faire connaître notre pays aux artistes.

b. Chaque participant prendra l'engagement de composer une œuvre monumentale qui restera la propriété du Mexique et sera exposée a demeurer au Village Olympique ou en tout autre lieu désigné par le Comité Organisateur de Jeux de la XIXeme Olympiade.

c. Le Comité Organisateur de Jeux de la XIXeme Olympiade apportera a tous les participants son aide entière tant au point de vue technique quel qu'il soit que son apport d'instruments ou moyens de travail.

d. Les œuvres devront être réalisées dans des matériaux qui s'intègrent parfaitement au milieu ambiant.

Il serait a souhaiter que les artistes réalisent leurs sculptures en béton armé puisque, étant donné les dimensions de ces dernières, c'est ce matériaux qui s'avère le plus adéquat.

e. Pour créer une unité spirituelle harmonieuse, le Comité Organisateur enverra le plus rapidement possible a chaque participant les plans, dessins et photos de la maquette du site ou seront placées les sculptures. D'autre part, les participants devront s'engager a faire parvenir au Comité un projet, dessin ou maquette de l'œuvre qu'ils projettent d'entreprendre.

Ceci permettra la préparation partielle de chaque travail de manière qu'à l'arrivée des artistes, le gros œuvre qui ne nécessite pas leur intervention immédiate, soit déjà prêt.

Je vous demande instamment de nous faire savoir si vous désirez et pouvez participer a cette manifestation. Nous serons a même alors de faire les démarches nécessaires auprès de la représentation diplomatique de votre pays pour arranger votre déplacement a Mexico.

En vous remerciant d'avance de votre précieuse collaboration, je profite de l'occasion qui m'est offerte pour vous réitérer l'assurance de ma plus haute considération.

Arq. Pedro Ramírez Vázquez, *Président*. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 153, M. Pierre Székely/Hungria-Francia, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

January 5, 1968.

Mr. Willi Gutmann

Atelier

8155 Oberhaslitz, Suiza.

Dear Sir:

The Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad is organizing an International Meeting of Sculptors to be held at the Olympic Village during the months of April and May 1968.

The purpose of this Meeting is to gather some of the best sculptors from all continents in Mexico in order to give them the opportunity of working on monumental sculptures which will form part of the Olympic Village.

As Chairman of the Organizing Committee, I am very happy to advise you that you have been chosen by our Board of Selection to participate in this Meeting, and I am hereby extending you our official invitation.

Terms are as follows:

a. Room and board of the participants during the six to eight weeks which the Meeting will last will be for the account of the Organizing Committee. In addition, each participant will receive the sum of pesos 12, 500.00 (US \$ 1,000.00) which is

not to be considered as payment but rather as an expression of our appreciation for his kind cooperation. We are most interested in having the artists come to know our country well.

b. Each participant takes on the obligation of sculpting a large work which will remain at the Olympic Village or in any other place chosen by the Organizing Committee, becoming the property of Mexico.

c. The Organizing Committee will provide participants with all necessary technical help as well as with all the tools or work media.

d. The sculptures must be created in materials suitable to the general environment. It is suggested that due to the size of the works the most appropriate material is concrete.

e. In order to create a spirit of unique harmony and as soon as possible, the Organizing Committee will provide each participant with plans, drawings or photographs of the scale model of the site where the sculptures are to be placed. The participants on their part agree to send this Committee a drawing and model of the work they intend to create.

This will give us the opportunity of partially preparing each work so that by the time the sculptors come, that process of his work not requiring his direct intervention will have been made ready for him.

I would request that you kindly let us know if you wish and are able to participate in this event so that we may proceed to deal directly with your diplomatic representative in our country in order to facilitate your entry into Mexico.

Thanking you in advance for your valuable cooperation, I avail myself of this opportunity to send my most cordial regards.

Yours very truly.

Arq. Pedro Ramírez Vázquez, Chairman. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 432, Mr. Willi Gutmann / Suiza, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

18 de enero de 1968.

Sr. Jorge Dubón

Ambassade du Mexique, 9 Rue de Longchamp, Paris 16, France.

Muy estimado señor:

El Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada organizará un Simposium Internacional de Escultores durante los meses de abril y mayo de 1968.

El objeto de este Simposium es reunir en México algunos de los mejores escultores de todos los continentes para darles una oportunidad de realizar esculturas monumentales que formarán parte de la Villa Olímpica.

Como Presidente del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, tengo el honor de informarle que ha sido usted seleccionado por nuestro Comité de Selección como participante en esta reunión e invitarle oficialmente a tomar parte en el Simposium.

Las condiciones serán las siguientes:

a. Los participantes se comprometerán a no realizar ninguna otra obra escultórica que esté relacionada en modo alguno con la organización, preparación o instalaciones para los Juegos Olímpicos.

b. Cada participante se comprometerá a realizar una obra monumental que permanecerá en un lugar escogido por el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, como propiedad de México.

c. Cada participante recibirá la cantidad de \$13,500.00, la cual no debe ser considerada como pago sino como muestra de nuestro agradecimiento por su colaboración.

d. El Comité Organizador brindará a los participantes amplia ayuda técnica en todos los aspectos así como todos los instrumentos, materiales y medios para ejecutar la obra.

e. Las obras serán realizadas en concreto, ya que, debido al tamaño de las esculturas, es el material más adecuado.

f. El Comité Organizador informará a cada participante lo más pronto posible el sitio donde se colocarán las esculturas. Por otra parte, los participantes se comprometerán a entregar a este Comité un proyecto, dibujo y maqueta de la obra que proyectan realizar.

Le ruego se sirva usted informarnos si desea y puede participar en este evento.

Agradeciéndole anticipadamente su valiosa colaboración, aprovecho la ocasión para reiterarle las seguridades de mi consideración más atenta.

Arq. Pedro Ramírez Vázquez, Presidente. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 74, Sr. Jorge Dubón, México, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

19 de enero de 1968.

Sr. Germán Cueto

Presa Sanalona 16, Colonia Irrigación, México, D.F.

Muy estimado señor:

El Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada organizará un Simposium Internacional de Escultores durante los meses de abril y mayo de 1968.

El objeto de este Simposium es reunir en México algunos de los mejores escultores de todos los continentes para darles una oportunidad de realizar esculturas monumentales que formarán parte de la Villa Olímpica.

Como Presidente del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, tengo el honor de informarle que ha sido usted seleccionado por nuestro Comité de Selección como participante en esta reunión e invitarle oficialmente a tomar parte en el Simposium.

Las condiciones serán las siguientes:

a) Los participantes se comprometerán a no realizar ninguna otra obra escultórica que esté relacionada en modo alguno con la organización, preparación o instalaciones para los Juegos de la XIX Olimpiada.

b) Cada participante recibirá la cantidad de \$12,500.00, la cual no debe ser considerada como pago sino como muestra de nuestro agradecimiento por su colaboración.

c) Cada participante se comprometerá a realizar una obra monumental que permanecerá en un lugar escogido por el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, como propiedad de México

d) El Comité Organizador brindará a los participantes amplia ayuda técnica en todos los aspectos así como todos los instrumentos, materiales y medios de trabajo.

e) En su calidad de invitado de honor podrá usted escoger el material en el que realizará su obra.

El Comité Organizador informará a cada participante lo más pronto posible el sitio donde se colocarán las esculturas. Por otra parte, los participantes se comprometerán a entregar a este Comité un proyecto, dibujo y maqueta de la obra que proyectan realizar.

Le ruego se sirva usted informarnos si desea y puede participar en este evento.

Agradeciéndole anticipadamente su valiosa colaboración, aprovecho la ocasión para reiterarle las seguridades de mi consideración más atenta.

Arq. Pedro Ramírez Vázquez, Presidente. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 74, Sr. Jorge Dubón, México, Actividades Artísticas.

aros olímpicos
citius, altius, fortius
COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
Av. de las Fuentes No. 170
México, 20, D.F.

February 21, 1968.

Mr. Todd Williams
12 East 18 th. Street
New York, N.Y.
U.S.A.

Dear Sir:

The Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad is organizing an International Meeting of Sculptors to be held at the Olympic Village during the months of June and July, 1968.

The purpose of this Meeting is to gather some of the best sculptors from all continents in Mexico in order to give them the opportunity of working on monumental sculptures.

As Chairman of the Organizing Committee, I am very happy to advise you that you have been chosen by our Board of Selection to participate in this Meeting, and I am hereby extending you our official invitation.

Terms are as follows:

a. Room and board of the participants during the six to eight weeks which the Meeting will last will be for the account of the Organizing Committee. In addition, each participant will receive the sum of pesos 12,500.00 (US \$ 1,000.00), which is not to be considered as payment but rather as an expression of our appreciation for his kind cooperation. We are most interested in having the artists come to know our country well.

b. Each participant takes on the obligation of sculpting a large monumental work which will remain at the Olympic Village or in any other place chosen by the Organizing Committee, becoming the property of Mexico.

c. The Organizing Committee will provide participants with all necessary technical help as well as with all tools or work media.

d. The sculptures must be created in materials suitable to the general environment. It has been decided that due to the size of the works the most appropriate material is concrete.

e. In order to create a spirit of unique harmony and as soon as possible, the Organizing Committee will provide each participant with plans, drawings or photographs of the site where the sculptures are to be placed. The participants on their part agree to send this Committee a drawing and model of the work they intend to create.

This will give us the opportunity of partially preparing each work so that by the time the sculptors come, the process of his work not requiring his direct intervention will have been made ready for him.

I would request that you kindly let us know if you wish and are able to participate in this event so that we may proceed to deal directly with your diplomatic representatives in our country in order to facilitate your entry into Mexico.

Thanking you in advance for your valuable cooperation, I avail myself of this opportunity to send my most cordial regards.

Yours very truly,

Arq. Pedro Ramírez Vázquez, Chairman. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 434, Mr. Todd Williams / USA, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 31.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

July 18, 1967.

MR. JOOP J. BELJON

Groot Hertoginnealaan 64

The Hague, Holland.

Dear Mr. Beljon:

I have the pleasure of informing you that I have been appointed as secretary of the office of the Sculptors' Symposium by the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad. As such I shall be in charge of the details of the Symposium. We should greatly appreciate any help or suggestion you might offer us on the basis of your rich experience so that this event might be a real international success.

Mr. Goeritz is at present visiting several European countries and will be back in August. In the meanwhile the Symposium has finally been approved and we have already sent official invitations to ten outstanding foreign sculptors. It is my great pleasure to inform you that you are among them and I hope you have already received the invitation.

As you have surely noticed when you read the invitation, there are two changes:

The Symposium will take place in April and May instead of January and February and besides that there is a new clause about the fares to Mexico and back. The Organizing Committee is of the opinion that just like every country sends its sportsmen to represent it at the Games and finances their fares, it should do the same with its cultural and artistic representatives. That is why even in the case of our Symposium which is one of the twenty planned Olympic cultural events, we must first try to see if the respective National Olympic Committees or other competent bodies are willing to pay their sculptors' fares.

We have already connected your embassy (the ambassador is at present in Holland but I have spoken to Mr. Emanuels, the cultural attaché), and it seems that they fully agree with the idea. Even if they didn't in your particular case, the Organizing Committee would find another solution.

The cultural attaché said he would contact the respective Dutch authorities, which will settle the question of your being excused at the Academy.

We are now expecting a definite decision as to the exact location of the sculptures and we shall send you plans and photos in the nearest days.

Thank you for your very welcome interest and cooperation.

Sincerely yours,

Dr. Karel Wendl. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 68, Mr. Joop Beljon, Holanda, Actividades Artísticas.

El nombre del Consejero Cultural y de Prensa es S.D. Emanuels.

APÉNDICE 32.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

July 13, 1967.

United States Olympic Committee

Olympic House

57 Park Avenue, New York 16

U.S.A.

Re: Cultural Program of the XIX Olympic Games

Dear Sir:

The Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad has the pleasure of informing you that it is arranging an International Sculptors Symposium at the Olympic Village in Mexico City in April and May 1968.

The purpose of the Symposium is to gather in Mexico City some of the best sculptors from all continents in order to give them an opportunity to execute monumental sculptures which will form part of the Olympic Village.

We are greatly pleased to inform you that our Selection Committee has chosen three U.S. sculptors who are invited to take part in this international event. They are:

Mr. Alexander Calder

Roxbury, Connecticut

Mr. Herbert Bayer

P.O. Box B

Aspen, Colorado 81611

Mr. Costantino Nivola

Old Stone Highway

Springs, East Hampton, N.Y.

Mr. Alexander Calder has been invited as honorary guest and therefore his fare will be automatically financed by this Organizing Committee. As to the other two participants, Mr. Bayer and Mr. Nivola, we are enclosing copies of the official invitations which have been addressed directly to them and we would very much appreciate if you could give us your greatest possible cooperation so that this international event might be a real success.

We would be particularly grateful if you could inform us as soon as possible if the U.S. Olympic Committee is willing to consider these three gentlemen as official U.S. participants and if it is willing to finance Mr. Bayer's and Mr. Nivola's fares to Mexico City and back.

We would also appreciate if your Olympic Committee or the respective official body would contact these three gentlemen directly in order to coordinate things better and save time.

Thank you in advance for your opinion on this project.

Sincerely yours,

Dr. Karel Wendl. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 63, Mr. Herbert Bayer, Austria, E.U., Actividades Artísticas.

Juillet 13, 1967.

Monsieur Hourcade

Conseiller Culturel

de l'Ambassade de la France, Havre 15, Ciudad.

Monsieur :

Nous avons l'honneur de vous annoncer que le Comité Organisateur de Jeux de la XIXème Olympiade va organiser un Simposium International de Sculpture au Village Olympique en avril et mai 1968.

Le but de ce Simposium est de réunir à Mexico plusieurs des sculpteurs les plus éminents de tous les continents pour leur permettre de réaliser des sculptures monumentales qui feront partie du Village Olympique.

Nous avons le plaisir de vous informer que notre Comité de Sélection a choisi 2 sculpteurs français, Mr. Pierre Székely comme participant et Mr. Olivier Séguin comme candidat pour la participation à cette réunion.

Les frais de logement et de subsistance des participants qui seront invités de l'étranger seront supportés par le Comité Organisateur des Jeux de la XIXème Olympiade. Nous nous permettons de nous adresser à vous pour vous prier de nous faire savoir le plus rapidement possible si le Comité Olympique ou quelque autre organisation officielle de la France seraient prêts à financer les frais de transport de Monsieur Székely de la France au Mexique et retour, puisque ceci est une des conditions de cette manifestation culturelle. Quant au second candidat français, la question des frais de transport ne se pose pas, car Monsieur Séguin habite au Mexique.

Nous nous permettons de vous faire parvenir deux copies de l'invitation que nous avons envoyé à Monsieur Székely.

Nous vous remercions de votre aimable collaboration et dans l'attente de votre réponse, nous vous prions, Monsieur, de croire à l'expression de nos sentiments le plus distingués.

Dr. Karel Wendl, Secretario Internacional del Simposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 153, M. Pierre Székely/Hungria-Francia, Actividades Artísticas.

July 13, 1967.

Embajada de Australia

Paseo de la Reforma 195, 5º. Piso, México, D.F.

Dear Sirs,

The Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad has the pleasure of informing you that it is arranging an international Sculptors' Symposium at the Olympic Village in Mexico City in April and May 1968.

The purpose of this Symposium is to gather in Mexico City some of the best sculptors from all continents, in order to give them an opportunity to execute monumental sculptures which will form part of the Olympic Village.

We are greatly pleased to inform you that our Selection Committee in cooperation with the International Federation for Sculptors' Symposia has selected the Australian artist, Clement Meadmore, c/o Byron Gallery Inc., 1018 Madison Ave., New York, N.Y., 10021, as one of the ten foreign sculptors who will be invited by the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad to participate in this event.

We are sending you a copy of the official invitation which has been addressed directly to Mr. Meadmore and we should very much appreciate if you would help us get the greatest possible cooperation from your National Olympic Committee so that this international event might be a real success. We would be especially grateful to you if you could kindly inform us if the Australian Olympic Committee wishes to consider Mr. Meadmore as its official representative at the Symposium and if it is willing to finance his fare to Mexico City and back. We would appreciate if your Olympic Committee or the respective official body would contact Mr. Meadmore directly in order to save time.

We would be very grateful for your opinion on this project as soon as possible.

Sincerely yours,

Dr. Karel Wendl. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas.

Nota: Una misma carta redactada en los mismos términos aunque escrita en fecha julio 11 de 1967, le fue enviada a la Embajada de los Países Bajos, Mariano Escobedo 752, Pisos 11 y 12, México D.F, con motivo de la participación del escultor Joop Beljon

July 14, 1967.

Embajada de Israel

Río Rhin 57, Col. Cuauhtémoc, México, D.F.

Dear Sirs,

The Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad has the pleasure of informing you that it is arranging an international Sculptors' Symposium at the Olympic Village in Mexico City in April and May 1968.

The purpose of this Symposium is to gather in Mexico City some of the best sculptors from all continents, in order to give them an opportunity to execute monumental sculptures which will form part of the Olympic Village.

We are greatly pleased to inform you that our Selection Committee in cooperation with the International Federation for Sculptors' Symposia has selected the Israeli artist Itzhak Danziger, 47 Ruppin Street, Tel Aviv, Israel, as one of the ten foreign sculptors who will be invited by the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad to participate in this event.

We are sending you a copy of the official invitation which has been addressed directly to Mr. Danziger and we should very much appreciate if you would help us get the greatest possible cooperation from your National Olympic Committee so that this international event might be a real success. We would be especially grateful to you if you could kindly inform us if the Olympic Committee of Israel wishes to consider Mr. Danziger as its official representative at the Symposium and if it is willing to finance his fare to Mexico City and back. We would appreciate if your Olympic Committee or the respective official body would contact Mr. Danziger directly in order to save time.

We would be very grateful for your opinion on this project as soon as possible.

Sincerely yours,

Dr. Karel Wendl. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 75, Mr. Itzhak Danziger, Israel, Actividades Artísticas.

July 14, 1967.

Olympic Committee of Israel

99-101 Hahashmoniam Street

Tel Aviv.

Dear Sirs,

The Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad has the pleasure of informing you that it is arranging an international Sculptors' Symposium at the Olympic Village in Mexico City in April and May 1968.

The purpose of this Symposium is to gather in Mexico City some of the best sculptors from all continents, in order to give them an opportunity to execute monumental sculptures which will form part of the Olympic Village.

We are greatly pleased to inform you that our Selection Committee in cooperation with the International Federation for Sculptors' Symposia has selected the Israeli artist Itzhak Danziger, 47 Ruppin Street, Tel Aviv, Israel, as one of the ten foreign sculptors who will be invited by the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad to participate in this event.

We should very much appreciate if you would kindly cooperate with us as much as possible so that this international event might be a real success. We would be especially grateful to you if you could inform us if the Olympic Committee of Israel wishes to consider Mr. Danziger as its official representative at the Symposium and if it is willing to finance his fare to Mexico City and back. We would appreciate if the Olympic Committee or the respective official body would contact Mr. Danziger directly in order to save time.

We would be very grateful for your opinion on this project as soon as possible.

Sincerely yours,

Dr. Karel Wendl. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 75, Mr. Itzhak Danziger, Israel, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

Julio 14 de 1967.

Comité Olímpico Uruguayo.

Casilla de Correos 161, Montevideo, Uruguay.

Excelentísimos señores:

El Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada se permite comunicar a ustedes que organizará un Simposium Internacional de Escultura en la Villa Olímpica de la Ciudad de México, durante los meses de abril y mayo de 1968. Este Simposium será el evento número 13 de los 20 eventos culturales que se realizarán con motivo de los Juegos de la XIX Olimpiada.

El objeto de este Simposium es traer a México algunos de los mejores escultores de todos los continentes para darles la oportunidad de realizar esculturas monumentales que formarán parte de la Villa Olímpica.

Tenemos el gusto de informarles que nuestro Comité de Selección en colaboración con la Federación Internacional de Simposiums de Escultores escogieron al escultor uruguayo Gonzalo Fonseca, quien actualmente reside en los Estados Unidos, 125 West, 11 th. Street, New York, N.Y., como uno de los diez artistas extranjeros que serán invitados a participar. Adjuntamos una copia de la invitación oficial dirigida al señor Fonseca y les rogamos se sirvan ayudarnos lo más posible para que este evento sea un gran éxito internacional. En particular, les agradeceríamos nos comunicarán lo más pronto posible si el Comité Olímpico desea considerar al señor Fonseca como representante oficial del Uruguay en este evento olímpico y si está dispuesto a financiar su pasaje de ida y vuelta entre el lugar de su salida y la Ciudad de México. Igualmente les rogamos se sirvan ponerse en contacto con el candidato.

Agradeceríamos mucho su contestación lo antes posible puesto que queda ya muy poco tiempo.

Quedamos de ustedes muy atentamente.

Dr. Karel Wendl, Secretario Internacional del Simposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 342, Uruguay, Reunión Internacional de Escultores.

Le 29 août, 1967.

Comité National Olympique Marocain

Division de la Jeunesse et des Sports

309, avenue Mohamed V,

Rabat.

Messieurs :

Le Comité Organisateur des Jeux de la XIX Olympiade organisera un Symposium International de Sculpture au Village Olympique en avril et mai 1968. Son but est de réunir a Mexico plusieurs des sculpteurs les plus éminents de tous les continents pour leur permettre de réaliser des sculptures monumentales qui feront partie du Village Olympique.

Nous avons le plaisir de vous informer que le sculpteur de votre pays, Monsieur Mohamed Melehi a été choisi par notre Comité de Sélection comme le seul représentant de l'Afrique a cette réunion et nous vous envoyons une copie de l'invitation adressée directement a l'artiste.

Nous vous prions de bien vouloir nous faire savoir le plus tôt possible si le Comité Olympique du Maroc ou une autre organisation de votre pays peut payer les frais de voyage de M. Melehi a Mexico et retour, car il s'agit d'une des vingt manifestations culturelles et artistiques de la XIXeme Olympiade.

Nous vous prions également de vous adresser directement a M. Melehi (Professeur a l'Ecole des Beaux-Arts, Boulevard Rachidi, Casablanca) et de vous aider pour que le Symposium soit un grand succès.

En attendant le plaisir de vous lire, nous vous prions d'agréer, Messieurs, nos salutations sincères.

Dr. Karel Wendl, Secretario Internacional del Simposio. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 162, M. Mohamed Melehi / Marruecos, Actividades Artísticas.

Le 14 Septembre, 1967.

Monsieur Conseiller Olympique de l'Ambassade de la Belgique

Melchor Ocampo 463, Desp. 401-402, Ciudad.

Monsieur,

Nous avons l'honneur de vous annoncer que le Comité Organisateur de Jeux de la XIXeme Olympiade va organiser un Symposium International de Sculpture au Village Olympique en avril et mai 1968.

Le but de ce Symposium est de réunir a México plusieurs des sculpteurs les plus éminents de tous les continents pour leur permettre de réaliser des sculptures monumentales qui feront partie du Village Olympique.

Nous avons le plaisir de vous informer que notre Comité de Sélection a choisi le sculpteur belge, Monsieur Jacques Moeschal comme participant a cette réunion.

Nous nous permettons de vous faire parvenir deux copies de l'invitation que nous avons envoyé a Monsieur Moeschal et nous vous prions de bien vouloir nous faire savoir le plus rapidement possible si le Comité Olympique ou quelque autre organisation de votre pays seraient prêts a financier les frais de transport de Monsieur Moeschal de la Belgique au Mexico et retour, puisque celle-ci est une des conditions de cette manifestation culturelle.

Nous vous remercions de votre aimable collaboration et dans l'attente de votre réponse, nous vous prions, Monsieur, de croire a l'expression de nos sentiments les plus distingués.

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

24 de enero de 1968.

Sr. Lic. Max Casanova

Consejero Económico de la Embajada de Suiza.

Hamburgo 66, México, D.F.

Asunto: Symposium Internacional de Escultores.

Muy estimado señor:

Me permito informarle que el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada organizará en abril y mayo de 1968 un Symposium Internacional de Escultura en la Ciudad de México. El objeto de este evento cultural será reunir algunos de los mejores escultores del mundo para darles la posibilidad de ejecutar esculturas monumentales que permanecerán cerca de la Villa Olímpica.

Tengo el gusto de anunciarle que el artista suizo Willi Gutmann, 8155 Oberhasi ZH ha sido seleccionado por nuestro Comité de Selección e invitado a participar en el Symposium. Será uno de los trece escultores extranjeros seleccionados para este gran evento. El Comité Organizador financiará el alojamiento, alimentos y servicios de interpretación. Proporcionará asimismo el material, los instrumentos, ayudantes y todo el trabajo de construcción de las esculturas.

Adjuntamos una copia de la invitación oficial dirigida al Sr. Gutmann así como una copia de la carta del artista con la cual acepta participar.

Puesto que el Symposium es uno de los 20 eventos culturales de los Juegos Olímpicos, el Comité Organizador se permite dirigirse a usted rogándole nos ayude lo más posible para que este evento sea un gran éxito internacional. En particular le agradeceríamos nos comunicara lo más pronto posible, si el Comité Olímpico, gobierno o alguna otra organización oficial de su país puede financiar el pasaje de ida y vuelta del Sr. Gutmann a la Ciudad de México.

Agradeciéndole su amable colaboración, aprovecho la ocasión para expresarle mis más respetuosos saludos.

Atentamente.

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 432, Mr. Willi Gutmann / Suiza, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

Marzo 26, 1968.

Sr. Alfredo Giró Pintos

Primer Secretario de la Embajada de Uruguay

Niza 67-302, México, D.F.

Muy estimado señor,

Tenemos el gusto de informarle que el Symposium Internacional de Escultores se realizará entre el 1 de junio y el 31 de julio de 1968. Actualmente estamos preparando los primeros trabajos de construcción para que cuando lleguen los autores de las obras, estén estas en pleno proceso de ejecución. Los escultores supervisarán las últimas fases del trabajo.

Nos permitimos dirigirnos a usted, para preguntar si el Comité Olímpico, Gobierno o alguna otra institución oficial de su país pueden financiar el viaje de su artista, el Sr. Gonzalo Fonseca a México y de regreso. Le agradeceríamos sumamente su contestación con la mayor urgencia posible, ya que falta muy poco tiempo y sería una gran ayuda para nosotros tener resuelto ese asunto.

En el caso afirmativo, le rogamos pida al organismo que financiará el viaje que entregue el boleto para el avión al Sr. Gonzalo Fonseca, 125 West, 11 th. Street, New York, N.Y., U.S.A, en tal fecha y con tal reservación que el artista pueda llegar a México el primero o los primeros días de junio.

En espera de sus noticias, le agradeceremos profundamente su amable colaboración y aprovechamos la ocasión para expresarle nuestros más atentos saludos.

Karel Wendl, Secretario Internacional del Simposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 176, Gonzalo Fonseca / Uruguay, New York, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

Marzo 26, 1968.

Sr. Zdenek Pulec

Agregado Cultural de la Embajada de Checoslovaquia.

Horacio 213, México, D.F.

Muy estimado señor,

Tenemos el gusto de informarle que el Simposium Internacional de Escultores se realizará entre el 1 de junio y el 31 de julio de 1968. Actualmente estamos preparando los primeros trabajos de construcción para que cuando lleguen los autores de las obras, estén éstas en pleno proceso de ejecución. Los escultores supervisarán las últimas fases del trabajo.

Nos permitimos dirigirnos atentamente a usted para preguntar si el Comité Olímpico, Gobierno o alguna otra institución oficial de su país pueden financiar el viaje de su artista, el señor Milos Chlupac a México y de regreso. Le agradeceríamos sumamente su contestación con la mayor urgencia posible, ya que falta muy poco tiempo y sería una gran ayuda para nosotros tener resuelto ese asunto.

En el caso afirmativo, le rogamos pida al organismo que financiará el viaje que entregue el boleto para el avión al Sr. Milos Chlupac, Klicanska 34, Praha 8, Checoslovaquia, en tal fecha y con tal reservación que el artista pueda llegar a México el primero o los primeros días de junio.

En espera de sus noticias, le agradecemos profundamente su amable colaboración y aprovechamos la ocasión para expresarle nuestros más atentos saludos.

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 70, Mr. Milos Chlupac, Checoslovaquia, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 33.

July 21, 1967.

Dr. Goldberg

President of the Technion

Technion City, Haifa, Israel.

Dear Sir,

The Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad is organizing an International Sculptors' Symposium to be held at the Olympic Village during the months of April and May 1968.

The purpose of this meeting is to gather some of the best sculptors from all continents in Mexico in order to give them the opportunity of working on monumental sculptures which will form part of the Olympic Village.

We are happy to advise you that your sculptor, Mr. Itzhak Danziger has been chosen by the Board of Selection to participate in this event. We have already sent Mr. Danziger a personal invitation and we have contacted your country's cultural attaché in Mexico who offered us his kind cooperation in this as well as all the other twenty cultural and artistic events which will form part of the "Cultural Olympiad".

We should be very grateful if your Institute would kindly help us obtain Mr. Danziger's participation so that our Symposium might be a successful as possible.

Thank you very much for your kind cooperation.

Sincerely yours,

Dr. Karel Wendl, Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 75, Mr. Itzhak Danziger, Israel, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 34.

July 19, 1967.

Mr. Pedro Ramírez Vázquez
Chairman
Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada
Av. de las Fuentes 170, México 20, D.F.

Dear Sir:

I am deeply honored to have been asked to the International Meeting of Sculptors. I gladly accept the invitation and the terms discussed in your letter.

Thank you.

Sincerely yours,

Costantino Nivola. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 154, Constantino Nivola / Italia, New York, Actividades Artísticas.

Gonzalo Fonseca
125 West Eleventh Street
New York 10011
Julio 22 de 1967.

Sr. Arq. Pedro Ramírez Vázquez
Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada.
Av. de las Fuentes 170, México 20, D.F.

Muy estimado Sr. Ramírez Vázquez:

Acepto entusiasmado la generosa invitación de Uds. de colaborar en el Simposium I. de escultores en la Ciudad de México. Considero un honor el haber sido elegido para una empresa que imagino, es el sueño de todo artista y en la que dando lo mejor de mí, espero merecer la confianza que hoy se me otorga.

Para avanzar mi proyecto me sería muy útil tener una idea más precisa del lugar y le agradecería me hiciera llegar alguna foto del sitio o algún plano con descripciones del relieve, etc.

Lo saluda a Ud. atentamente.

Gonzalo Fonseca. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 176, Gonzalo Fonseca / Uruguay, New York, Actividades Artísticas.

July 23, 1967.

To Arq. Pedro Ramírez Vázquez
Chairman of the Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada.
Av. de las Fuentes 170, México 20 D.F., México.

Dear Sir,

Herewith I acknowledge receipt of your letter of the 10 th. of July 1967. I thank you again for your kind invitation and I am happy to say that I wish and am able to participate in the event.

In the first letter of your committee it was stated that also the travel-expenses would be paid to the artists. You don't mention that in your letter. Do I have to worry about that?.

Waiting now for the drawings or photographs of the scale model of the site,

With cordial regards, sincerely yours.

Joop Beljon. Rúbrica.

p.s. My new address is J.J. Beljon, Merelhoven 120, Capelle a/d IJssel, Holland.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 68, Mr. Joop Beljon, Holanda, Actividades Artísticas.

herbert bayer
p.o. box b
Aspen Colorado 81611
tel. area code 303
925-3696

Mr. Pedro Ramírez Vázquez, Chairman
Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada
Ave. de las Fuentes 170
México 20, D.F., México

August 3, 1967

Dear Mr. Vázquez:

I have received your invitation to participate in the project for monumental sculptures at the Olympic Village. I am very pleased that I have been chosen to be part of this project and express my thanks.

I am in agreement with your terms and I am looking forward to receive the necessary background material so that I can make myself familiar. On account of my work schedule, I would appreciate if I could begin the work on preliminary ideas soon.

Being an American citizen I do not expect to have any difficulties in entering your country.

I look forward very much to the cooperation with you and other artists.

With cordial regards.

Sincerely,

Herbert Bayer. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 63, Mr. Herbert Bayer, Austria, E.U., Actividades Artísticas.

herbert bayer
p.o. box b
Aspen Colorado 81611
tel. área code 303
925-3696

Dr. Karel Wendl

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada

Ave. de las fuentes 170

México 20, D.F.

8 de agosto de 1967

Estimado Dr. Wendl:

Le agradezco los dispositivos y la fotografía del área olímpica en la Ciudad de México. En vista de que desearía proyectar una escultura en perfecta armonía con las condiciones y metas específicas del Symposium, necesito preguntarle muchas cosas. Espero que pueda usted contestar todas mis preguntas.

Para simplificar las cosas, le adjunto una copia de esta carta para que usted me la devuelva con sus respuestas.

1. ¿Estará el área destinada para las obras de los escultores arreglada de tal modo que la gente podrá caminar (en veredas) entre y alrededor de las esculturas?. Supongo que el arquitecto responsable del proyecto general de la Villa Olímpica tiene un concepto universal del arreglo y de la utilización del área destinada para las esculturas. (respuesta en tinta azul: sí.)
2. Cuantas esculturas habrán y a qué distancia estarán una de la otra?. Que área me asignarán para mi escultura? (respuesta: contestar de acuerdo con el plano de conjunto).
3. Tengo entendido que el área será plana. Habrá pasto o grava o eventualmente otro material en la superficie?. (respuesta: puede haberlo)
4. Podré arreglar "mi área" con un buldózer creando elevaciones o depresiones para darle forma? (respuesta: sí de acuerdo con el conjunto).
5. Podré utilizar e incorporar agua fluyente (por ejemplo un canal, estanque o una fuente) en la escultura? (respuesta sí es posible).
6. Supongo que habrá electricidad disponible para iluminar la escultura. (respuesta: sí).
7. Se podrán ver las esculturas desde la carretera? En la correspondencia anterior fue mencionada la posibilidad de que estas esculturas estuviesen localizadas junto a una supercarretera y que se pudieran ver desde automóviles pasantes. ¿Ha sido descartada esta posibilidad?. (respuesta: puede existir, todo depende de la ubicación que seleccione para la suya).
8. ¿Cuáles serán las altitudes del estadio y de otros edificios colindantes? (respuesta: no hay, todo es superficial; dar alturas de edificios 30 mts. y 24 mts.).
9. Me pueden decir los nombres de los demás artistas que participarán en el Simposium?. (respuesta: sí).
10. Lo que necesito en particular es un mapa o plano para determinar el tamaño del área, las curvas de nivel, si hay algunas, y por consiguiente las dimensiones de mi escultura. (respuesta: proporcionarlo).

Herbert Bayer. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 63, Mr. Herbert Bayer, Austria, E.U., Actividades Artísticas.

herbert bayer
p.o. box b
Aspen Colorado 81611
tel. area code 303
925-3696

Dr. Karel Wendl

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada

Ave. de las Fuentes 170
México 20, D.F.

August 8, 1967

Dear Dr. Wendl:

Thank you for sending me the kodachromes and the photograph of the Olympic area in Mexico City. As I would like to design a sculpture out of the specific conditions and purposes as given by the project, I need to ask you many questions, which I hope you can answer.

To simplify this for you, I am sending you a carbon which you can return with your answers.

1. Is the designated area being developed so that people walk (on path) around and through the sculptures? I would assume that the architect responsible for the overall plan of the Olympic setting has a concept of the general arrangement and utilization of the area designated for sculptures.
2. How many sculptures will there be and how far apart will they be placed? How much floor area do you allot to my sculpture?
3. I understand that the area will be level. Will the surfaces be grass or gravel or of other material?
4. Is it possible to shape "my area" with earth mounds or depressions by bulldozing it?
5. Can flowing water as a canal, a fountain, or pond be used and incorporated in the sculpture?
6. I assume that electricity will be available to light up the sculpture.
7. Can the sculptures be seen from the highway? In earlier correspondence it was suggested that these sculptures would be highway sculptures, that they were to be seen from moving automobiles. Am I correct that this is not the case anymore?
8. What are the heights of the neighboring stadium and other buildings?
9. Is it permissible to know the names of the other artists who will take part in this symposium?
10. Above all, I need a plan or map from which I can determine the size of the area, contour lines if any, and subsequently the scale of my sculpture.

I realize that I am imposing on you by asking so many questions but without having answers to them I might get off on the wrong approach.

Looking forward to hear from you.

Sincerely yours,

Herbert Bayer. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 63, Mr. Herbert Bayer, Austria, E.U., Actividades Artísticas.

Nota: El documento fue traducido al español y sobre la traducción aparecen anotados en forma manuscrita y con tinta de pluma fuente azul las respuestas a las preguntas de Bayer (seguramente, respuestas de Ramírez Vázquez o de Karel Wendl, o de Mathias Goeritz).

Le 14, août 1967.

Monsieur le président.

J'ai l'honneur de vous écrire que j'accepte avec un grand plaisir votre aimable invitation participer au Symposium de la sculpture en Mexique.

Je serai très heureux de travailler chez vous sous les conditions et surtout de pouvoir faire connaissance de la culture de votre grand pays. Je reste avec les sentiments très respectueux.

M. Chlupac, Prague 8 Klicanská 34, Tchécoslovaquie-Europe. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 70, Mr. Milos Chlupac, Checoslovaquia, Actividades Artísticas.

September 4, 1967.

Dr. Karel Wendl

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada

Avenida de las Fuentes 170

México 20, D.F.

Dear Dr. Wendl:

Please accept my apologies for not replying to your official invitation sooner.

Naturally I am happy to accept and have already prepared a model of my proposed piece, which I will be forwarding in the next few days.

Thank you again for honoring me with this great opportunity.

Yours sincerely,

Clement L. Meadmore. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas.

Nota: En tinta de plumón negro escrito a mano se lee ¡Muy bien!

Royaume du Maroc
Préfecture de Casablanca
École Municipale des Beaux-Arts
Boulevard Rachidi
Téléphone : 236-15
Casablanca
Le 9 septembre, 1967.

Dr. Karel Wendl
Secretario Internacional del Simposio
Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada
Ave. de las Fuentes 170
México 20, D.F.

Cher Monsieur :

J'ai reçu votre lettre du 26 Août ou vous m'annoncez d'avoir été choisi par le Comité de Sélection pour représenter l'Afrique au Symposium International de Sculpture.

J'en suis très honoré et très heureux, et j'espère que mon travail saura communiquer le véritable esprit de ce continent.

Je n'ai pas encore reçu l'invitation officielle de votre Président, mais je me base sur votre lettre pour préparer le matériel nécessaire. Je vous ferai donc parvenir le plus tôt possible les photos que vous désirez, et le plan et la maquette du projet définitif.

En vous remerciant beaucoup, je vous prie, Monsieur, de bien vouloir agréer les salutations les plus sincères.

M. Melehi. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 162, M. Mohamed Melehi / Marruecos, Actividades Artísticas.

Royaume du Maroc
Préfecture de Casablanca
École Municipale des Beaux-Arts
Boulevard Rachidi
Téléphone : 236-15
Casablanca
Le 20 septembre, 1967.

M. P. Ramírez Vázquez

Président

*Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada
Ave. de las Fuentes 170
México 20, D.F.*

Monsieur :

Je suis très heureux d'accepter votre invitation, et c'est avec un grand plaisir que je vous confirme ma participation au Symposium International de Sculpture.

Je compte pour l'occasion de venir personnellement, pour suivre de près la réalisation des travaux et pour connaître votre pays.

J'accepte aussi avec plaisir les conditions que vous mentionnez dans votre lettre (points a, b, c, d, e), soit pour ce qui concerne la collaboration artistique et technique – j'envisageais dès le début une sculpture en béton armé –, soit pour ce qui concerne les détails économiques et pratiques.

A ce propos je vous serais très reconnaissant si vous pourriez me faire communiquer les dates du Symposium et, puisque en tant que professeur je dois demander dès maintenant le permis de m'absenter, pour quelle date vous m'en conseillez de prévoir mon arrivée.

J'aimerais aussi avoir d'autres détails sur le point que vous mentionnez à la fin de votre lettre, à savoir votre intention de contacter officiellement mon pays pour arranger mon déplacement au Mexique.

Comme j'ai déjà écrit au Dr. Karel Wendl, je lui ferai parvenir le plus tôt possible la maquette de ma sculpture et des photos de mon travail.

J'espère que mon projet se coordonnera harmonieusement et fonctionnellement à l'emplacement et aux autres ouvrages, et que notre collaboration sera fructueuse.

En vous remerciant encore beaucoup pour votre invitation, je vous prie, Monsieur le Président, de bien vouloir agréer mes salutations les plus sincères.

M. Melehi. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 162, M. Mohamed Melehi / Marruecos, Actividades Artísticas.

47 Rupin St., Tel Aviv
9th. September 1967.

Arq. Pedro Ramirez Vázquez, Chairman,
Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada.

Dear Sir,

Thank you very much for your invitation to participate in the Symposium.

I herewith confirm my participation, and I hope that my contribution may be of some creative value.

Yours sincerely.

Itzhak Danziger. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 75, Sr. Itzhak Danziger, Actividades Artísticas.

47 Rupin St., Tel Aviv
9th. September 1967.

Dr. Karel Wendl,

Secretario Internacional del Simposio.

Dear Mr. Wendl.

I am sending you some slides which I have had made. I am sorry that they are not in color, but this would have meant a delay, as color printing is not done in this country. I hope these will serve your purpose.

The Technion has informed me that they will give me leave for the duration of the Symposium, which means that I shall definitely be coming. The Technion wishes to know who is paying my fare. Before I send my sketches I have a few questions to ask: a) Can one make use of the different heights which are apparent from clearing the space near the basalt stones?, b) What are the approximate heights of the sculptures, since as far as I can judge from the slides the height of the basalt is about 12 meters, c) Can one use plastic foam sprayed with fiberglass? If so, is there an expert worker available?

Yours sincerely.

Itzhak Danziger. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 75, Sr. Itzhak Danziger, Actividades Artísticas.

Nota: En hoja anexa aparece una

List of Slides (lista de transparencias)

1. Stone Wall, University entrance, Jerusalem, 1960.
 2. Model for monument (40m) on road to Jerusalem, 1962.
 3. Model for Auschwitz monument, 1962.
 4. Monument to Ben-Joseph, who has hung by the British, Galilee 1961.
 5. Model for monument commemorating the Conquest of the Negev desert. 1963.
 6. Burning Bush, iron, Haifa Museum, 1959.
 7. Monument for Co-operative of Beer-Sheva, 1959.
 8. Monument for the Fallen of Holon Remembrance Hall, Holon, 1961.
 9. Landscape sculpture for Technion, Mount Carmel, 1963.
 11. Model of monument for the Remembrance Site for the six million, 1964.
 12. Brass monument for Billy Rose sculpture garden, Jerusalem, 1965.
- Idem.
13. Concrete, steel and stone garden sculpture, in collaboration with sculptor Shamai Haber, grounds of the Israel 14. Museum, 1965.
- Idem.
15. Aluminum Altar, 1966.
 16. Model for Naval Monument, Haifa, steel, standing beside a pool, 1967.
- AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 75, Sr. Itzhak Danziger, Actividades Artísticas.

Jacques Moeschal, sculpteur.
Professeur à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles.
Bruxelles, le 21 septembre 1967.

Monsieur Pedro Ramirez Vázquez

Président du Comité Organisateur des Jeux de la XIXeme Olympiade.

Monsieur,

C'est avec beaucoup d'enthousiasme que j'accepte votre invitation de participer au Symposium de sculpture organisé à l'occasion des jeux de la 19^{eme} Olympiade.

Soyez assuré que je ferai tout ce qui est en mon pouvoir pour répondre à la confiance que vous me témoignez et ainsi que mes remerciements, je vous prie d'agréer mes sincères salutations.

Moeschal. Rúbrica.

Nota. Al calce escrito a lápiz se lee : Karel W.

p.f.. Escribirle y preguntar cuando podemos contar con su maqueta !.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

P. V. Szekely

Marcoussis S.O., I ruelle des Célestins,

tél. : régional, 427 à Montlhéry

Le 11 Octobre 1967.

Monsieur le Président du Symposium des Sculpteurs

Pedro Ramirez Vázquez

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada

Avenue de las Fuentes 170, México 20, D.F.

Monsieur le Président,

J'ai bien reçu votre lettre du 7 septembre dernier et je suis très heureux d'avoir été choisi par vous pour participer au Symposium à México. J'accepte volontiers vos conditions A.B.C.D.E. énumérées. Il est entendu que mes frais de voyages aériens vont être pris en charge par vous selon votre précédente lettre en date du 31 mars 1967.

Je prépare en ce moment la maquette de ma sculpture à réaliser en béton projeté. Je vous enverrai au plus vite je pense vers la fin de ce mois, les photographies et diapositives nécessaires ainsi que la description de cette étude. Par la suite, si besoin est, je vous enverrai une copie de la maquette.

Je vous remercie particulièrement des diapositives et photos que vous m'avez expédiées en ce qui concerne les lieux.

Mon curriculum vitae vous parviendra à la fin de ce mois avec les photographies.

Avec toute ma considération, je reste votre,

Pierre Szekely. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 153, M. Pierre Székely/Hungria-Francia, Actividades Artísticas.

Willi Gutmann

8155 Oberhasli ZH, Switzerland

Re: International Sculptors' Symposium

Olympic Games, Mexico, City.

Zurich, January 13, 1968 WG/mo

Mr. Pedro Ramirez Vázquez, Chairman.

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada

Av. de las Fuentes 170, México, 20, D.F., México.

Dear Mr. Vázquez.

Thank you very much for having invited me to take part in the International Meeting of Sculptors which will take place in April and May 1968. With great pleasure I accept your kind invitation.

I shall be in Mexico City on February 15, 1968, at the occasion of the inauguration of my exhibition "FORMA; ESPACIO, MOVIMIENTO" at the University Gallery "Aristos". At that moment, I shall be very pleased to make your acquaintance.

Moreover, we would have the possibility to discuss in detail with Mr. Mathias Goeritz and Dr. Karel Wendl the execution of the monumental sculpture.

Looking forward to my stay in your wonderful country, I am,

Yours very truly.

Gutmann. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 432, Mr. Willi Gutmann / Suiza, Actividades Artísticas.

Jorge Dubón

92 Rue de Turenne, Paris III (Marais), France.

Paris 29 Jan (sic) 68.

Sr. Pedro Ramirez (sic) Vazquez (sic).

Com. Org. J. Olym. (sic).

México.

Muy estimado señor,

Muchas gracias por su carta, 18 enero.

Sí; deseo y puedo participar en el Simposium de esculturas.

Ascepto (sic) las condiciones, entonces voy a México a realizar esta escultura.

Quedo de Ud. como su atto (sic) afmo y s.s (sic)

Jorge Dubón. Rúbrica.

P.d. Debo estar en México, cuando?.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 74, Sr. Jorge Dubón, México, Actividades Artísticas.

Nota: Escrito a mano en mayúsculas con tinta de pluma fuente azul sobre una hoja de papel tamaño media carta con tachones y correcciones encimadas hechas a lápiz.

APÉNDICE 35.

ESTADO ACTUAL DEL PROGRAMA DE PROMOCIONES INTERNACIONALES QUE TIENE ENCOMENDADO ESTA DIRECCIÓN.

21 de julio de 1967.

13. REUNIÓN INTERNACIONAL DE ESCULTORES

Se han enviado invitaciones oficiales a los siguientes escultores:

H. Bayer, Estadounidense.

C. Nivola, Italiano, residente en los Estados Unidos.

Beljon, Holandés.

C. Meadmore, Australiano, residente en los Estados Unidos.

Fonseca, Uruguayo, residente en los Estados Unidos.

Chlupac, checoslovaco.

Danziger, Israelita.

Henry Moore, Inglés.

Alexander Calder, Estadounidense.

Todos los escultores invitados, exceptuando al Sr. Henry Moore y al Sr. Alexander Calder los cuales han mostrado interés pero pidieron revisar sus programas de trabajo, han aceptado en principio participar en esta reunión.

Se han dirigido comunicaciones a los Comités Nacionales y Embajadas de los países de origen de los escultores mencionados (exceptuando a Gran Bretaña), para informarles acerca de la invitación, y para pedir su colaboración que consistirá en pagar los pasajes de viaje redondo de los escultores que participen en el evento.

Los agregados culturales de las Embajadas de Holanda y de Israel han manifestado que están seguros que conseguirán la autorización de sus gobiernos para que se comisione a sus escultores (ambos son directores de escuelas de arte) y para que se les proporcione el pasaje para venir a esta ciudad.

Aún no a sido seleccionado el escultor que representará al continente Africano.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 157, sección 41, expediente 112, Programa de Promociones Internacionales, Actividades Artísticas.

Nota: Documento que no tiene autor ni firma. Al final del documento aparece la firma de Alfonso Soto Soria como acuse de recibo.

APÉNDICE 36.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

23 de agosto de 1967.

Sr. Alexander Calder

Saché, Indre et Loire, France.

Muy estimado señor:

Como Presidente del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada tengo el honor de invitarle a participar como invitado de honor en nuestro Año Cultural Olímpico que se realizará en México. Sería una gran contribución a la idea de las Olimpiadas Culturales en general y de gran honor para este Comité Organizador si usted realizara una escultura que recibiría un lugar distinguido aprobado por usted en nuestra capital.

El Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada esta plenamente consciente de que no puede pagarle el valor real de su trabajo y el honor de tener su participación. Sin embargo, como muestra de cómo apreciaría su colaboración, el Comité Organizador se permite ofrecerle, aparte de proporcionarle el material, instrumentos de trabajo, ayudantes, etc., el financiamiento de su viaje y del de su señora, al igual que su alojamiento y alimentos durante su estancia en México. Además, el Comité Organizador quisiera ofrecerle la cantidad de \$25,000.00 (US \$ 2000.00), la cual no debe considerar como pago, sino como una muestra de nuestro agradecimiento, cuya meta es ayudarle a conocer mejor nuestro país.

El Comité Organizador quiere ofrecerle libertad absoluta en la selección de material y en todo lo que se refiere a la obra que piensa realizar. Me permito aconsejarle que escoja el periodo entre enero y abril para su llegada a México ya que en esos meses el clima es el más favorable. Nos ayudaría mucho si nos enviara un pequeño proyecto o dibujo de la obra que intenta realizar para que podamos preparar totalmente parte del trabajo antes de su llegada.

Le agradecería mucho si nos informara lo más pronto posible si podemos contar con el honor de su participación.

Agradeciéndole su amable colaboración, aprovecho la ocasión para enviarle saludos más afectuosos.

Atentamente

Arq. Pedro Ramírez Vázquez, Presidente. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 331, Estados Unidos, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

August 23, 1967.

Mr. Alexander Calder

Saché, Indre et Loire, France.

Dear Mr. Calder:

As Chairman of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad I have the pleasure of inviting you to take part as guest of honor in our Olympic Cultural Year in Mexico City. It would be a great contribution to the principle of Cultural Olympiads in general and a great honor for this Organizing Committee if you would be willing to realize a sculpture which would receive a distinguished place approved by you in our capital.

The Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad is fully aware of the fact that it cannot pay you the real value of your work and the honor of having your participation. Nevertheless, as an expression of how much it would appreciate your cooperation, the Organizing Committee is taking the liberty to offer, apart from all the material, working tools, helpers, etc., to finance the fares of Mrs. Moore and of yourself, as well as room and board during your stay in Mexico City. Besides that, the Organizing Committee would like to offer you the sum of pesos \$25,000.00 (US \$2,000.00) which is not to be considered as payment but rather as an expression of our gratitude, the aim of which is to help you to know our country better.

The Organizing Committee wishes to offer you complete freedom as far as the selection of the material and the work you intend to realize is concerned. I would suggest that you choose as the date of your arrival the period between January and April which is when Mexico can offer you its most favorable weather. It would be a great help to us if you could kindly send us a little project, drawing or model of the work before your arrival.

I would be very grateful to you if you could inform us as soon as possible if we may count with the honor of your participation.

Thanking you in advance for your valuable cooperation, I avail myself of the opportunity to send you my most cordial regards.

Arq. Pedro Ramírez Vázquez, President. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 71, Mr. Alexander Calder, USA-Francia, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

August 23, 1967.

Mr. Henry Moore

Hoglands, Perry Green

Much Hatham, Harts. Great Britain.

Dear Mr. Moore:

As Chairman of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad I have the pleasure of inviting you to take part as guest of honor in our Olympic Cultural Year in Mexico City. It would be a great contribution to the principle of Cultural Olympiads in general and a great honor for this Organizing Committee if you would be willing to realize a sculpture which would receive a distinguished place approved by you in our capital.

The Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad is fully aware of the fact that it cannot pay you the real value of your work and the honor of having your participation. Nevertheless, as an expression of how much it would appreciate your cooperation, the Organizing Committee is taking the liberty to offer, apart from all the material, working tools, helpers, etc., to finance the fares of Mrs. Moore and of yourself, as well as room and board during your stay in Mexico City. Besides that, the Organizing Committee would like to offer you the sum of pesos \$25,000.00 (US \$2,000.00) which is not to be considered as payment but rather as an expression of our gratitude, the aim of which is to help you to know our country better.

The Organizing Committee wishes to offer you complete freedom as far as the selection of the material and the work you intend to realize is concerned. I would suggest that you choose as the date of your arrival the period between January and

April which is when Mexico can offer you its most favorable weather. It would be a great help to us if you could kindly send us a little project, drawing or model of the work before your arrival.

I would be very grateful to you if you could inform us as soon as possible if we may count with the honor of your participation.

Thanking you in advance for your valuable cooperation, I avail myself of the opportunity to send you my most cordial regards.

Arq. Pedro Ramírez Vázquez, Chairman. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 333, Gran Bretaña, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 37.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

September 4, 1967.

Mrs. Mary G. Preminger.

155 East, 76 th. Street, New York 21, N.Y.

Dear Mrs. Preminger:

Due to financial restrictions and to the general layout and location of the area destined for the works of the participants in our International Sculptors' Symposium, it was necessary to limit the extent and scope of this meeting to quite a degree.

In such a situation our Selection Committee had to limit the list of participants to those sculptors who had already received an official invitation.

We therefore deeply apologize for not being able to invite you to take part in our symposium and we are very sorry for the inconvenience we might have caused you.

We thank you once again for your most kind cooperation and remain

Yours sincerely,

Dr. Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 429, Correspondencia General, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 38.

Le 26 août, 1967.

M. Mohamed Melehi

École des Beaux Arts

Boulevard Rachidi, Casablanca, maroc.

Monsieur :

Nous nous excusons du délai pour répondre mais ce n'est que maintenant que notre Comité de Sélection a pu choisir le sculpteur qui représentera le continent d'Afrique. Nous avons le plaisir de vous informer que vous avez été choisi comme participant au Symposium International de Sculpture qui aura lieu en avril et mai 1968. Nous vous avons déjà envoyé l'invitation officielle de notre Président et vous prions de bien vouloir le répondre le plus tôt possible.

Nous vous envoyons quelques diapositives et photos de la maquette de la partie du Village Olympique qui sera destinée aux sculptures. Les préparations sont en plein procès, le terrain sera adapté et couvert probablement de gazon. Les sculptures seront localisées entre les terrains d'entraînement et le mur de lave.

Nous vous prions de nous envoyer un dessein ou un petit projet de l'œuvre que vous pensez réaliser le plus tôt possible pour que nous puissions faire notre plan général de la place, calculer la quantité nécessaire de béton armé, etc.

D'autre part nous sommes en train de préparer la publicité du Symposium et nous aurions besoin le plus tôt possible de quelques diapositives en couleur de vos meilleurs sculptures monumentales.

Nous vous remercions beaucoup pour votre collaboration. Veuillez agréer, Monsieur, nos salutations les plus sincères.

Dr. Karel Wendl, Secretario Internacional del Simposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 162, M. Mohamed Melehi / Marruecos, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 39.

August 30, 1967.

M. Herbert Bayer

P.O. Box B
Aspen, Colorado 81611
U.S.A.

Dear Mr. Bayer:

Thank you for your letter of August 8 th. and for the very well elaborated questions which we have tried to explain as well as we could and which will be a great help to all the participants.

It would be a great honor for us if you would accept the role of the main coordinator, i.e. if you would help us decide about the location of the individual works and the best way to arrange everything. By the time you arrive many things will be prepared and it will only be a question of choosing the best location, adapting some details together with our artists so that there might be as much harmony as possible.

As far as the names of the other artists who will be invited are concerned, they are: Mr. Beljon from Netherlands, Mr. Chlupac from Czechoslovakia, Mr. Meadmore from Australia, Mr. Fonseca from Uruguay, Mr. Nivola from the U.S.A., Mr. Melehi from Morocco, Mr. Danziger from Israel, Mr. Takahashi from Japan, Mr. Séguin from France (the two latter both live in Mexico). There will be also one Mexican who hasn't been selected yet and we wish to invite one colored American sculptor. We would appreciate your suggestion in this respect as our Selection Committee has very little information about colored artists who have worked or could work in monumental sculptures. Eventually, we might invite one or two more sculptors who have already been "preselected".

Thank you very much for your kind cooperation.

Sincerely yours,

Dr. Karel Wendl, Secretario Internacional del Simposio. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 63, Mr. Herbert Bayer, Austria, E.U., Actividades Artísticas.

APÉNDICE 40.

September 22, 1967.

Mr. Herbert Bayer, Architect

P.O. Box B
Aspen, Colorado 81611
U.S.A.

Dear Mr. Bayer:

Thank you for your letters of September 1 st. and 6 th., the slides and the curriculum. We shall return them as soon as possible.

I am enclosing a scale model of the Olympic Village. Everything is at present in process of construction and the lava wall will be adapted according to the slides we have sent you.

We have already received the photos of the models of some participants. As soon as we have more of them we shall send them to you.

Mr. Goeritz is artistic adviser to the Committee and besides that he is the coordinator for the whole Symposium, i.e. including also the other sites outside of the Olympic Village. The works of the sculptors from the five continents will be located at the area we have sent you photos of. The remaining artists will be assigned other places: We would like to ask you to be main coordinator for the most important part of the Symposium, i.e. the one at the Village.

We would appreciate your suggestions as to colored artists. Do you think Barbara Chase or Todd Williams would do for the Symposium?. If so, could you help us get their addresses?.

Thank you very much for your kind help.

Sincerely yours,

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 63, Mr. Herbert Bayer, Austria, E.U., Actividades Artísticas.

APÉNDICE 41.

Herbert Bayer, Architect
p.o. box b
Aspen Colorado 81611
Tel. Area code 303
925-3696

Dr. Karel Wendl

Secretario Internacional del Simposio
Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada.
Av. de las Fuentes 170, México 20, D.F., México.

October 2, 1967.

Dear Dr. Wendl:

Due to illness I had to postpone my trip to Europe and will still be in Aspen until the middle of October. Should there be any communication, please get in touch with me here.

Thank you for your letter of September 22 and the photograph of the site. If I understand correctly, I take the black arch that was drawn on the photograph to be the border of the lava area, leaving more space as shown in your first photograph of the model between the campus de entrenamiento (sic).

I am somewhat confused about the number of sculptures between your mentioning five continents but listing nine artists in addition to one American Negro artist, one Mexican, and myself. I am anxious to see photographs of some of the sculptures which have already been sent.

As to the name of a colored American artist, I hope I will be able to make a suggestion within a short time. Perhaps you can wait with getting in touch with Barbara Chase or Todd Williams until you hear from me on this subject.

It seems to me the best procedure to coordinate the works would be to first receive photos of the models so that I can make preliminary plans of how to place them in the given area. After this I would suggest that I come to Mexico to make certain that we are doing the right thing and discuss further procedure. I hope you will agree with my thoughts.

Sincerely yours,

Herbert Bayer. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 1 59, sección 4 1, expediente 6 3, Mr. Herbert Bayer, Austria, E.U., Actividades Artísticas.

APÉNDICE 42.

12 de septiembre de 1967.

Dr. Karel Wendl

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada
Ave. de las Fuentes 170, México 20, D.F.

Estimado Dr. Wendl:

Le envío fotografías de la maqueta escultórica para el Simposio. Incluyo, asimismo, algunas transparencias de mi trabajo y datos biográficos.

El modelo, cuya escala no se conoce, está ejecutado en yeso. Mide 42 pulgadas de altura por 14 de ancho y se encuentra dividido en dos secciones, con objeto de facilitar su embarque. El diseño es suficientemente simple para ser reproducido en su tamaño real. (Únicamente el detalle de la parte superior, que representa al mismo tiempo un pájaro y una mano, tendría que ser realizado por mí).

Representando el espíritu de buena voluntad y fraternidad que prevalecerá durante la Olimpiada, desearía titular la escultura "Un hombre de Paz". Esta obra simboliza una advertencia al ser humano contra la irresponsabilidad de nuestros tiempos.

Atentamente,

Constantino Nivola. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 72, sección 28, expediente 28-5, Escultura Nivola, Legajo No. 20, Instalaciones.

September 12, 1967.

Dr. Karel Wendl.

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada.
Ave. de las Fuentes 170, México 20, D.F.

Dear Dr. Wendl:

I am sending photographs of a model sculpture for the Symposium. Also included are some slides of my work, and some biographical information.

The model, of unidentified scale, is made of a light plaster. It is 42 inches high by 14 inches wide, and is divided into two sections - thus, easier to ship. The design is simple enough to facilitate the model's translation into a full-scale sculpture.

(Only the detail at the top - the form simultaneously representing a bird and a hand - would have to be executed by me personally on location).

In the spirit of international goodwill and understanding, I would like to call the sculpture, "A Man of Peace". The sculpture symbolizes a kind of gesture of warning against the irresponsible follies of our time.

Sincerely yours,

Costantino Nivola. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 154, Constantino Nivola / Italia, New York, Actividades Artísticas.

Le 11 Octobre 1967.

Docteur Karel Wendl

Secretario Internacional des Simposio

Avenue de Las Fuentes 170

México 20, D.F.

Monsieur,

Je vous remercie de votre lettre du 25 septembre dernier, référencée KW'Imdg et particulièrement des diapositives et photos que vous m'avez envoyées.

Je mon côté, je prépare les diapositives 6 x 6 en couleur de quelques uns de mes travaux. Je vos les communiquerai vers la fin de ce mois, avec les photographies et description de ma maquette en préparation.

Je répons par ce même courrier à la lettre que m'a adressée Monsieur Pedro Ramírez Vázquez, Président, le 7 septembre 1967.

Je vous exprime également ma joie de pouvoir travailler pour votre prestigieux pays.

Avec ma considération votre,

Pierre Szekely. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 153, M. Pierre Székely/Hungria-Francia, Actividades Artísticas.

Jacques Moeschal, escultor.

Profesor de la Academia Real de Bellas Artes de Bruselas.

Bruselas, 31 de octubre de 1967.

Señor Pedro Ramírez Vázquez

Presidente del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada.

Muy señor mío:

Envío a usted la maqueta de mi proyecto, así como los documentos que incluyo a la presente.

Me he permitido indicar, en el plano que me remitió usted, la ubicación donde yo desearía que se colocara mi escultura, con el objeto de obtener un fuerte contraste con la luz.

Si usted ve la posibilidad, sería quizás conveniente interesar a los estudiantes de ingeniería a participar de esta escultura.

Me permito reiterar a usted mi entusiasmo en participar en su obra, y la seguridad de mi consideración más distinguida.

Jacques Moeschal. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 72, sección 28, expediente 28-5, Escultura Moeschal, Legajo No. 19, Instalaciones.

Jacques Moeschal, sculpteur.

Professeur à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles.

Bruxelles, le 31 octobre 1967.

Monsieur Pedro Ramírez Vázquez

Président du Comité Organisateur des Jeux de la XIXeme Olympiade.

Monsieur,

En même temps que les documents ci-joints, je vous envoie la maquette de mon projet.

Je me suis permis d'indiquer, sur le plan que vous m'avez fait parvenir, l'emplacement où je souhaiterais que soit placée ma sculpture et ce, afin d'obtenir un contraste violent avec la lumière.

Si vous en voyez la possibilité, il serait peut-être bon d'intéresser des étudiants ingénieurs à la réalisation de cette sculpture.

Je me permets de vous réaffirmer mon enthousiasme à participer à votre œuvre et vous présente, Monsieur, mes salutations distinguées.

Moeschal. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

Clement Meadmore

N.Y., U.S.A.

26 de noviembre de 1967.

Dr. Karel Wendl, Promociones Internacionales,

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada

Estimado Dr. Wendl:

Ante todo le doy las gracias más sinceras por los inmerecidos elogios que expresa sobre mi proyecto.

En mi poder obra su carta del día 22. No creo que haya ninguna razón para no empezar el trabajo en la escultura, puesto que la persona escogida para su construcción tiene mayor experiencia que yo en el empleo del concreto armado.

Creo necesario señalarle algunos puntos que serán necesario vigilar durante el proceso del trabajo:

Deberá mantenerse siempre un corte transversal exacto al ir dando la forma.

Es preciso que los dos elementos rectos que se encuentran en la parte superior de la escultura, sean exactamente paralelos, lo cual significa que los elementos semicirculares deberán ser semicírculos exactos. He calculado con más detalle el ángulo descrito en el plano con el número de 130 grados y considero que debería cambiarse a 128 grados, para que se produzca un hemicírculo más exacto.

Creo que en mis cartas anteriores, ya he mencionado que la medida que aparece con el número 5' 8" en el plano, debe cambiarse a 2' 10".

Puesto que la escultura es simétrica, creo que las dos mitades de la pieza pueden fundirse con el mismo molde.

Supongo también, que ya se habrán tomado todas las medidas necesarias para los cimientos en la plaza donde se colocará la escultura, para evitar que le afecte cualquier trepidación, o que llegara a hundirse en la época de lluvia.

Clement Meadmore. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 72, sección 28, expediente 28-5, Escultura Meadmore, Legajo No. 17, Instalaciones.

*Mr. Clement Meadmore
111 St. Marks Place
New York, N.Y., 10009, U.S.A.*

November 26, 1967.

Dr. Karel Wendl

Promociones Internacionales

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada

Avenida de las Fuentes 170, México 20, D.F.

Dear Dr. Wendl:

Thank you for your generous praise of my project.

I have received your letter of the 22nd, and see no reason why work should not commence on the sculpture, as I am sure that the person you have selected for its construction is more experienced than I in the use of reinforced concrete.

At this time I would like to offer a few points which may need watching as the work progresses:

An exact square cross-section must be maintained through-out the form.

The two straight elements at the top of the piece should be exactly parallel, which means that the semicircular elements will need to be exact semi-circles. A more detailed calculation on my part shows that the angle shown as 130 degrees on the plan should actually be more like 128 degrees, in order to produce an exact half-circle.

I think that I mentioned in a previous letter that the 5'8" dimension shown on the plan must be changed to 2'10".

As the sculpture is symmetrical, I assume that the two halves of the piece can be cast from the same form.

I presume that provisions will be made in the plaza area for foundations to prevent the sculpture from rocking or from sinking in wet weather.

I hope that the points I have outlined are not ambiguous, and if the sculptor who will execute my project is in need of additional information or explanation, please feel free to write whenever necessary.

It is my pleasure and honor to assist with this most worthy Mexican event.

Yours sincerely,

Clement Meadmore. Rúbrica.

Nota: Al final, escrito a lápiz en letra manuscrita se lee: ¡Por favor – que mande una maqueta!

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas.

Escuela de Bellas Artes
Boulevard Rachidi,
Casablanca
Casablanca, 5 de diciembre de 1967.

Dr. Karel Wendl

Secretario Internacional del Simposio

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada

Ave. de las Fuentes 170,

México 20 D.F.

Estimado Señor:

Le agradezco mucho su carta y le suplico me disculpe por el retraso en contestarle, debido a que estuve preparando el material fotográfico que le envío adjunto.

A continuación le comunico algunos datos generales sobre mi proyecto. Se trata de un conjunto escultórico compuesto por dos elementos: una estructura central ondulada de concreto armado (altura 12 m., ancho 1.60 m. y 70 cm. de espesor aproximadamente) y una estructura de hierro de forma cúbica pintada en dos colores (el exterior anaranjado y el interior en rojo) con una altura de 3 m. y un ancho de 5 m.

Con el fin de que usted pueda formarse una idea sobre este proyecto le envío 7 transparencias en color y 6 fotos en blanco y negro.

Sin embargo, me permito insistir en que este material sólo constituye la documentación del proyecto preliminar y que estoy por terminar una maqueta definitiva más exacta. El plano y los dibujos a escala, así como las fotos de la maqueta perfeccionada le serán enviados lo más pronto posible. Por lo tanto, los documentos que le envío ahora, son exclusivamente para mostrarle a usted un esbozo de la obra.

Tengo el proyecto de estar en México en la fecha que usted me menciona (a principios de abril) para trabajar en la ejecución de mi escultura; sin embargo usted se encuentra en mejor posición que yo para juzgar si dichos trabajos pueden comenzar en el momento de mi llegada o si conviene empezarlos antes de esa fecha.

Reiterándole una vez más mi agradecimiento por todos los informes que tuvo usted la gentileza de proporcionarme en su carta, quedo de usted,

Muy atentamente,

Mohamed Melehi. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 72, sección 28, expediente 28-5, Escultura Melehi, Legajo No. 18, Instalaciones.

École des Beaux-Arts

Boulevard Rachidi

Casablanca

Casablanca, 5 Décembre 1967.

Dr. Karel Wendl

Secretario Internacional del Simposio

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada

Ave. de las Fuentes 170

México 20, D.F.

Cher Monsieur :

Merci beaucoup pour votre lettre. Je suis désolé pour le retard; j'étais en train de préparer le matériel photographique que je vous envoie ici.

Voilà donc quelques renseignements généraux sur mon projet: il s'agit d'un ensemble sculptural composé de deux éléments, une structure ondulée centrale en béton armé (hauteur 12 m., largeur 1.60 m., épaisseur 70 cms., environ) et une en fer en forme cubique peinte en deux couleurs (orange en dehors et rouge en dedans) d'une hauteur de 3 m., sur une largeur de 5 m.

Pour vous en donner une meilleure idée je vous envoie 7 diapositives en couleurs et 6 photos en blanc et noir. Je tiens cependant à souligner le fait que ce matériel n'est que la documentation du projet préliminaire, et que je suis en train de porter à terme une maquette définitive et plus exacte. Le plan et les dessins à l'échelle, et les photos de la maquette perfectionnée suivront le plus tôt possible. La documentation ci-jointe ne sert donc qu'à vous donner une première idée du projet.

Je compte être sur place à la date que vous avez mentionné (début Avril) pour travailler à l'exécution de ma sculpture, mais vous êtes mieux placé que moi pour juger si les travaux peuvent commencer avec mon arrivée ou s'ils doivent commencer avant.

En vous remerciant encore une fois pour tous les renseignements que vous m'avez fourni dans votre lettre, je vous prie, Monsieur, de bien vouloir agréer mes salutations les plus sincères.

Mohamed Melehi. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 162, M. Mohamed Melehi / Marruecos, Actividades Artísticas.

19 de diciembre de 1967.

Sr. Karel Wendl,

C/o Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada,

Av. de las Fuentes 170, México 20 D.F.

Estimado señor Karel Wendl:

En contestación a su telegrama, le envié hoy mismo mi modelo a escala. Este modelo está realizado a la misma escala que los dibujos que le mandé previamente, 1:20.

Con anterioridad le había escrito que le enviaría un modelo a escala 1:5 Este modelo (sólo una ampliación del que le envío hoy), se está fabricando todavía y no creo que sea necesario para usted y para el ingeniero.

Con respecto a su pregunta sobre si deseo que el ingeniero y el maestro comiencen a trabajar, quiero señalarle que lo considero una OBLIGACIÓN, algo absolutamente necesario si queremos que la obra esté lista antes del comienzo de los Juegos.

Con la ayuda de la maqueta y los dibujos, ya pueden comenzar a trabajar. Pueden realizar la plataforma, insertar la construcción de acero y tal vez también sea posible comenzar el "molde" de madera, para el concreto.

Por el momento sólo hay un detalle que deben dejar pendiente, la parte superior de la pieza llamada "no/one".

Tengo la intención de llevar a cabo un ligero "retoque" en ella.

En el paquete que recibirá en estos días – con los modelos – le adjunto también un anteproyecto a grandes rasgos, sobre el cual podrá colocar los modelos, para que tenga usted una idea de la disposición de las piezas.

Deseándole mucho éxito y con mis mejores deseos de que tenga felices pascuas, quedo de usted

Atentamente,

Costantino Nivola. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 72, sección 28, expediente 28-5, Escultura Nivola, Legajo No. 20, Instalaciones.

19 December 1967

Mr. Karel Wendl

c/o Comité Organizador de la XIX Olimpiada, Av. de las Fuentes 170, México 20, D.F.

Dear Mr. Karel Wendl,

Today I send to you, in answer to your telegram my scale model. The model is on the same scale as the drawings, that you have already 1:20.

Once I wrote you that I would send you a model scale 1:5. This model –only an enlargement of the actual one– is still in the making. It is not essential for you and the engineer to have that one.

In answer to your question if I would like the engineer and the workmen to start, my answer is: that is a MUST if we wish things to be finished before the games start.

With the model and the drawings in hand they can start. They can make the platform, insert the steel construction and perhaps it is possible to start the wooden "coffrage", the molds for the concrete.

There is only one detail they have to let alone for the time being and that is the top of the piece, called no/one (1). I intend to do a slight "retouche".

In the packet you will receive these days –with the models– is also a rough ground plan, where upon you may place the models to have insight in the disposition of the pieces.

Wishing you much success and fine holidays,

Yours,

J. J. Beljon. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 68, Mr. Joop Beljon, Holanda, Actividades Artísticas.

P.V. Székely

Marcoussis 91

I ruelle des Célestins

tél: régional

427 à Montlhéry

Marcoussis, le 31 Janvier 1968.

Monsieur Karel Wendl

Secretario Internacional del Symposium

Avenue de las Fuentes 170, México.

SIMPOSIUM MÉXICO

Monsieur,

Je suis heureux de savoir par votre lettre du 19 janvier, que la maquette vous est parvenue.

J'espère que la préparation de l'armature métallique se poursuivra bien. Il me semble en effet qu'elle devrait être pratiquement achevée et recouverte de grillage avant même le début du symposium afin que le temps du symposium permette l'achèvement par la projection du béton.

J'ai pris note de la date du 15 ou 16 Avril pour mon arrivée. Veuillez je vous prie me confirmer si la durée du symposium est toujours prévue pour 6 ou 8 semaines tel que cela a été signalé dans la lettre de Monsieur le Président Pedro Ramirez Vázquez du 7 septembre 1967.

Par ailleurs, je vous remercie de l'annonce de mon billet d'avion et je souhaiterais savoir à qu'elle date il me parviendra car je risque d'en avoir besoin pour les démarches administratives pour la délivrance du visa et notamment je voudrais faire escale à New York sur le chemin du retour.

Je reste, Monsieur, avec mes meilleurs sentiments et considérations votre

Pierre Szekely. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, Caja 160, sección 41, expediente 153, M. Pierre Székely/Hungría-Francia, Actividades Artísticas.

Gonzalo Fonseca
125 W. 11 St. N.Y., 10011, N.Y.
Enero 28-1968.

Comité Org. (sic) Juegos Olímpicos.

Señor Karel Wendl

Prom. Int. Av. de las Fuentes 170, México 20 D.F.

Estimado amigo Karel:

Fue muy bueno verlos a todos Uds. trabajando como hormigas en aquellas catacumbas de lava. En fin, le escribo para pedirle si me puede mandar de vuelta a N.Y., una copia de los planos que dejé allí en su oficina. (Creo que dejé sin darme cuenta las dos únicas copias que tenía). No los dibujos. Solamente mándeme una copia de las dos plantas y los dos alzados en papel blanco. O en su lugar el rollo con los papeles de calco (transparentes) si nos los precisan.

No espero hacer cambios, y si los hay son menores, y no afectarán la planta que estaría ya lista para empezar las fundaciones.

Entre tanto, apenas tenga de vuelta esos planos, haré una maquette (sic) en madera que tal vez nos ayude a todos a verlo más claro.

Agradeciéndole desde ya le pido salud de mi parte a Don Mathias gracias al cual tuvimos un viaje muy bueno.

Saludos a Gilberto, Christian, Reyes Palma. Todos ellos me los imagino trabajando bajo la mirada terrible de Luz María.

Adiós Karel y gracias.

Suyo,

Gonzalo. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 176, Gonzalo Fonseca / Uruguay, New York, Actividades Artísticas.

*Jacques Moeschal, sculpteur.
Professeur à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles.
Bruxelles, le 24 février 1968.*

Dr. Karel Wendl

Secretario Internacional del Symposium

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada.

Monsieur,

Profitant d'un voyage que je dois effectuer à San Antonio au Texas vers la fin du mois de mars, je compte venir jusqu'à Mexico; c'est là, je crois, l'occasion de faire sans entraîner trop de frais, un voyage, qui vu l'importance de mon travail sera très utile, et dont le prix sera certainement compensé par le gain de temps lors de mon prochain séjour.

En effet, afin de gagner du temps, il serait bon je crois, d'envisager la préparation des fondations et éventuellement le tracé du coffrage.

Si toutefois cette proposition vous agréee, je vous serais reconnaissant de bien vouloir m'en avvertir au plus tôt.

Soyez assuré que c'est avec le plus grand enthousiasme que j'envisage le commencement de Symposium à Mexico, et dans l'attente de votre réponse je vous prie d'agréer, Monsieur, mes sincères salutations.

Moeschal. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

*Jacques Moeschal, sculpteur.
Professeur à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles.
Bruxelles, le 4 Mars 1968.*

Dr. Karel Wendl

Secretario Internacional del Symposium

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada.

Monsieur,

C'est peu de temps après vous avoir envoyé ma dernière lettre que j'ai reçu communication de 23 février.

Vous m'annoncez que ma sculpture sera en exécution lors de mon arrivée, j'en suis fort étonné, car vous ne possédez qu'une indication générale de mon projet.

Soyez assuré que je vise à l'idéal pour cette réalisation, et qu'il est de la plus haute importance que les proportions soient respectées en tous points, pour atteindre la perfection indispensable. J'insiste donc pour que vous attendiez de recevoir un tracé précis, à 5 % avant de commencer quoi que ce soit.

Le projet est prévu un peu plus grand que 15 M. Comme vous l'annonciez dans votre dernière lettre, c'est le cercle en rapport du socle en question.

J'espère recevoir votre approbation quant à mon déplacement de San Antonio à Mexico, et dans l'attente rapide de votre réponse, je vous prie de croire Monsieur, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Moeschal. Rúbrica.

p.s. la T.V. Belge m'a demandé de faire passer le projet à l'écran.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

Jacques Moeschal, sculpteur.

Professeur à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles.

Bruxelles, le 20 Mars 1968.

Dr. Karel Wendl

Secretario Internacional del Symposium

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada.

Cher Monsieur,

C'est avec le plus grand intérêt que je m'attache à réussir la sculpture que je vous ai proposé, aussi, je vous prie de m'excuser d'insister tellement pour que la réalisation suive scrupuleusement le tracé ci-joint.

Quand à son orientation, je vous demanderai s'il était possible de l'orienter de façon que la lumière de midi passe au maximum par l'ouverture axiale.

Si tôt arrivé au Texas, je vous communiquerai l'adresse exacte de mon hôtel, sinon vous pouvez l'adresser : à Mademoiselle A. Clarysse, attachée au gouvernement Belge.

Barcelona Apartments,

66, Brees Blvrd : San Antonio

Texas 18209.

Croyez que c'est avec la plus grande impatience que je souhaite de vous rencontrer, et en attendant, je vous prie de croire

Cher Monsieur, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Moeschal. Rúbrica.

p.s. Voici le numéro de téléphone de mon hôtel en San Antonio. The Menger, 512-223-4361 avant 8h. matin. The Menger - Alamo Plaza (room 282).

Nota: Al reverso se lee escrito a mano en tinta de pluma atómica:

1) l'endroit le plus important, centre du Village Olympique; 2) Direction à l'est un ... peu au Sud.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 43.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

24 de octubre de 1967.

Sr. Henry Moore

Hoglands, Perry Green

Much Hatham, Harts. Gran Bretaña.

Querido Henry Moore:

En su regreso a México, la señora Susana Esponda me comentó lo encantada que estuvo de haberles podido visitar personalmente a ti y a la señora Moore en su propia casa, la cual por cierto yo no conozco. Ya puedes imaginar cuanta es mi envidia. La única "compensación" a todo ello sería el tenerte aquí en México.

Qué es lo que podría yo decir para hacerte a ti más atractiva nuestra invitación? Te garantizamos una completa privacidad, un automóvil con chofer para ir a donde tú quisieras, un intérprete y todo lo que tú necesitaras para sentirte como en casa en la ciudad de México. Quiero también ofrecerte mi casa en Cuernavaca (ubicada como a 50 millas al sur de la ciudad de México, en un lugar más bajo y un poco más cálido) donde ambos la pasaran "solos" cuando así quisieran estarlo.

Ya también pensé en un lugar para tu obra, en caso de que a ti te gustara hacer una para nosotros. Primero pensé en la plaza principal de acceso a la nueva VILLA OLÍMPICA -luego a la entrada del grande y nuevo ESTADIO AZTECA- aunque

por último se me ocurrió que quizás preferirías estar acompañado de nuestros "ancestros", en la entrada principal del nuevo Museo de Antropología, convertido, desde su construcción (hace tres años), en una de las más grandes atracciones de la ciudad de México y que conserva la más importante colección de Arte Precolombino en el mundo. Pero todo ello, pienso, puede ser decidido después. Lo importante es tenerte aquí.

No tienes idea de lo que ello significaría, no sólo para mí, sino para el futuro del arte en el país entero. Podrás pensar que exagero, pero es verdad que en este país te has convertido en una especie de "padrino" – gracias a tu trabajo, por supuesto, pero un poco también por mis sistemáticos sermones (durante 15 años) en los cuales he insistido diciendo que tu lenguaje escultural no es tan terriblemente diferente del de aquellos "ancestros" mencionados arriba – y eso, en realidad, te hace ser el más grande artista MEXICANO que haya habido desde la llegada de los españoles. Al principio los artistas empezaron a "ver" y luego a entender – hecho que sucedió más o menos hacia finales de los cincuenta. Ahora hemos llegado a un punto donde el público está haciendo lo mismo. En otras palabras: ha sido a través de TU trabajo que la gente ha empezado a aceptar el lenguaje del arte moderno – en general. Esto y otras varias razones hacen tan importante el que México tenga consigo una obra de Henry Moore.

Por decirlo de algún modo, ello significaría para este país y para su futuro devenir cultural más de lo que pudiera significar para Nueva York, la Haya o Espoleto. Aquí, tu trabajo llenaría una muy especial y única "FUNCIÓN ESPIRITUAL", muy difícil de equiparar con cualquier otra pieza de escultura contemporánea. Lo que los israelitas trataron de hacer pidiéndole a Chagall que hiciera ventanas en Jerusalén, se lograría aquí en un sentido mucho más profundo (Inclusive aun – podría yo imaginar – si pensaras en una gran obra hecha completamente en un "moderno" material – i.e. concreto). Qué más te puedo yo decir?

Esperando verte pronto en México, te quiero agradecer una vez más por haber sido tan amable con la señora Esponda – y enviarte todo nuestro cariño y admiración -.

Tu amigo,

Dr. Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 333, Gran Bretaña, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

October 24, 1967.

Mr. Henry Moore
Hoglands, Perry Green
Much Hatham, Harts. Great Britain.

Dear Henry Moore:

Mrs. Susana Esponda is back in Mexico telling me how happy she was to have had a chance to visit you and Mrs. Moore personally in your home which I have never seen. You can imagine how much I envy her. The only single "compensation" would be for me, to get you to Mexico.

What can I say or do to make our invitation more attractive to you? We guarantee you a complete privacy, a car with a chauffeur to go around wherever you like, an interpreter and whatever you should need to feel at home in Mexico. I also want to offer you my house in Cuernavaca (about 50 miles south of Mexico City, much lower and a little warmer) where both of you can be "alone" whenever you like to be.

I already thought of a place for your work, in case you like to do one for us. First I thought of the main entrance square of the New OLYMPIC VILLAGE – then of the entrance to the big, new AZTEC STADIUM – and finally it occurred to me that you may prefer to be with the Mexican "ancestors", at the entrance of the new Archeological Museum, which has become one of Mexico City's greatest attractions, since it was built (3 years ago) and which contains the most important collection of Pre-Columbian Art in the world. But all that, I think, can be decided later. The important thing is to get you here.

You have no idea what it would mean, not only for me, but for the future of art of the whole country. You may think that I exaggerating; but it is the truth that you have become in this country a kind of "God-Father" – thanks to your work, of course, but a tiny little bit also through my systematic sermons (during 15 years) in which I insisted saying that your sculptural language is not so terribly different from the one of the above mentioned "ancestors" – and that, in reality, you are the greatest MEXICAN artist we ever had, since the Spaniards have arrived. First the artists started to "see" and to understand – this happened more or less in the late Fifties. And right now we arrived at a point where the public is following. In other words: it is through YOUR work that people start to accept the language of modern art – in general. All these and several other reasons make it so important that Mexico owns a work of Henry Moore.

In a way, it would mean for this country and its future cultural evolution more than it means for the city of New York, for the Hague or Spoleto. Here, your work would fulfill a very special, unique "SPIRITUAL FUNCTION", which would be difficult to compare with any other piece of contemporary sculpture. What the Israelis tried to do by asking Chagall to make windows in Jerusalem, would be reached here in a much deeper sense. (Even – I could imagine – if you would think of a huge piece for a completely "modern" material – f.i. concrete.). What more can I say?.

Hoping to see you soon in Mexico, I want to thank you once more for having been so nice to Mrs. Esponda – and send you all our love and admiration-

Yours,

Dr. Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 333, Gran Bretaña, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 44.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

November 7, 1967

Mr. Alexander Calder

Saché, Ondre et Loire, France

Dear Mr. Calder:

Mr. Mathias Goeritz informed us about your model and we are looking forward to getting it so as to make the most necessary arrangements before your arrival.

We shall send you the plane ticket so that you may book the flight. Please be so kind as to inform us the exact date of your arrival as soon as possible so that we might make reservations for the hotel.

If you have any special wish or information for us please do not hesitate to let us know.

Sincerely yours,

Karel Wendl, Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, Sección 41, Expediente 71, Alexander Calder, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 45.

“Aparte de Alexander Calder (USA) y de Henry Moore (Gran Bretaña), quienes no participarán en el Symposium, sino que son invitados de honor, han sido invitados los siguientes escultores:

Joop J. Beljon, Itzhak Danziger, escultor israelí de origen alemán, Milos Chlupac, Jaques Moeschal, Pierre Székely, Mohamed Melehi, Herbert Bayer, Constantino Nivola, Clement Meadmore, escultor australiano que vive en Estados Unidos, Gonzalo Fonseca, escultor uruguayo que vive en Estados Unidos. Será invitado un escultor estadounidense de color que aún no ha sido seleccionado.

En cuanto a la participación de escultores de nacionalidad mexicana, hemos considerado la posibilidad de invitar a tres artistas, entre ellos preferiblemente a una mujer. Además, dos escultores extranjeros que viven en México, el japonés Kioshi Takahashi y el francés Olivier Séguin han ganado el derecho de ser candidatos para participar en el Symposium de acuerdo con las condiciones de la III Bienal Nacional de Escultura.

El Symposium Internacional de Escultores se celebrará durante los meses de abril y mayo de 1968. El alojamiento y alimentación de los artistas que viven en el extranjero durante las seis u ocho semanas que durará el Symposium, serán financiados por el Comité Organizador. Además, cada participante recibirá la cantidad de \$ 12,500.00 (1,000.00 U.S. dólares) como muestra de agradecimiento por su colaboración, con el fin de cooperar para que los artistas extranjeros conozcan mejor nuestro país.

En cuanto al traslado de los artistas extranjeros a la Ciudad de México, según las condiciones de la invitación al Symposium, el Comité Organizador gestionará este punto directamente con las representaciones diplomáticas y los Comités Olímpicos Nacionales de los países participantes.

Actualmente estamos gestionando este asunto. Algunas embajadas y organismos oficiales nos dieron cierta esperanza en el sentido de que financiarían el traslado de sus artistas. Sin embargo, aún no hemos recibido ninguna respuesta oficial y definitiva. Por lo tanto, me permito sugerir que por razones de prudencia se tome en cuenta la posibilidad de que el Comité Organizador tenga que financiar la mayoría de los viajes, a pesar de ciertas esperanzas que tenemos en el sentido contrario.

Mathías Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas y AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 420, Reuniones, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 46.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

MEMORANDUM

7 de noviembre de 1967.

Dr. Luis Aveyra Arroyo de Anda

Para Ing. Alberto Buzaly, Subdirector de Transportes.

Me permito dirigirme a usted con la petición siguiente:

1. El Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada organizará un Simposium Internacional de Escultores en la Villa Olímpica durante los meses de abril y mayo de 1968. El objeto del Simposium es reunir en México a algunos de los mejores escultores de todos los continentes para darles una oportunidad de realizar esculturas monumentales que formarán parte de la Villa Olímpica y permanecerán en ella.

Le rogamos nos asigne seis automóviles con chóferes para el transporte de los artistas invitados durante el Simposium, es decir, desde el 10 de abril hasta el 31 de mayo de 1968.

2. Aparte de los escultores que participarán en el Simposium, el Comité Organizador invitó como invitados de honor a dos destacados escultores, Henry Moore de Gran Bretaña y Alexander Calder de Estados Unidos, que llegarán a México en otra fecha que la del Simposium (con sus señoras).

a. El Sr. Alexander Calder llegará a México el 31 de diciembre de 1967 y se quedará probablemente hasta fines de febrero de 1968. Le ruego nos asigne un automóvil con chofer para este periodo.

b. A ún no conocemos la fecha exacta de la llegada del Sr. Henry Moore. En el momento en que la conozcamos se la comunicaremos para pedirles, al igual que en los casos anteriores, un automóvil con chofer para los dos meses de su estancia en México.

Si desea cualquier información adicional, le ruego se sirva dirigir al Secretario Internacional del Simposium, Dr. Karel Wendl, Av. de las Fuentes 170, Tel. 48-47-40, ext. 22.

Agradeciéndole anticipadamente su valiosa colaboración a provecho la oportunidad para reiterarle las seguridades de mi consideración más atenta.

Dr. Luis Aveyra Arroyo de Anda, Director de Actividades Artísticas y Culturales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 333, Gran Bretaña, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 47.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA MEMORANDUM

8 de noviembre de 1967.

De: Sr. Karel Wendl

Para: Dr. Luis Aveyra Arrollo de Anda

Nos permitimos darles las informaciones siguientes acerca de la llegada del señor Alexander Calder quien será invitado de honor del Comité Organizador y realizará una escultura en frente del Palacio de los Deportes.

El Sr. Calder nos informó que quisiera llegar a México con su esposa, la señora Louisa Calder, el 31 de diciembre del presente año. El matrimonio se quedará en México aproximadamente 2 meses para supervisar la realización de su obra.

Pensamos que el hotel más apropiado para alojar al matrimonio será el Montejo en Paseo de la Reforma 240, ya que reúne, por una parte el nivel que exige una personalidad del calibre del famoso artista y por otra parte no es demasiado ostentoso como para que el artista se sienta molesto.

Adjuntamos una solicitud dirigida a la Subdirección de Transportes en la que pedimos un automóvil con chofer para el matrimonio durante su estancia en México.

El Sr. Calder nos mandó dibujos de la obra que piensa ejecutar sugiriendo que realicemos antes de su llegada un modelo cuyo tamaño sería 1/5 parte de la obra definitiva. Esta primera obra modelo nos daría la posibilidad de estudiar qué refuerzos, modos de juntar piezas, etc., emplearíamos para la obra definitiva. Hemos discutido este punto con expertos en trabajos de herrería. La obra modelo costaría aproximadamente \$ 20, 000.00 pesos. Surge la cuestión de quién pagará esta obra modelo. Existe la posibilidad de venderla, etc.

Nos permitimos proponer que al señor Alexander Calder y a su esposa, la señora Louisa Calder les sean enviados sus boletos de avión de primera clase para el viaje de París a México y regreso a su dirección en Saché, Indre et Loire, Francia y le rogamos nos ayude a facilitar el tramite correspondiente.

Agradeciendo anticipadamente su amable intervención, aprovechamos la ocasión para reiterarle nuestros sentimientos más distinguidos.

Karel Wendl. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 331, Estados Unidos, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas y AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 71, Mr. Alexander Calder, USA-Francia, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

28 de noviembre de 1967.

De: Dr. Karel Wendl

Para: Prof. Alfonso Soto Soria, Subdirector de Actividades Artísticas y Culturales.

Me permito dirigirme a usted con la petición siguiente:

El Comité Organizador invitó como invitados de honor a dos destacados escultores, Henry Moore de Gran Bretaña y Alexander Calder de Estados Unidos que llegarán acompañados de sus esposas en otra fecha que el Simposium de Escultores.

El Sr. Alexander Calder llegará el 31 de diciembre de 1967 y se quedará probablemente hasta fines de febrero de 1968. Nos mandó dibujos y una maqueta pequeña de la obra que piensa ejecutar pidiéndonos que realicemos antes de su llegada un modelo cuyo tamaño sería 1/5 parte de la obra definitiva. Esta primera obra modelo le dará la posibilidad de estudiar qué refuerzos, modos de juntar piezas, etc., emplearíamos para la obra definitiva. Hemos discutido este punto con expertos en trabajos de herrería y hemos encargado al señor Manuel Montiel Blancas, Sur 55 No. 104, tel. 39 23 71, cuyo taller se encuentra en la Prolongación de Jesús Urueta 164, San Pedro Ixtacalco, la realización de dicha obra modelo. El señor Montiel Blancas nos ha elaborado el presupuesto de dicha maqueta grande que es de \$18,000.00. Debido a que esta obra tiene que estar terminada antes del 31 de diciembre, el señor Montiel Blancas nos pidió que le adelantemos lo más pronto posible parte del precio (sugiere que sean \$ 10,000.00) para que pueda empezar con el costoso trabajo y comprar el material necesario.

Le rogamos nos ayude a facilitar el trámite necesario para que esté resuelto el financiamiento de la obra modelo y el señor Montiel pueda empezar a realizarla.

Agradeciéndole anticipadamente su amable intervención, aprovechamos la ocasión para reiterarle nuestros sentimientos más distinguidos.

Karel Wendl. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 333, Gran Bretaña, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

29 de noviembre de 1967.

De: Dirección General de Atención a los Visitantes

Para: Señor Ramón E. Alatorre, Jefe de la Oficina de Control de Alojamientos

Me permito solicitar a usted se sirva hacer la reservación de una habitación adecuada para el señor ALEXANDER CALDER y su esposa, en el Hotel Montejo (Paseo de la Reforma 240), que llegarán a México el 31 de diciembre próximo hasta —probablemente— a fines de febrero de 1968.

La persona de quien se trata es invitado de honor de este Comité, con motivo del Simposio Internacional que ha organizado DE ESCULTURA en la Villa Olímpica, al que ha aceptado asistir.

El señor Alexander es un destacado escultor estadounidense, y tenemos sumo interés en complacer su deseo de hospedarse en el hotel indicado.

Doy a usted cumplidas gracias por su atención a esta solicitud.

Atentamente.

Diana Salvat, Directora. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 71, Alexander Calder, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

1 de diciembre de 1967.

De: Dr. Luis Aveleyra.

Para: Sr. Héctor Ortega San Vicente, Director Administrativo.

Para la Reunión Internacional de Escultores, del programa cultural encomendado a esta Dirección, el Dr. Mathias Goeritz, Coordinador de este evento, nos ha comunicado que deberá prepararse una maqueta de acuerdo con los diseños que se han recibido de la escultura que realizará el escultor de Estados Unidos, Alexander Calder, el cual llegará a esta ciudad el 31 de diciembre del presente año, para iniciar los trabajos formales de su obra.

Como la maqueta mencionada deberá estar lista al arribo del Sr. Calder, el Dr. Goeritz nos ha pasado con carácter de urgente, el presupuesto presentado por el Sr. Manuel Montiel Blancas, quien ha sido seleccionado para realizar esta maqueta, por lo que suplico a usted, dé sus instrucciones para que a la mayor brevedad se entregue al Sr. Montiel Blancas el 50% del importe del trabajo, para que pueda iniciar cuanto antes la fabricación de dicha maqueta.

Atentamente:

Dr. Luis Aveleyra Arrollo de Anda, Director de Actividades Artísticas y Culturales. Rúbrica.
AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 71, Alexander Calder, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

7 de diciembre, 1967

Señor Karel Wendl, Secretario Internacional del Simposio de Escultores,
Ave. De las Fuentes 170, México 20, D. F.

Estimado señor Wendl:

Me es grato informar a usted que atendiendo las instrucciones del Dr. Luis Aveleyra Arrollo de Anda, Director de Actividades Artísticas y Culturales de este Comité Organizador, inmediatamente procedimos a hacer las reservaciones del caso, así como a seleccionar de nuestro personal a los Edecanes que prestarán atenciones al señor ALEXANDER CALDER y a su esposa.

Con la presente tengo el agrado de enviarle copias fotostáticas de las cartas dirigidas a ese respecto.

Atentamente.

Diana Salvat, Directora, Dirección General de Atención a los Visitantes. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 71, Alexander Calder, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

MEMORANDUM

7 de diciembre de 1967.

De: Dr. Karel Wendl.

Para: Prof. Alfonso Soto Soria, Subdirector de Actividades Artísticas y Culturales.

Adjunto le envío una acopia fotostática de la traducción de la invitación oficial dirigida al señor Alexander Calder por el Arq. Pedro Ramírez Vásquez y me permito dirigirme a usted con la petición siguiente:

1. El Sr. Calder llegará a México con su esposa el 31 de diciembre de 1967. Según las condiciones de la invitación, el Comité Organizador se comprometió a pagar al señor Alexander Calder la cantidad de \$25, 000.00 pesos como muestra de su agradecimiento por su participación en el Año Cultural Olímpico. Le ruego nos ayude a realizar los tramites necesarios para que le podamos entregar esta suma, o bien entera o parte ella, el mismo día de su llegada.

2. La invitación al Sr. Calder indica que el Comité Organizador financiará el alojamiento del Sr. Alexander Calder y de su esposa, la Sra. Louisa Calder durante su estancia en México. El matrimonio estará alojado en el Hotel Montejo, Paseo de la Reforma 240. Le rogamos nos ayude a realizar los tramites necesarios para que el matrimonio pueda tomar sus alimentos en ese mismo hotel, firmando las cuentas que serán financiadas por el Comité Organizador o que le sean entregados cupones que les permitan tomar sus alimentos en todos los restaurantes del Diner's Club (o ambas cosas).

Agradeciendo su amable y valiosa ayuda, aprovecho la ocasión para reiterarle mis sentimientos más distinguidos.

Atentamente.

Karel Wendl, Secretario Internacional del Simposio. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 71, Alexander Calder, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

December 9, 1967.

Mr. Alexander Calder

C/o Klaus Perls, 1016 Madison Ave. New York, N.Y. USA.

Dear Mr. Calder:

Thank you very much for your kind letter and for the model of your beautiful project. We are already preparing the intermediate model and we hope it will be ready by the time you arrive.

We have sent you the airplane tickets to the above mentioned address. We have booked the flight for December 31st. as it would be much difficult to get a flight for January 1st. New York Eve and January 1st. are holidays in Mexico, which however is not obstacle to your arrival. On the contrary, it will give you the possibility of getting acclimatized, having a rest and looking around a little the first day. Please be so kind as to let us know a few days before your arrive the exact date, flight number and time of your arrival, just to confirm and make sure that we meet you at the right hour.

Mr. Goeritz will probably be out of the country the first days of your stay but everything will be ready so that we are sure you and Mrs. Calder will feel fine. I shall meet you at the airport. You will have a car and driver and an interpreter at your disposal.

I wish you a very merry and happy Christmas and am looking forward to meet you and Mrs. Calder at the end of this year.

Cordially yours,

Dr. Karel Wendl, Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 71, Mr. Alexander Calder, USA-Francia, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

28 de diciembre de 1967

De: Dr. Karel Wendl.

Para: Arq. Campillo, Atenciones a Visitantes.

Estimado señor Arquitecto:

Me es grato informar a usted que el distinguido escultor norteamericano ALEXANDER CALDER y su esposa llegarán a la ciudad de México el próximo día 31 del presente mes a las 12:56 pm en el vuelo No.901 de la Eastern Airlines procedentes de Nueva York.

Atentamente.

Karel Wendl, Secretario Internacional. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 71, Alexander Calder, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 48.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

9 de enero de 1968.

De: Sr. Jorge Saldaña.

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez.

Por medio de la presente y en relación con la visita a México del escultor Alexander Calder, propongo a usted lo siguiente:

Un programa de Televisión de media hora para examinar la obra del escultor Alexander Calder. Invitados al mismo, aparte del señor Calder, el escultor Mathias Goeritz y en caso de que las ocupaciones de usted, se lo permitieran, le rogaría que asista si así lo juzga conveniente.

Temario: A criterio de usted.

Costo: Si el programa se efectúa en estudios de Televicentro (en vivo), y dentro del horario de que se disponga, no habrá costos. En relación con lo anterior, la fecha para el programa puede fijarse de acuerdo con las actividades del escultor Calder.

Filmación del cóctel que se ofrecerá al escultor Calder el día jueves 11 de enero, en Ave. de las Fuentes No. 170.

Atentamente.

Jorge Saldaña. Rúbrica.

Nota: se lee en escrito a tinta en la parte baja del documento: Asistirá Arq. Oscar Urrutia.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 331, Estados Unidos, Reunión Internacional de Escultores.

APÉNDICE 49.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

17 de enero de 1968

De: Dr. Karel Wendl.

Para: Arq. Martínez del Campo.

Me permito informar a usted que en el taller del Sr. Manuel Montiel Blancas, Prolongación de Jesús Urueta 164, San Pedro Iztacalco (tel. en casa 3 6-23-71) fue fabricada una maqueta cuyo tamaño es 1/7 parte de la obra definitiva del escultor norteamericano Alexander Calder que se colocará frente al Estadio Azteca.

La maqueta aún está en el taller y el Sr. Calder quisiera ponerse de acuerdo con ustedes sobre algunas modificaciones para la obra definitiva.

En cuanto a la obra definitiva, la Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey S. A. (Ing. Zorrilla, Subdirector de Mercados, tel. 18-17-60) nos suministrará el material en forma de donativo.

Por otra parte la Cámara Nacional de la Industria de Construcción (Ing. Jorge Betancourt, tel. 33-00-60) ofreció realizar el trabajo de fabricación en forma de donativo. Actualmente estamos esperando que nos anuncie cual de sus empresas miembros realizará el trabajo. En cuanto lo sepamos, iremos con los representantes de la Fundidora del Fierro y los de la

empresa miembro de la Cámara de la Industria de la Construcción al taller del señor Montiel para examinar la maqueta y ponernos de acuerdo sobre el procedimiento a seguir.

El autor de la obra, Sr. Alexander Calder se va para Yucatán el 18 de enero, regresará dentro de diez días, para quedarse unos cuatro días y supervisar el proceso de trabajo.

El 4 de febrero se va para Francia, pero piensa regresar cuando esté terminando la obra para ver los últimos detalles.

Atentamente.

Dr. Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 71, Alexander Calder, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 50.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

18 de enero de 1968.

De Dr. Karel Wendl

Para: Señor Héctor Ortega San Vicente, Director Administrativo.

Me permito informar a usted que el invitado de honor de este Comité Organizador, el escultor norteamericano Alexander Calder se dirigió a nosotros con la siguiente solicitud:

Que le cambiemos los dos boletos de la Lufthansa por dos boletos de la Air France para el pasaje de su señora y de él de México a París y de París a Roma y que le reservemos el vuelo de México a París para el día 4 de febrero de este año, dejando abierto el vuelo París-Roma.

Me permito adjuntar los dos boletos y le ruego dé las instrucciones necesarias para que podamos entregar al señor Calder los dos boletos de primera clase según sus deseos.

Atentamente

Dr. Karel Wendl. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 71, Mr. Alexander Calder, USA-Francia, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 51.

December 18, 1967.

Miss Dorothy C. Miller
Senior Curator of Painting and Sculpture
The Museum of Modern Art
11 West 53 Street
New York, N.Y. 10019

Dear Miss Miller:

John Brown was kind enough to send me a copy of your letter. I am most grateful to John because of having established the contact, though there is an essential misunderstanding. What I am looking for is not an exhibition of contemporary African art, but something completely different: the name and address of a Negro Sculptor (it can be a US citizen) who shall take part in an International Sculptor Symposium.

Since this Symposium is made by the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad, held in Mexico in 1968, Arq. Pedro Ramírez Vázquez, President of the Organizing Committee is interested to have not only the 5 continents represented, but also the different "races".

Here is the list of the people who have been invited and who accepted:

Mr. Joop J. Beljon	Holland
Mr. Itzhak Danziger	Israel
Mr. Jacques Moeschal	Belgium
Mr. Milos Chlupac	Czechoslovakia
Mr. Pierre Székely	Hungary / France
Mr. Mohamed Melehi	Morocco
Mr. Herbert Bayer	Austria / USA
Mr. Costantino Nivola	Italy / New York City
Mr. Clement Meadmore	Australia
Mr. Gonzalo Fonseca	Uruguay / New York City

As you see, there is already an African, but no Negro artist.

Besides these men who are expected to participate in the Symposium, Alexander Calder and Henry Moore were invited as "special guests" of the Committee. (These two invitations have nothing to do with the "Symposium"). So far, only Mr. Calder has accepted.

All sculptors are sending first a model of what they want to do, so that part of their work can be prepared before they arrive. Only Calder and Moore are permitted to work in the material they want. All the others are supposed to send a project for a CONCRETE construction, about 30 to 50 feet high – which shall decorate the roads leading to the Olympic Village, or the Olympic Village itself.

To make huge "mile stones" like that, the sculptor should have of course, a sense for monumentality and an interest for working in concrete and it was this point of view which was taken into consideration at the selection.

Now comes my question: Do you have any suggestion for a Negro artist who could participate in the "Mexymposium"?. In case you know one, could you give us his name and address?.

Than you in advance for your interest and generous help!. With my best wishes to you also for a Happy 1968.

Sincerely yours.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

Dec. 19

P.S. I just received a letter from Mr. Herbert Bayer who suggested the participation of Todd Williams. Do you know his work?. Could you give us his address?.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 420, Reuniones, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

January 17, 1968.

Mrs. Dorothy C. Miller

Senior Curator of Painting and Sculpture

The Museum of Modern Art.

11 West 53 St., New York, N.Y., U.S.A.

Dear Mrs. Miller:

Thank you so much for your letter of January 5 th. and your most kind help.

There is no more need to look for a colored sculptor as we have already found and contacted Mr. Todd Williams who will probably be invited to the Symposium. He is at present preparing a project for this event.

I am very grateful to you for all your kind will to help us.

Sincerely yours,

Mathias Goeritz, Jefe de Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 429, Correspondencia General, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 52.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA MEMORANDUM

10 de enero de 1968.

De: Dr. Karel Wendl

A: Lic. Alejandro Ortega San Vicente

De acuerdo con sus instrucciones me permito informar a usted que el Simposio Internacional de Escultores empezará a principios del mes de abril y terminará a fines del mes de mayo del presente año. Todos los participantes extranjeros llegarán a México alrededor del 10 de abril con la excepción del escultor norteamericano Herbert Bayer quien viajará a México dos veces, la primera vez en febrero para colaborar con los organizadores mexicanos en la selección exacta de los sitios donde se colocarán las obras de los artistas extranjeros, y la segunda vez en abril para realizar su propia obra. Están invitados los siguientes escultores extranjeros:

Nombre	Nacionalidad	Dirección
1. Herbert Bayer	Norteamericana	P.O. Box B, Aspen, Colorado, 81611, USA
2. Costantino Nivola	Norteamericana	Old Stone Highway, Springs, East Hampton, N.Y.
3. Todd Williams	Norteamericana	12 East 18 th. Street, New York, N.Y.
4. Joop J. Beljon	Holandesa	Merelhoven, Capelle a/s Ijssel
5. Jacques Moeschal	Belga	40 Avenue Jean-Accent-Bruxelles 16
6. Pierre Székely	Francesa	Marcoussis 91, 1 Ruelle des Célestins, France

7. Milos Chlupac	Checoslovaca	Klicanska 34, Praha 8, Checoslovaquia
8. Mohamed Melehi	Marroquí	École de Beaux Arts, Blvd. Rachidi, Casablanca
9. Itzhak Danziger	Israelí	47 Ruppin St., Tel Aviv, Israel
10. Gonzalo Fonseca	Uruguay	125 W. 11 th. St., New York, N.Y.
11. Clement Meadmore	Australiana	111 St. Marks Place, N.Y., N.Y. 10001
12. Willi Gutmann	Suiza	8155 Oberhasli ZH, Suiza.

Participarán además dos escultores extranjeros que tienen residencia permanente en México por lo cual no hará falta la tramitación de sus visas.

Atentamente.

Karel Wendl, Secretario Internacional del Simposio. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 420, Reuniones, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 53.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

En la Ciudad de México el 12 de enero de 1968 a las 18:00 horas, reunidos en la Sala de Conferencias de la Presidencia del Comité Organizador, los señores Jorge Hernández Campos, Mtro. Francisco Reyes Palma y el Sr. Arq. Enrique Langenscheidt Obregón para discutir la participación mexicana en la Reunión Internacional de Escultores, vistos los trabajos presentados consideraron:

1. Que el Mtro. Germán Cueto debería participar en la mencionada Reunión en calidad de invitado de honor en igualdad de condiciones que el escultor Henry Moore y el escultor Alexander Calder, teniendo por ello, la libertad de utilizar el material que crea más conveniente para su obra.

2. Sobre la base de los proyectos presentados se consideró que los siguientes escultores serían los más indicados para representar al grupo mexicano en esta Reunión Internacional de Escultores:

Sra. Ángela Gurría, Sr. Jorge Dubón y Sra. Helen Escobedo.

3. Se consideró que el Sr. Alfonso Campos reunía las cualidades necesarias por las cuales podía fungir como posible sustituto en caso de que alguno de los antes mencionados, por cualquier circunstancia, no pudiera participar.

4. Por lo que se refiere al escultor Manuel Felgueres, no presentó ningún proyecto que respondiera al espíritu de la Reunión de Escultores.

Sin embargo, es un artista que ocupa ya un sitio distinguido en el arte actual mexicano, por lo que se decidió recomendarlo altamente al Comité Organizador para que se tenga en cuenta en la posible ejecución de una obra en espacio cubierto.

Sr. Jorge Hernández Campos, Arq. Enrique Langenscheidt Obregón y Sr. Francisco Reyes Palma. Rúbricas.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

APÉNDICE 54.

"2. Sería de extraordinario valor estético para nuestra ciudad la exposición de la obra, precisamente al inicio de la CARRETERA DE LAS ARTES, que por necesidad será recorrida por todos nuestros visitantes, asegurándose por tanto, la difusión constante de nuestros conceptos escultóricos contemporáneos.

3. Nos hemos comprometido a entregar nuestros trabajos con la anticipación necesaria para que la exposición quede completa a partir de septiembre y ofrecemos la permanencia de la obra por todo el tiempo que juzgue conveniente el Comité Olímpico Cultural.

4. Ofrecemos piezas terminadas en cualquier material definitivo para ser expuestas al aire libre y de dimensiones no menores de 1.50 metros y cuyo costo será cubierto por cada artista expositor".

Firman el escrito como comisión: Feliciano Béjar, Antonio Castellanos, María Elena Delgado, Ramiro Gaviño, Augusto Escobedo y Lorraine Pinto. Se adjunta al escrito una lista con los nombres de Leo Acosta, Agustín Altamirano, Lorenzo Alvarado, Jorge Angulo, Adid Ascalón, Geles Cabrera, Federico Canessi, Beatriz Caso, Fidencio Castillo, Elizabeth Catlet, Julián Cortés, Alberto de la Vega, Roberto Díaz, Mario García, Rafael Guerrero, Alejo Jacobo, Heriberto Juárez, Arturo López, Francisco Marín, Gustavo Martínez, Iguacio Manrique, Ramiro Medina, Armando Ortega, Elkin Peláez, Humberto Peraza, Sixto Pérez, Octavio Ponzanelli, Armando Quezada, Román Rodríguez, José L. Ruiz, Jorge Stanyo Kaminski, Ernesto Damaris, Ignacio Urbina y Francisco Zúñiga. Rúbricas.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

Noviembre 21, 1967.

Sr. Gonzalo Fonseca
125 W., 11th. Street, New York, N.Y., U.S.A.

Estimado señor Fonseca:

El señor Goeritz nos enseñó las fotos de la maqueta de su obra. Es preciosa; una idea bella y audaz. Ya hemos recibido fotos o maquetas de la mayoría de los escultores que participarán en el Symposium.

Le agradeceríamos mucho si nos mandara los planos en escala o fotos de la maqueta y cualquier otra información para que podamos empezar a preparar el trabajo. Al mismo tiempo nos permitimos preguntarle si una vez que tengamos los planos o la maqueta podemos empezar a preparar la realización de la obra o si prefiere usted que se empiece y termine durante su estancia en México.

Agradeciéndole su muy valiosa ayuda, le reiteramos las seguridades de nuestra consideración más atenta.

Firma Dr. Karel Wendl, Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Caja 160, sección 41, expediente 176, Gonzalo Fonseca / Uruguay, New York, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

November 22, 1967.

Mr. Clement Meadmore
111 St. Marks Place
New York, N.Y., 10009, U.S.A.

Dear Mr. Meadmore:

We are beginning to contract engineers and assistants who will work with the artists at the Simposium. You will have a young Mexican sculptor as assistant. We think your project is beautiful and we are proud to have your cooperation.

Would you like us to begin with your work's realization before your arrival to Mexico or would you prefer to supervise its realization from beginning to end during your stay?

Thank you very much for your kind cooperation.

Yours sincerely,

Karel Wendl, Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas.

COMITE ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

Le 27 novembre 1967.

M. P. V. Székely
91 Marcoussis S.O., 1 ruelle des Célestins, FRANCIA

Monsieur,

Nous vous remercions pour votre aimable lettre du 9 novembre et les photos de la maquette de l'œuvre que vous avez préparé pour le Symposium. Votre projet est superbe. Nous sommes en train de consulter la préparation de l'œuvre avec un ingénieur qui vous aidera a réaliser l'œuvre. Nous nous permettons de vous poser plusieurs questions pour éclaircir quelques points techniques.

1. Quelle doit être l'épaisseur du béton sur treillis (en moyenne).

2. Pourriez vous nous donner une caractéristique du treillis?. Doit-on le poser sur l'armature ou désirez vous en contrôler la pose.

3. Nous vous prions de nous préciser les proportions de l'ensemble et de nous expédier (a nos frais) la maquette par avion pour que nous puissions préparer l'armature.

4. Y-a t-il des impératifs a respecter pour l'armature?.

5. Est-ce que la structure doit être indépendante du socle on fixée?. Y a t-il une position précise par rapport au socle?. Il y a le problème d'un double positionnement par rapport au socle et par rapport au firmament (possibilité de commencer les travaux du socle).

Nous vous prions de nous faire parvenir vos explications le plus tôt possible de même que toutes vos idées et conseils qui seront les bienvenus.

En attendant le plaisir de vous lire, recevez, Monsieur, l'expression de notre meilleure considération.

Dr. Karel Wendl, Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Caja 160, sección 41, expediente 153, M. Pierre Székely/Hungria-Francia, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

Le 28 novembre 1967.

M. Chlupac Milos
Klicanska 34, Prague 8, Czechoslovakia
Monsieur,

Nous sommes déjà en train d'employer les aides, interprètes etc. pour les participants au Symposium. Nous avons déjà reçu les maquettes ou dessins ou photos des maquettes de presque tous les participants et nous vous serions très reconnaissants si vous pouviez nous faire parvenir les vôtres le plus tôt possible. Nous vous prions également de nous dire jusqu'à quel point nous pouvons commencer à réaliser votre œuvre ou si vous préférez superviser son exécution depuis le commencement jusqu'à la fin.

Le Symposium commencera en avril et nous vous prions d'essayer d'arriver autour du 1^{er} avril. Quant aux billets d'avion nous sommes en contact avec votre ambassade et dès que nous aurons des nouvelles, nous vous les communiquerons.

Vous aurez à votre disposition un assistant qui commencera à réaliser votre œuvre selon vos dispositions (si vous le désirez ainsi et qui vous aidera pendant votre séjour).

Veillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

Dr. Karel Wendl, Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 70, Mr. Milos Chlupac, Checoslovaquia, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

Le 19 janvier, 1968.

M. Pierre Székely
91 Marcoussis 91, France.

Monsieur,

Nous avons reçu votre maquette et plans après quelques difficultés avec la douane et nous vous en remercions vivement.

Nous sommes maintenant en train de prendre les mesures nécessaires pour préparer le terrain et commencer avec la réalisation.

L'ambassadeur de votre pays nous a annoncé que le gouvernement français payera votre voyage à Mexico et retour. Nous arrangerons que le billet d'avion arrive chez vous à temps.

Nous vous prions de bien vouloir arranger votre arrivée, pour le 15 ou 16 avril (tout de suite après Pâques).

Nous sommes convaincus que votre séjour sera très agréable.

Veillez agréer, Monsieur, l'expression de ma meilleure considération.

Dr. Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 153, M. Pierre Székely/Hungría-Francia, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

January 26, 1968 (en documento original 1967).

Mr. Clement Meadmore
317 West 99th. Street Apt. 5B, New York, N.Y. 10025, U.S.A.

Dear Mr. Meadmore:

Thank you for your letter of January 22nd. The Olympic Committee will make provision for the accommodation of the invited sculptors. The participants will either live in a hotel or in a house with all the necessary service. The Symposium will start on April 15th., a little later than we originally planned as it was impossible to start building up to now. At present we are preparing the calculations and contracting the firms which will carry out the realization. I hope the actual job will begin by the end of February.

I shall gladly find a moderately priced hotel for you and Mrs. Meadmore if you wish to arrive before the beginning of the Symposium and we are at your service for any help you may need. Please let us know in time what we can do for you. Would you like to stay until the beginning of the Symposium? We shall find a nice, small and typical hotel for you with a Mexican atmosphere. We shall send you some tourist literature as well.

I am looking forward to meeting you and Mrs. Meadmore. In the meanwhile I am sending you my best regards.

Yours sincerely,

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas.

Nota: La fecha de este documento debe ser enero de 1968 aunque en el escrito aparece el año 1967; el mismo error le sucedió a Meadmore en su carta enviada al Comité de Selección el 22 de enero de 1968, antecedente de esta respuesta, citando por equivocación el año 1967.

Sr. Jorge Dubón

Ambassade du Mexique, 9 Rue de Longchamp, Paris 16, France.

Muy estimado señor Dubón:

El día 18 de enero del presente año le fue enviada la invitación oficial a participar en el Simposium Internacional de Escultores firmada por el Arq. Pedro Ramírez Vázquez, Presidente de este Comité Organizador.

Por un error de mecanografía, en la condición "c" se fijó la suma de \$13,500.00 en lugar de \$12,500.00 (la cual equivale a U.S. \$1,000.00 dólares) que es la cantidad que recibirán todos los participantes. Le rogamos tomar nota de esta corrección y nos disculpamos por el error.

Por otra parte le agradeceríamos mucho si nos mandara lo más pronto posible la maqueta de la obra que piensa realizar con todos los datos técnicos ya que queremos empezar a preparar las obras en el mes de febrero. Si necesita usted cualquier ayuda, estamos a sus órdenes.

Atentamente.

Firma Karel Wendl, Secretario Internacional del Simposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 74, Sr. Jorge Dubón, México, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

February 2, 1968.

Mr. Todd Williams.

12 East 18 th. Street, New York, N.Y., USA.

Dear Mr. Williams:

Thank you very much for the plans. We are sorry we are imposing so much speed on you, but the Symposium is supposed to begin in April and we would like to begin with the construction work in February. That is why we would be very grateful to you if you could send us a model of your project and whatever technical details you may consider necessary as soon as possible. Please be so kind as to also send us a cable advising the date of departure of the plane, flight number and consignment number of the shipped model as soon as you send it because we have had difficulties with the models of our other participants because they got lost among many other parcels at the ware-house of the airport. We shall naturally cover the costs of the shipment.

As soon as we have your model we shall submit it to our Selection Committee so that we may send you an official invitation. If everything is prepared in time, the Symposium will begin on April 15 th. And it will last from six to eight weeks. We hope that by the time the artists arrive (there will be fourteen foreign and four Mexican Sculptors) they will find their sculptures well prepared so that they will only do the part of the realization which will require their direct participation.

Thank you very much for your kind cooperation.

Sincerely yours,

Karel Wendl, Secretario Internacional del Simposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 434, Mr. Todd Williams / USA, Actividades Artísticas.

March 26, 1968.

Mr. Todd Williams.

12 East 18 th. Street

New York, N.Y.

U.S.A.

Dear Mr. Williams,

We are at the present working on the bases for the sculptures. However as we have not yet received your official acceptance in answer to the invitation which was addressed to you by our President, Mr. Pedro Ramírez Vázquez, we would be very grateful to you if you kindly wrote us or our President a line about your participation.

We would likewise appreciate your confirmation of the point raised in our letter of February 23 rd. , even though we guess we are right in assuming that the semicircle is a point of support.

May we send you the airplane ticket with a flight New York-Mexico booked for June 1 st. or 2 nd. or would you prefer a certain date?

We are looking forward to hear from you and thank you very much for everything.

Best regards.

Karel Wendl, Secretario Internacional del Simposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 434, Mr. Todd Williams / USA, Actividades Artísticas.

March 26, 1968.

Mr. Herbert Bayer

P.O. Box B, Aspen, Colorado 81611, U.S.A.

Dear Mr. Bayer,

We shall send you a photograph of the work of the selected Polish artist as soon as we get both projects and select one of them.

Your work will be placed at the position near the stadium which we selected.

I am now addressing myself to you on behalf of our engineers whom you met during your stay here. They have contracted calculists who elaborated the blue print for your construction which we are enclosing. It was elaborated according to your mutual exchanges of opinion. However, as you will see, there are some differences in the proportions.

We would be very grateful to you if you could take a look at the plan and let us know whether we may go ahead with the construction accordingly or if it is necessary to start all over again exactly according to the proportion in the blueprint we got from you.

We are awaiting your instructions. Best regards.

Sincerely yours,

Karel Wendl, Secretario Internacional del Simposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 63, Mr. Herbert Bayer, Austria, E.U., Actividades Artísticas.

APÉNDICE 56.

“Distinguido señor Strass:

Por medio de la presente tengo el gusto de confirmar a usted la aprobación del señor Arq. Pedro Ramírez Vázquez, Presidente de este Comité Organizador, para que el escultor Gustaw Zemla, de Varsovia, participe en el Simposium de Escultores que con motivo de los Juegos de la XIX Olimpiada tendrá lugar en esta Ciudad de México”.

Arq. Oscar Urrutia. Rúbrica.

Nota: Se dice en el oficio que Zemla mandó a México el proyecto de su escultura y un curriculum vitae. En el oficio, Urrutia escribe el apellido de Zemla como Zemla.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 341, Polonia, Reunión Internacional de Escultores.

APÉNDICE 57.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA MEMORANDUM

21 de febrero de 1968.

De: Dr. Mathias Goeritz

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez. Presidente.

El escultor negro Todd Williams (U.S.A.) mandó la maqueta y los planos de su obra para la Ruta de las Artes.

Con esta obra, el número de maquetas (y/o planos) recibidos llegó a 16:

1. Bayer (Austria / U.S.A.); 2. Beljon (Holanda); 3. Chlupac (Checoslovaquia); 4. Danziger (Israel); 5. Escobedo (México); 6. Fonseca (Uruguay); 7. Gurria (México); 8. Gutmann (Suiza); 9. Meadmore (Australia); 10. Melehi (África / Marruecos); 11. Moeschal (Bélgica); 12. Nivola (Italia); 13. Séguin (Francia); 14. Székely (Hungria / Francia); 15. Takahashi (Japón); 16. Williams (U.S.A.).

Faltan las maquetas del mexicano Jorge Dubón que reside en París y del escultor polaco (hemos pedido maquetas a dos polacos, para poder seleccionar uno). Ambas obras no están previstas para figurar dentro de la ruta sino que la primera estará a la entrada de Villa Coapa y la segunda dentro de la Villa Olímpica.

Incluyo un plan de conjunto y fotografías. Tanto las maquetas de los escultores como los planos de cada lugar exacto fueron entregados al Departamento de Control de Instalaciones que está tramitando la solución de varios problemas técnicos.

Esperamos poder empezar en marzo con la construcción de las bases para las obras escultóricas. La llegada de los escultores ha sido pospuesta para el primero de junio.

Estamos pidiendo a cada escultor que firme una “Declaración de Conformidad” en la cual se especifique que, en vista de que se trata de una colaboración entre escultores, arquitectos e ingenieros para lograr una UNIDAD DE CONCEPTO, el lugar de colocación de su obra, el tamaño y el tratamiento de la superficie correspondan al grupo de planificadores y realizadores, o sea, a nosotros. 3 ya firmaron”.

Atentamente.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

Nota: En el documento aparece una nota manuscrita que dice: *a principios de junio* (los escultores) *estarán seis semanas.*

APÉNDICE 58.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

February 27, 1968.

Mr. Herbert Bayer

P.O. Box B, Aspen, Colorado, 81611, U.S.A.

Dear Mr. Bayer,

We would like to inform you that the latest development in the Symposium is that it was decided that we would select the Polish sculptor. We have asked two Polish artists, Mr. Zemla and Mr. Kowalski to send us a project and we shall select and invite the one who has the most suitable one.

We would appreciate very much having your model and plans as soon as possible.

We have received an envelope containing slides which Miss Norva Bray sent to you. Unfortunately, they arrived a few days after your departure. We are mailing them back to you.

Sincerely yours,

Dr. Karel Wendl, Secretario Internacional del Simposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 63, Mr. Herbert Bayer, Austria, E.U., Actividades Artísticas.

Nota: Norva Bray era la secretaria de Bayer.

APÉNDICE 59.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

MEMORANDUM

28 de febrero de 1968.

De: Dr. Mathias Goeritz

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez. Presidente.

Su Majestad, la Reina de los Países Bajos y su gobierno, aceptaron pagar el viaje de Ámsterdam-México-Ámsterdam-México del escultor Joop Beljon en la línea aérea KLM.

El viaje de Székely será pagado por el Ministerio de Asuntos Culturales Francés.

Como no hemos logrado colaboración para el viaje de otros escultores (aunque existen esperanzas justificadas en el caso del israelí Danziger), propongo un contacto directo con Aeronaves de México y Mexicana de Aviación para cubrir por lo menos los viajes de ida y vuelta dentro del continente americano.

Atentamente:

Mathias Goeritz. Rúbrica.

Nota: Escrito al calce con letra manuscrita se lee: *Muy bien, hable usted de esto con el Señor Ortega San Vicente.* Rúbrica Ramírez Vázquez.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 159, Presidencia, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 60.

Embajada del Uruguay
México, D.F.

Abril 1º. de 1968.

Señor Secretario Internacional del Simposium de Escultores

Don Karel Wendl

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada.

Ave. De las Fuentes 170, México 20, D.F.

Señor Secretario:

Aviso recibo de su atenta del 26 de marzo próximo pasado, con relación al Simposium Internacional de Escultores, que se realizará en México entre el 1º. de junio y 31 de julio de 1968.

En la misma se consulta, si el Comité Olímpico, Gobierno del Uruguay u otra institución oficial de nuestro país pueden financiar el viaje del artista Señor Gonzalo Fonseca a México y regreso.

Esta Embajada no tiene conocimiento alguno hasta la fecha de que el referido artista haya sido designado por el gobierno de Uruguay o instituciones oficiales de nuestro país para representarlo en el referido evento. Sin perjuicio de ello en el día de la fecha se da curso a nuestra Cancillería de la nota de que se trata.

Reitero al Señor Secretario las seguridades de mi más alta consideración.

Manuel Sánchez Morales, Embajador. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 176, Gonzalo Fonseca / Uruguay, New York, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 61.

Memorandum de fecha 8 de abril de 1968, del Dr. Mathías Goeritz para el Sr. Héctor Ortega San Vicente, Director Administrativo.

Me permito informarle a Ud. que de los doce artistas invitados al Symposium Internacional de Escultores que viven en el extranjero, hay dos cuyos viajes a México serán pagados por sus respectivos gobiernos (Joop Beljon, de Holanda y Pierre Székely, de Francia) y uno, el israelí Itzhak Danziger, cuyo viaje estamos tramitando con la Embajada y diferentes organizaciones israelíes.

Debido a que no hemos logrado ayuda para el financiamiento de los viajes de los demás escultores y a que es indispensable que la mayoría de los artistas tengan los boletos para el avión en su poder el 15 de mayo a más tardar, nos permitimos dirigirnos a usted para rogarle que nos ayude con su influencia y contactos personales a conseguir los boletos lo más económicamente posible. Hemos pensado en la posibilidad de pedir a Aeronaves de México y Mexicana de Aviación que contribuyan al éxito del Symposium cubriendo los viajes de ida y vuelta dentro del continente americano.

Adjuntamos una lista de los artistas invitados con los aeropuertos de salida respectivos.

Le rogamos dé las instrucciones necesarias para que los escultores tengan los boletos en su poder el 15 de mayo.

Agradeciéndole su amable ayuda, aprovecho la ocasión para expresarle mis más atentos saludos.

Firma Dr. Mathías Goeritz, Promociones Internacionales.

Documento anexo al memorandum:

1) Herbert Bayer – USA – residente en P.O. Box B, Aspen, Colorado, 81611, USA.

Aeropuerto de salida: Aspen, Colorado. Fecha: abierta.

2) Constantino Nivola – USA – residente en Old Stone Highway, Springs, East Hampton, New York, USA.

Aeropuerto de salida: Nueva York. Fecha: abierta.

3) Todd Williams – USA – residente en 310 Atlantic Avenue, Brooklyn, N.Y., 11201, USA.

Aeropuerto de salida: Nueva York. Fecha: 3 de junio de 1968.

4) Gonzalo Fonseca – Uruguay – residente en 125 West, 11 th. Street, Apt. 48, New York, N.Y., USA.

Aeropuerto de salida: Nueva York. Fecha: 3 de junio de 1968.

5) Clement Meadmore – Australia – residente en 317 West, 99 th. Street, Apt. 48, New York, N.Y., USA.

Aeropuerto de salida: Nueva York. Fecha: 3 de junio de 1968.

6) Joop J. Beljon – Holanda – residente en Merelhoven 120, Capelle a/d IJssel, Holanda.

Su boleto será pagado y entregado por el gobierno de su país.

7) Jacques Moeschal – Bélgica – residente en 40 Avenue Jean-Accent, Bruxelles 16, Belgium.

El aeropuerto y la fecha de salida serán fijados más tarde.

8) Pierre Székely – Francia- El viaje será pagado por el gobierno de su país.

9) Profesor Mohamed Melehi – Marruecos – residente en Ecole de Beaux Arts, Boulevard Rachidi, Casablanca, Marruecos.

Aeropuerto de salida: Casablanca, vía Nueva York. Fecha: abierta.

10) Itzhak Danziger – Israel – residente en 14 Yitzhak Ave. Mt. Carmel, Haifa, Israel.

Aeropuerto de salida: Haifa. Fecha: abierta (estamos tramitando la posibilidad de que alguna organización israelí pague el viaje).

11) Willi Gutmann – Suiza – residente en 8155 Oberhasli ZH, Suiza.

Aeropuerto de salida: Zurc. Fecha: abierta.

12) Un escultor polaco, cuyo viaje será pagado por el gobierno polaco.

13) Milos Chlupac – Checoslovaquia – residente en Klicanska 34, Praha 8, Checoslovaquia.

Aeropuerto de salida : Praga. Fecha: 3 de junio de 1968.

Firma Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 420, Reuniones, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 62.

April 30, 1968.

Dr. Karel Wendl

Secretario Internacional del Symposium

Ave. de las Fuentes 170, México 20 D.F.

Dear Dr. Wendl:

Thank you for your telegram and letter advising me in regard to the airline ticket, which your committee has so generously offered to purchase. The initial refusal of my (the Australian) government to defray the cost of my travel expenses has, however, motivated one of Australia's art-supporting citizens to finance my trip, and I herewith enclose the ticket you have purchased so that you may refund it, and extend my deepest gratitude for your support.

We have secured reservations on Aeronaves de Mexico flight No. 401, June 3, scheduled to arrive Mexico City at 10:50 p.m. My wife-assistant-amateur interpreter will accompany me.

I have discovered that the angle shown as 130 degrees on the plans submitted to you is incorrect, and should be 128 degrees. I hope that it is not too late to correct this (if it has not been already), as it is important in order to render the two top surfaces of the piece exactly horizontal.

I look forward to my visit to Mexico and to meeting you with increasing anticipation, and remain,

Yours sincerely,

Clement Meadmore. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas.

6 de mayo de 1968.

Sr. Ian Ross

Agregado Olímpico de la Embajada de Australia

Paseo de la Reforma 195, 5º. Piso, México, D.F.

Muy estimado señor,

El famoso escultor australiano Clement Meadmore nos comunicó que su viaje será financiado por su país. El Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, tiene el honor de expresar su agradecimiento a la Embajada de Australia y a usted en lo personal, su amable ayuda en la preparación del Symposium Internacional de Escultores.

Me permito informarle que el Sr. Clement Meadmore llegará a México con su señora en el vuelo No. 401 de Aeronaves de México, el 3 de junio del presente año a las 10:50 p.m.

Reiterándole nuestro agradecimiento por su amable colaboración, aprovecho la ocasión para expresarle mis más afectuosos saludos.

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 63.

"Aunque tengo su domicilio en Tánger, no quiero estropearle sus vacaciones por Marruecos y es por eso que le estoy escribiendo a Aspen. Le hemos mandado ya un boleto de avión hace un par de semanas. Espero que para ahora ya lo haya usted recibido.

El señor Joop Beljon de Holanda llegará el día 1 de junio y la mayoría de los otros artistas lo harán entre junio 3 y junio 10. En la noche del día 10 de junio, se inaugurará una exposición de todas las maquetas de los artistas invitados en Bellas Artes. Estaría muy bien si usted pudiera estar aquí para entonces. El día 17 de junio habrá una sesión plenaria. Además, estamos planeando sostener algunas reuniones sociales con los artistas especialmente durante las primeras semanas, aprovechando que los trabajos en las esculturas no estarán todavía muy avanzados. Las firmas constructoras ya han empezado a trabajar en los cimientos de la mayoría de las esculturas. La suya estará muy avanzada para el momento de su llegada.

Nuestro Comité de Selección ha elegido al señor Grzegorz Kowalski de Polonia como el último de los participantes extranjeros. Debido a motivos financieros, técnicos y visuales tuvimos que reducir el tamaño de las esculturas de Seguin, Takahashi y Willi Gutmann.

Los artistas estarán hospedados en el Hotel Beverly el cual no está muy lejos de nuestras oficinas. Aunque no se trata del hotel más lujoso, está ubicado en un lugar muy tranquilo y, al mismo tiempo, muy cercano a Insurgentes que es una de las más importantes avenidas. Tiene una encantadora alberca en el jardín.

Por favor avisenos lo antes posible si es que la Sra. Calder lo acompañará en su viaje a México así como la fecha de su llegada y el número de vuelo.

Muchos saludos".

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 63, Mr. Herbert Bayer, Austria, E.U., Actividades Artísticas.

Nota: Un documento que no especifica autor ni fecha de elaboración y que obra dentro de los archivos del AGN, da a entender que Polonia participó en la Reunión Internacional de Escultores con el material de un escultor que ganó el Concurso Nacional en Polonia del año 1968, el joven Grzegorz Kowalski. En reconocimiento, su país decidió apoyarlo recomendándolo al Comité Organizador para que estuviera presente en el Simposium de México. Este hecho, junto con la disposición del gobierno de Polonia de pagarle al artista el importe de sus gastos de transportación, fue lo que hizo que este joven escultor desplazara a Gustaw Zemla de su participación dentro de la Reunión de Escultores. Sin embargo, hay que aclarar que el Comité Organizador a quien esperaba recibir era al escultor Piotr Kowalski, el artista participante en el simposium de Long Beach y no a Grzegorz. Para corroborar lo que aquí hemos dicho consúltese el documento ubicado en AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 341, Polonia, Reunión Internacional de Escultores.

May 15, 1968.

Mr. Herbert Bayer

P.O. Box B, Aspen, Colorado, 81611, U.S.A.

Dear Mr. Bayer,

Even though I have your address in Tangier, I do not want to spoil your Moroccan vacation and I am writing to you to Aspen. We have sent you an airplane ticket a couple of weeks ago. I hope you got it in order this time.

Mr. Joop Beljon from Holland is arriving on June 1 st., most of the other artists will come between June 3 rd., and June 10 th. On June 10 in the evening, an exhibition of all the models of the invited sculptors will be inaugurated at Bellas Artes. It could be fine if you could arrive by then. On June 17 there will be a plenary session. Besides that we are planning to have some social invitations especially during the first weeks, as the work on the sculptures will not be too advanced. The building firms have already begun working on the bases of most of the sculptures. Yours will be quite advanced by the time you arrive.

Our Selection Committee has selected Mr. Grzegorz Kowalski from Poland as the last foreign participant. Due to financial, technical and visual reasons we had to reduce the sizes of Séguin's, Takahashi's and Willi Gutmann's sculptures.

The artists will all stay at the Beverly Hotel which is not very far from our office. It is not the most luxurious hotel but it is located in a quiet place and at the same time it is very near Insurgentes which is one of the main avenues. It has a charming swimming pool in the garden.

Please let us know as soon as possible if Mrs. Calder will accompany you and the date of your arrival and flight number.

Best regards,

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 63, Mr. Herbert Bayer, Austria, E.U., Actividades Artísticas.

APÉNDICE 64.

GUSTAW ZEMLA

Art Rzezbierz

Warszawa

Warszawa, May 25, 1968.

Dear Mr. Wendl,

Thank you very much for your kind letter dated May 17. I am very pleased to hear that you and other members of the Selection Committee have liked my sculpture.

I am ready to leave it with you as long as you will consider it useful and please act as the situation requires. It will be a pleasure for me to know that the sculpture is exhibited at the Cultural Olympiad in Mexico.

With best regards,

Zemla. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 429, Correspondencia General, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 65.

8 de abril de 1968.

De: Dr. Mathias Goeritz

Para: Arq. Oscar Urrutia.

"Me permito informarle que los arquitectos Candela, Castañeda y Peyrí se dirigieron al Arq. Pedro Ramírez Vázquez solicitando una composición escultórica mía para las afueras del 'Palacio de los Deportes'. El Arq. Ramírez Vázquez me pasó la carta mencionada preguntando cual era mi proposición. Me puse a hacer un conjunto de columnas que encontró la aprobación del Arq. Ramírez Vázquez y que gustó igualmente, cuando lo presenté, el día 3 de abril, a los arquitectos del 'Palacio de los Deportes'. Si embargo, estos me pidieron una presentación de mi proposición a escala de la maqueta existente del 'Palacio' (1:500). Todavía no tuve tiempo de presentar esta nueva maqueta y, por tanto, no mandé este trabajo a Control de Instalaciones.

Por otra parte, el grupo escultórico no presenta problema constructivo ninguno, puesto que se trata de simples columnas cuyas plantas se componen de diferentes estrellas (para crear en la superficie diferentes vibraciones de la luz rasante)".

Atentamente.

Mathías Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, Sección 41, Expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas y AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, Sección 41, Expediente 428, Dr. Mathías Goeritz, Actividades Artísticas.

DESCRIPCIÓN DE LAS MAQUETAS DEL GRUPO ESCULTÓRICO "LA OSA MAYOR" PROYECTADO PARA EL COSTADO SUR-ESTE DEL PALACIO DE LOS DEPORTES.

Arquitectos: Félix Candela
Enrique Castañeda Tamborrell
Antonio Peyrí

Escultor: Mathias Goeritz

Se trata de siete columnas de 15 metros de altura y de un diámetro de tres metros. La única diferencia entre las columnas está en sus plantas, que forman siete estrellas diferentes. Estas estrellas se componen de dos triángulos, de dos cuadrados, de tres triángulos, de dos pentágonos, de tres cuadrados, de cuatro cuadrados y de una estrella basada en el heptágono respectivamente. (Será la luz rasante la que cree vibraciones diferentes en la superficie de cada columna).

La colocación de las columnas forma, en su planta de conjunto, la Osa Mayor.

Por deseo de los arquitectos del "Palacio de los Deportes", el aspecto exterior debe ser de tabique. Para la construcción de las columnas, proponen el uso de un tubo grueso en el interior de cada columna, que posteriormente debe forrarse de tabique.

Se adjuntan maquetas y planos.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 71, sección 28, expediente 28-5, Escultura Goeritz, Legajo No. 9, Instalaciones.

APÉNDICE 66.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA MEMORANDUM

8 de abril de 1968.

De: Dr. Mathias Goeritz

Para: Arq. Oscar Urrutia.

"Me permito informarle que el Arq. Manuel Rossen nos entregó la maqueta de una obra del escultor italiano Sandro Tagliolini, para gestionar la realización de esta obra frente a la Alberca Olímpica, en un lugar designado por el arquitecto. Se pasó la maqueta a la oficina de Control de Instalaciones para que se realicen los cálculos respectivos. Todavía no hemos tenido contestación al respecto, pero esperamos tener una estimación dentro de pocos días.

Es posible que el lugar propuesto por el Arq. Rossen para la colocación de esta obra no pueda mantenerse, porque el Arq. Ramírez Vázquez prefiere dejar la plaza libre. Quizás pueda encontrarse otro sitio, eventualmente el hall interior del edificio; aunque esto significaría una reducción del tamaño previsto; por otra parte, según nos informa el Ing. Olgúin, del Departamento de Control de Instalaciones, la realización de la escultura en tamaño grande, significaría graves problemas estructurales, por lo cual se justificaría la reducción.

Todavía no he hablado con el Arq. Rossen ni con el artista, ya que prefiero esperar a la realización de una investigación más exacta por parte de los ingenieros".

Atentamente

Mathías Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 428, Dr. Mathías Goeritz, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 67.

Cubiertas ala, S.A.
Insurgentes Sur 123 Desp. 301, México 4 D.F.
Marzo 25, 1968.

Señor Henry Moore.
Hertford, Hertfordshire. Inglaterra.

Apreciable señor Moore:

Desde hace algunas semanas le he querido escribir a fin de expresarle nuestra gratitud por su amable hospitalidad. Fue para nosotros una experiencia maravillosa y disfrutamos mucho ver su trabajo en los diferentes estudios o en el paisaje de su hermoso jardín. He estado hablando de nuestra visita con ustedes al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, Presidente del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos y, como usted sabe, él está muy interesado en tenerle aquí con motivo de los eventos culturales que acompañarán a los Juegos Deportivos. Me ha pedido que le repita la invitación formal que se le hizo para que nos conceda el honor de ser nuestro invitado en México. Sólo desea saber la fecha aproximada de su visita a fin de hacer los necesarios arreglos. Esperamos que su esposa esté ya recuperándose de su desafortunado accidente y esté en condiciones de viajar con usted antes del próximo mes de octubre.

Como debe usted estar enterado por sus anteriores contactos con el Comité, ellos tendrán una exhibición o concurso de esculturas de concreto de gente de todo el mundo, pero además y completamente aparte de ello, nosotros sentimos que los eventos artísticos y culturales no estarían completos sin una contribución suya, como el escultor más importante de nuestro tiempo.

Tuvimos una feliz y exitosa visita por Europa, como en Alemania donde di varias conferencias. Estuvimos un par de días en París y fuimos luego a Niza donde por fortuna vimos a Picasso en su casa. Se está haciendo un poco viejo, aunque con muy buen estado de salud y pintando como un ángel. Le invitamos a venir a México, aunque no creemos que aceptará dado que nunca más va a ningún lado, pero podría enviarnos algún croquis o un pequeño modelo para una escultura.

La organización de la Olimpiada marcha muy bien y en este sentido le mando algunas de las publicaciones más recientes. Sentimos que en ella se darán unos de los mejores juegos de los últimos tiempos a pesar de la falta de fe en nosotros por parte de muchos países.

Dorothy junto conmigo les mandamos a usted y a su esposa nuestros mejores deseos. Esperamos que su esposa esté totalmente recuperada muy pronto.

Félix Candela. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 333, Gran Bretaña, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

Cubiertas ala, S.A.
Insurgentes Sur 123 Desp. 301, México 4 D.F.
March 25, 1968.

Mr. Henry Moore.
Hertford, Hertfordshire. England.

Dear Mr. Moore:

For some weeks I have been wanting to write you in order to express our gratitude for your gracious hospitality. It was a wonderful experience for us and we enjoyed very much seeing your work in the different studios or in the landscape of your beautiful garden.

I have been talking of our visit with you with Pedro Ramirez Vázquez, President of the Olympic's Organizing Committee, and, as you know, he is terribly interested in having you here in connection with the cultural events that go along with the Sport's Games. He has told me to repeat their former invitation to concede us the honor of being our guest in Mexico. He only wants to know the approximate date of your visit in order to make the necessary arrangements. We trust your wife is already recovering of her unfortunate accident and will be able to travel with you before next October.

As you must know by your previous contacts with the Committee, they will have an exhibition or contest of concrete sculptures from people all over the world, but besides and completely apart from that, we feel that the cultural and artistic events could not be completed without a contribution of you, as the most significant sculptor of our times.

We had a happy and successful visit to Europe, where I gave several lectures in Germany. We were a couple of days in Paris and went to Nice where we succeeded in seeing Picasso at his house. He is getting a little old, but he is in good health and painting like an angel. We invited him to come to Mexico, but we don't think he will accept, since he never goes to any place any more, but he might send us some sketch or little model for a sculpture.

The organization for the Olympic's is coming along beautifully and I am sending you some of the latest publications. We feel that it will be one of the best games of the last times in spite of the lack of faith in us from many countries.

Dorothy joins me in sending you and your wife our best wishes. We hope your wife will be totally recuperated very soon.

Very sincerely yours,

Félix Candela. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 333, Gran Bretaña, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

Hoglands
Perry Green
Much Hadham.
Herts.

10 de mayo de 1968.

Estimado Sr. Candela:

He tardado mucho en contestar su carta del 25 de marzo que me llegó con un paquete de publicaciones olímpicas. Uno de los motivos de mi tardanza fue un error en la dirección del paquete que tardó muchas semanas en llegar. Creo que la confusión se debe a que iba dirigida a Hertford, nuestro municipio, en vez de Much Hadham que es el pueblo en que vivimos.

Estimo en lo que vale la cordial invitación del Presidente, arquitecto Pedro Ramírez Vázquez para visitar México y haga el favor de comunicarle cuanto aprecio su amabilidad.

Por desgracia, no puedo contestarle aún en forma definitiva porque mi esposa se recupera muy despacio del accidente que tuvo. No puede andar todavía, pues sólo da dos o tres pasos con muletas, y nuestro médico no puede aún decirnos cuanto tiempo tardará en caminar de nuevo. Hasta que lo sepamos no puedo estar fuera de casa más que un día o dos. Es posible que dentro de pocas semanas sepamos algo concreto acerca de su restablecimiento, pero temo que tendré que esperar hasta entonces para contestar a la invitación del Presidente.

Hablemos ahora de mi escultura: me gustaría disponer de unas semanas para decidirme, ya que he estado muy ocupado, (fuera del trastorno familiar causado por el accidente de mi esposa) primero, con una gran exposición de mi obra que acaba de inaugurarse en Holanda en el Kröller Müller Museum, y ahora me he dedicado por completo a terminar una escultura de grandes dimensiones que ha de fundirse en bronce a tiempo para la gran exposición retrospectiva de mi obra, que tendrá lugar en la Tate Gallery en el próximo mes de julio (en que cumpla mis 70 años).

Cuando haya acabado esta obra, podré pensar en la posibilidad de producir un modelo en yeso que mandaría para su ampliación y preparación definitiva en dimensiones monumentales, (procedimiento que me fue sugerido por Mathias Goeritz en sus cartas hace algún tiempo).

Me alegro que usted y su esposa hayan hecho un viaje a Europa tan feliz y con tan buen éxito y que hayan logrado ver a Picasso, encontrándolo en buena salud y pintando como un ángel, y que les vaya a enviar un modelo pequeño para su ampliación.

Recuerdo con gran placer su visita aquí en compañía de su esposa, y mientras escribo contemplo la fotografía a colores de su hermoso edificio, que usted me dedicó al dorso.

Con afectuosos saludos de mi esposa y míos,

Atentamente.

Henry Moore. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 333, Gran Bretaña, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

Much Hadham 2566
Hoglands,
Perry Green, Much Hadham, Herts.
10th. May 1968.

Dear Mr. Candela,

It may seem that I have been a long time in answering your letter of 25th. March which came with the parcel of Olympic publication books. One reason for being so slow in replying is, that there was a mistake in the address on your parcel, and it was many weeks late in researching me. I think the confusion came through addressing it to Hertford, our county town, instead of to Much Hadham, our local village.

It is wonderfully kind of President Pedro Ramirez Vazquez to so cordially invite me to Mexico, will you please tell him how much I appreciate his invitation desiring me to be present.

Unfortunately, I am still not able to give any definite answer to the invitation because my wife's recovery from her accident is proving to be a very slow process. She is still unable to walk except for two or three steps with aid of crutches, and her doctor has not given us any indication how long it may be before she is able to walk again. Until we know this I cannot make any plans to be away from home for more than a single day or two ... It is possible in a few weeks' time we may know

something more definite about her recovery, but until then I am afraid I must wait to give an answer to the President's invitation.

Now to answer about a sculpture from me: I would like a further few weeks to think about this because I have been so fully occupied (apart from the domestic disturbance of my wife's accident) first with a large exhibition of my work which has just opened at the Kröller Muller Museum in Holland, and now I am fully engaged finishing a large sculpture which has to go to the bronze foundry so that it can be cast and ready for the large retrospective exhibition of my work which is to be held at the Tate Gallery this July (which is the month of my 70th birthday).

When this work is finished I can then consider whether I may be able to produce a plaster model which I could send to be enlarged and prepared in a final monumental size (the procedure which was suggested by Mathias Goeritz in letters to me of some time ago).

I am glad you and your wife had such a happy and successful visit to Europe and that you succeeded in seeing Picasso, and found him in a good health and painting like an angel, and that he may send you a small model for enlargement.

I remember with very much pleasure indeed, your visit here with your wife, and I have in front of me as I write, the colour picture of your beautiful building, which you inscribed to me on the back.

With warmest regards from my wife and myself.

Your sincerely,

Henry Moore. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 333, Gran Bretaña, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

Mayo 17, 1968.

Sr. Henry Moore

Hoglands, Perry Green, Much Hatham, Harts.

Gran Bretaña.

Querido Henry Moore,

Félix Candela me mandó tu carta en la que me dices que aún hay todavía posibilidades de que puedas venir o, eventualmente, mandar una obra de escultura para que la amplíemos en un lugar distinguido de México. Esto, puedes estar seguro, nos hace a todos más que felices.

Estaba ya un poco preocupado pues no había sabido de ti después de mi un poco larga carta de octubre 24 de 1967. Ahora que sé lo del accidente de tu esposa, lo entiendo todo y lamento mucho todo ello. Sólo espero que se recupere muy rápido (Esto te lo digo totalmente aparte de cualquier cosa que tuviera que ver con nosotros y tu eventual obra para México).

El desorden alrededor de los Juegos Olímpicos empezará hacia mediados de septiembre y durará hasta finales de octubre.

El 15 de septiembre es nuestra "línea mortal". Creo que podemos ampliar cualquier pieza de escultura tuya (incluyendo los cimientos y todo lo demás) en cerca de dos meses de tiempo. Eso significa que deberemos tener el modelo de tu obra, en caso de que realmente quieras enviarnos uno, para el 1 de agosto. Sería maravilloso si arregláramos todo para antes del 15 de septiembre, porque me temo que para después de finales de octubre no habrá quedado ni un centavo.

Me acuerdo de ti mucho más frecuentemente de lo que puedas imaginarte – y aun más de lo que yo pueda expresarte en esta breve carta. Esperando todavía verte a ti y a tu esposa pronto en México, te mando mis mejores deseos y amor.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 333, Gran Bretaña, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

May 17, 1968.

Mr. Henry Moore

Hoglands, Perry Green, Much Hatham, Harts.

Great Britain.

Dear Henry Moore,

Felix Candela sent me your letter saying that there is still a chance that you may come or eventually send a piece of sculpture to be amplified on a distinguished place in Mexico. This, you can be sure, makes all of us more than happy.

I was already a little worried because I have not heard from you after my pretty long letter of October 24, 1967. Now that I hear about your wife's accident, I understand everything and I am very sorry about all that. I only hope she is recovering very quickly (I say this completely apart from anything which could have to do with us and your eventual work for Mexico).

The mess around the Olympic Games will start in the middle of September and will last until the end of October.

The 15th of September is our "deadline". I think we can enlarge any piece of sculpture of yours (including foundations and so on) in about two months time. That means that we should have your model, in case you really want to send us one, on August 1st. It would be marvelous if we arranged everything before September 15, because I am afraid that after the end of October there won't be one cent left.

I am thinking of you much more often than you can imagine – and still more than I express in such a short letter. Still hoping to see you and your wife soon in Mexico, I am sending my very best wishes and love.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 333, Gran Bretaña, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 68.

EMBAJADA DE ESPAÑA
México D. F.

Sr. Arq. Oscar Urrutia
Coordinador del Programa Cultural

Presente:

Muy Distinguido y Fino Amigo:

El Gobierno Republicano español en el exilio desea contribuir al mejor éxito de las actuaciones que tendrán efectividad en México con motivo de la celebración de la 1ª. Olimpiada Cultural.

Y para tales efectos he delegado en los Señores Don Jesús Bernardez y Gómez, Ignacio Morell, Eduardo Castillo y Alfonso Gorostiza, la organización de aquellos eventos culturales que representen la aportación de la España Republicana a los mismos.

Por ello le suplico encarecidamente tenga usted a dichos señores como representantes oficiales de nuestro gobierno para todos los efectos pertinentes.

Con este motivo le reitero su muy alto aprecio y amistad.

Manuel Martínez Feduchí, Encargado de Negocios. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 45, Arq. Pedro Ramírez Vázquez (Memorandums), Actividades Artísticas.

Nota: Aunque el documento no tiene fecha, se trata de un escrito hecho hacia principios de julio de 1967.

APÉNDICE 69.

29 de abril de 1967.

Estimado Mathias:

La obra que realicé en Long Beach, tuvo un costo para el Comité Organizador de 30,000 dólares (esto comprende solamente el material y ejecución). La escultura que realizó Kowalski en acero fue mucho más costosa. 2,000 dólares sólo por la hora de trabajo de las explosiones bajo el agua. La torre de Bloc fue demasiado costosa para ser ejecutada. Coso, tras de muchos problemas y después de dos meses de prolongar su trabajo, logró éxito con su obra; estimo que el costo de su obra fue alrededor del de la mía. Si se invita a 15 escultores a un costo de 30, 000 dólares por obra da un total de medio millón de dólares; sin incluir el hospedaje, alimentación y gastos de viaje.

En realidad el concreto (350 toneladas) para mi obra fue donado por una fábrica y yo hice arreglos por mi propia iniciativa con el presidente de la Universidad de Long Beach, para que él, por medio del fondo para gastos imprevistos liquidara a los diez carpinteros que utilicé. Esto pudo lograrse gracias a que el presidente es una magnífica persona y a que yo tengo ciertos conocimientos sobre la administración de escuelas y tuve éxito, por la forma en que logré plantearle este problema a su debido tiempo. Se logró todo pero muy apretadamente !!!.

Ahora bien, si ustedes no cuentan con más de medio millón de dólares, yo por mi parte estoy en la mejor disposición de diseñar algo que realmente disminuya el costo, naturalmente sin retroceder a la escultura en miniatura.

Hasta cierto punto deben excluirse los riesgos. Por lo tanto me parece bien que los proyectos deberán ser enviados al Comité antes de nuestro arribo a México. Cada uno de nosotros podemos consultar con algún arquitecto o ingeniero a mi go en nuestro propio país, sobre el costo aproximado de la obra y así proyectar nuestras obras dentro de cierto presupuesto. Para cada proyecto debe haber un plazo de ejecución, y, deberá existir una especie de equipo de emergencia que ayude a acelerar el trabajo, para los escultores que en este plazo no logren terminar su obra y así que todo resulte a tiempo. En Long Beach casi todos se excedieron del plazo, Kowalski, Falkenstein, Coso, Azuma, se quedaron semanas y hasta meses después, por supuesto a costas del Simposium. Estuvo en Long Beach un señor, Eric Laddey, que calcula el tiempo para los vuelos espaciales. Habrá que consultar una persona como él. Yo lo hice, por supuesto. Habrá también que responsabilizar a algún proyectista profesional o a un ingeniero del plazo total de ejecución. ¡Por ningún concepto debe ser usted esa persona!.

Otra persona debe encargarse de:

Hospedaje,

Materiales,

Herramientas y Equipo, Supervisión de la Obra,

Medios de Transporte,
Seguros y Siniestros,

Información de Prensa, Libros de Texto, Conferencias de Prensa, Televisión, Radio, etc.

Le debo recordar que Mr. Glenn sufrió un colapso después de varias semanas y fue secretamente reemplazado por un ingeniero!!. Estas son las recomendaciones que le puedo hacer por el momento.

Su lista de participantes me parece muy interesante.

En mi respuesta oficial al Comité les hago la advertencia de que tengo que pedir permiso a mi gobierno y a la Junta Directiva para poderme ausentar. Lo hice para que en caso de que me pidan una copia de mi contestación a México vean que antes tengo que consultarlos, pero te puedo asegurar que de cualquier modo asistiré aun cuando me retengan mi sueldo de los dos meses de estancia en México.

Joop Beljon. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 68, Mr. Joop Beljon, Holanda, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 70.

"Cada constructor tendrá a su cargo dos monumentos.

Se obliga a entregar una maqueta en yeso de un tamaño de 70 a 90 cms. de altura, para una exacta amplificación del monumento.

Diciembre: hechura de la maqueta, dibujos, cálculos, orientación y examen del terreno, presupuestación de la obra y permisos.

Enero: programa de trabajos y contratación del Contratista. Trazos, bodegas y acarreo de materiales y herramientas.

Febrero: terminación de la cimentación.

Marzo: andamios, cimbras, moldes y estructuras de fierro.

Abril: colados y concreto soplado.

Mayo: detalles."

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 425, Arq. Conrado Elkisch, Actividades Artísticas.

Nota: Suponemos que el autor debió haber dirigido este documento a Goeritz o a Ramírez Vázquez hacia mediados de noviembre de 1967.

APÉNDICE 71.

Clement Meadmore
111 St. Marks Place, New York, N.Y. 10009, 677 4876
January 22, 1968 (en el original 1967).

Dr. Karel Wendl

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada

Avenida de las Fuentes 170, México 20, D.F.

Dear Dr. Wendl.

Unless my plans are altered radically, I expect to arrive in Mexico on or shortly after the first of March. I am interested to know if the Olympic Games Committee is making provision for living accommodations for the participating sculptors, that is, making reservations in advance of their arrival, or whether the sculptors are intended to secure their own accommodations personally. In the event that the latter is correct, is there someone who can advise me on moderately priced accommodations in a small hotel or guest house?. I prefer not to leave in a large hotel (such as the Reforma) but in a way more indicative of the atmosphere of Mexico. My wife will be with me during my stay, so that accommodations for two are needed.

If there is any literature available through your office which provides standard tourist information, would you please send that to me as well?.

Thanking you in advance for your kind assistance, I remain,

Yours sincerely,

Clement Meadmore. Rúbrica.

p.s. I have recently moved and my new address is 317 West 99th. Street, Apt. 4B, New York, New York 10025.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 151, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas.

Nota: La fecha del documento original es 1967. Como ya lo anotamos en el apéndice 55, la confusión del año se trató de una equivocación del propio escultor Meadmore.

Casablanca, le 27 /3/1968.

M. Karel Wendl

Secretario Internacional del Symposium
Comité Organizador, XIX Olimpiada
170, Ave. de las Fuentes, México 20, D.F.

Cher Monsieur,

Je vous remercie beaucoup pour l'article que vous venez de m'envoyer ; je me permet toutefois d'attirer votre attention sur une erreur –la mauvaise rédaction de mon nom, Melchi et Meleki au lieu de Melehi ;- erreur qui arrive des fois avec mon nom mais que je voudrais éviter si possible. Je compte sur vous donc pour demander au bureau responsable de bien vouloir communiquer à la presse la transcription exacte. Je vous en remercie infiniment. Pour le reste, j'ai trouvé l'article intéressant et je tiens à vous confirmer que je suis tout à fait d'accord avec l'esprit que vous tenez à donner à cette manifestation : les artistes doivent œuvrer à ce que les différentes idéologies coexistent démocratiquement et dialoguent, dans la mesure du possible, d'une façon ouverte et sincère, pour aboutir à une entente fructueuse.

Si je ne demande pas trop, j'aimerais être tenu au courant du matériel (les découpages de presse les plus importants) qui sort à propos de Symposium...

A propos du billet, je voudrais savoir s'il me serait possible d'avoir un billet 'open' via New York ; c'est à dire, j'aimerais faire un stop-over in New York pour contacter des galeries. Je n'y resterais que quelques jours naturellement. Ainsi, dans le cas ou vous penseriez que cela est faisable, je partirai d'ici vers la fin de Mai pour être sur place au début Juin, comme convenu.

Je vous serai très reconnaissant si vous pourriez me faire savoir quelque chose à ce propos.

Croyez-moi, Monsieur Wendl, je suis désolé de vous poser ici ce défilé de questions ... car j'imagine que vous êtes débordé de travail.

Veillez agréer l'expression de mes salutations sincères.

M. Melehi. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 162, M. Mohamed Melehi / Marruecos, Actividades Artísticas.

Dr. Karel Wendl.

Muy señor mío.

He aceptado el telegrama y la carta de Usted con el informe sobre alteración de la fecha del comienzo. Desearía venir unos días antes al 1 de junio, por eso es necesario abonar ya actualmente el billete (sic) de avión para nombre mío en CSA – Ceskoslovenské aerolinie (sic) (FOMI) – Praga por medio de cualquiera compañía aérea en vuestro país (p. ex. Air France). Certifico al mismo tiempo los planos para los trabajos de los carpinteros y para hormigón armado de mi estatua.

Un saludo cordial.

Milos Chlupac. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 70, Mr. Milos Chlupac, Checoslovaquia, Actividades Artísticas.

Nota: Documento sin fecha. Nosotros consideramos que debió haberlo enviado el escultor a mediados de abril de 1968.

En febrero 21 de 1968, el escultor Clement Meadmore le comentó a Karel Wendl:

“He recibido su telegrama y carta de febrero 8 en la que me informan de la propuesta del Simposium. Hasta donde sé, el cambio de fechas no me afecta, sin embargo, con miras a prepararme para una llegada posterior, apreciaría me proporcionaran alguna información adicional.

Mi gran preocupación acerca de mi contribución a las Olimpiadas es la construcción misma de la escultura, de ahí que desee estar presente para supervisar su construcción en el tiempo en que todavía pueda efectuar los cambios que sean necesarios para que la obra se realice de acuerdo a mi concepción.

Si lo que yo deseo me implica tener que adelantarme a una parte del simposium, preferiría hacer ese sacrificio en lugar de quedar insatisfecho de ver que mi escultura no fuera hecha de conformidad con los planos que les mandé, pues al parecer hay algunas dificultades en su interpretación.

Estoy cierto en que no se han hecho todavía avances importantes en la obra y me mantengo en espera de que ustedes me recomienden cuando sea el mejor tiempo para ir a México. Por favor contácteme antes de que se presenten las etapas críticas de la obra”.

Clement Meadmore. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas.

MEMORANDUM

22 de enero de 1968.

Para Arq. Enrique Langenscheidt

Para Arq. Luis Martínez del Campo

Recibimos del Departamento de Promociones Internacionales (Symposium de Escultores) los siguientes documentos para su estudio (diseño de estructuras y sistema constructivo):

1. Pierre Székely: 20 copias heliográficas de plantas y cortes, 2 cartas técnicas explicativas del proyecto y 3 fotografías.
2. Jacques Moeschal: Un dibujo, 7 fotografías y una carta explicativa.
3. Milos Chlupac: 2 fotografías, una carta explicativa y un croquis.
4. Melehi: Una planta, 3 fotografías y 4 cartas explicativas.
5. Clement Meadmore: 3 planos, 3 fotografías y una carta explicativa.

De estas obras están a su disposición las maquetas respectivas rogándole nos las solicite si las requieren. En cuanto tengamos el material de los restantes escultores se los pasaremos inmediatamente, siguiendo el mismo procedimiento.

Ing. Gastón Claisse Alamán. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

Nota: El ingeniero Gastón Claisse trabajaba en la Dirección de Control de Instalaciones del Comité Organizador.

MEMORANDUM

24 de enero de 1968.

De: Gastón Claisse

Para Dr. Karel Wendl

Para Arq. Luis Martínez del Campo, Jefe de Control de Instalaciones.

Recibimos del Departamento de Promociones Internacionales (Symposium de Escultores) los siguientes documentos para su estudio (diseño de estructuras y sistema constructivo).

1. Sra. Ángela Gurriá: 2 fotografías.
2. Sr. Constantino Nivola: 3 fotografías, 2 cartas explicativas y 1 plano.
3. Joop Beljon: 9 fotografías de planos y escultura y 2 cartas explicativas.

Ing. Gastón Claisse Alamán. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

MEMORANDUM

24 de enero de 1968.

De: Gastón Claisse

Para: Arq. Enrique Langenscheidt

Para: Arq. Luis Martínez del Campo

Recibimos del Departamento de Promociones Internacionales (Symposium de Escultores) los siguientes documentos para su estudio (diseño de estructuras y sistema constructivo).

1. Gonzalo Fonseca: 6 planos, 6 fotografías de los mismos planos y una carta.
2. Melehi: una maqueta.
3. Moeschal: una maqueta.
4. Meadmore: una maqueta.
5. Székely: una maqueta.
6. Nivola: una maqueta.
7. Chlupac: una maqueta.

Ing. Claisse Alamán. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

MEMORANDUM

1 de febrero de 1968.

De Arq. Enrique Langenscheidt

Para Arq. Oscar Urrutia

"1. Se entregaron fotografías y maquetas de las esculturas propuestas a la Oficina de Control de Instalaciones al Arq. José Luis Martínez del Campo.

2. Se entregaron planos de localización definitiva de los lugares para cada una de las esculturas. Estos lugares se estudiaron para cada una de las esculturas entre los señores Mathías Goeritz, Enrique Langenscheidt, Christian Soucaret y Karel Wendl. Posteriormente se visitaron los lugares escogidos con el Ing. Fernández del Castillo y el Ing. Claisse Alamán de la Oficina de Control de Instalaciones.

3. Le adjuntamos copia de la localización general de las esculturas."

Arq. Enrique Langenscheidt O., Symposium Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

APÉNDICE 73.

Telegrama 1968 II (feb) 6

New York NY 6

Dr. Karel Wendl

The Organizing Committee Games 21 st. Olympiad Ave. de las Fuentes, México City, 20 DF México.

SENT YOU SMALL MODEL OF PROJECT January AFTER GREAT DEAL DIFFICULTY WHIT POST OFFICE, PANKAGE WAS SENT AIR MAIL SPECIAL DELIVERY, PLEASE CHECK POST OFFICE THERE, WILL START WORK ON NEW MODEL IN CASE OTHER LOST, PLEASE NOTIFY IF FOUND. TODD WILLIAMS.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 434, Mr. Todd Williams / USA, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 74.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

February 8, 1968.

Mr. Joop Beljon

Merelhoven, Capelle a/d Ijssel, Holanda.

Dear Mr. Beljon,

As you have found out from the telegram we have sent you, the Organizing Committee has decided to postpone the Symposium. It will start on June 1 st. and last till July 31 st. It was necessary to take this step, because in order to really have all the sculptures ready by the time the authors come, much work has to be done.

The definite places for the sculptures have finally been approved, and we are actually in the stage of contracting building firms and architects to supervise the first stages of the realization.

As some of the sculptures are very complicated, and the models and plans arrived rather late, it was indispensable to devote more time to this preparatory stage, as otherwise the artist would arrive in April and very little would be ready.

Your work, as well as those of the other participants, are outstanding and we want the Symposium to be a great success and to your full satisfaction. That is why we hope you will understand the situation, forgive us for the inconvenience this change of the date may have caused you and help us by trying to arrange your arrival in the first day or days of June. This date is definite, there will be no more changes.

We once again ask you to kindly forgive us and thank you for your cooperation.

Sincerely yours.

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 68, Mr. Joop Beljon, Holanda, Actividades Artísticas.

Le 22 Février, 1968.

M. Jacques Moeschal

40 Avenue Jean-Accent, Bruxelles 16, Belgique.

Monsieur,

Nous vous remercions de votre lettre du 24 février et de votre aimable proposition de venir nous aider a réaliser votre œuvre.

Comme vous savez, la date du Symposium a du être changée parce qu'il n'a pas été possible de commencer les travaux de construction sur les sculptures a temps.

Selon nos informations les plus récents, la construction de votre sculpture sera effectuée de la façon suivante.

Une compagnie de construction réalisera le travail sous la supervision :

Du Département de Contrôle des Installations Olympiques de notre Comité.

D'une commission spéciale d'architectes, d'ingénieurs, d'urbanistes et de sculpteurs sous la direction de Monsieur Mathias Goeritz.

De vous même des votre arrivée a Mexico.

Dans les jours suivants, le Département de Contrôle des Installations Olympiques doit commencer a préparer les emplacements. Apres cela, les bases seront construites et immédiatement après, la construction des sculptures commencera. Le Comité Organisateur avait l'intention de réaliser la partie de la construction qui n'exige pas indispensablement la présence des artistes avant leur arrivée et de finir les sculptures pendant le Symposium, c'est a dire entre le commencement du juin et la fin de juillet sous la supervision directe des sculpteurs.

Si, cependant, vous préféreriez être avec nous déjà pendant le commencement de l'œuvre, nous vous serions très reconnaissants. Toutefois, nous doutons que vers la fin de mars ou le commencement d'avril les fondations soient finies. Nous ferons tout le possible pour accélérer les travaux. Nous vous prions de prendre contact avec nous quand vous serez a San Antonio ou de nous envoyer votre adresse.

Le Comité Organisateur peut financier un séjour de huit semaines en total qui devrait être terminé a la fin du Symposium, c'est a dire, le 31 juillet et un voyage aller et retour (le billet pour l'avion sera payé par le Comité Organisateur ou par votre Gouvernement).

En attendant vous nouvelles, nous vous prions d'agréer, Monsieur, nos sincères salutations.

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galeria 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

March 7, 1968.

Mr. Clement Meadmore

317 West 99th. Street Apt. 4B, New York, N.Y. 10025, U.S.A.

Dear Mr. Meadmore,

Thank you for your letter of February 21. We are very happy to hear that the postponement of the Symposium will not inconvenience you.

We have been informed that the construction of your sculpture will be carried out in the following way. A building form will do the job under the supervision of:

- a. The building department of our Organizing Committee*
- b. A special committee of architects, town planning experts, civilian engineers and sculptors (lead by Mathias Goeritz)*
- c. You from the date of your arrival to Mexico.*

In the nearest days the Building Department is supposed to begin to prepare the sites, which are located alongside a super highway on the way to the Olympic Village. After that, the bases shall be built and finally the sculptures themselves.

We are very grateful to you for your concern in the success of the Symposium. We thought we would carry out all those rough constructions which do not indispensably require the presence of the artists before their arrival. From the beginning of June to the end of July the sculptures shall be finished under the artists supervision of the sculptors.

Should you however wish to be here already at the beginning of the process of construction, we shall warmly welcome your kind help. The Organizing Committee can finance an eight week stay in total which should be ended with the end of the Symposium on July 31st and one round way trip (the airplane tickets will be paid either by us or by your government). You needn't worry about that. You shall get the airplane ticket in time.

We shall inform you about the exact procedure of the construction of your work. If you wish to be present at the beginning, I think May will be the month.

With best regards,

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galeria 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas.

March 11, 1968.

Mr. Joop Beljon, Merelhoven, Capelle a/d IJssel.

Holanda.

Dear Mr. Beljon,

Thank you very much for your most welcome letter of February 2th. and the news that your government is paying your trip to Mexico City.

I think the 1st. of June is the best date. However, I would be most grateful to you if you could let us know the exact date, flight number and hour of your arrival at least a week or two in advance. Please let us know also if you are coming alone or with Mrs. Beljon so that we may reserve accommodation which will become more difficult every day as the Olympics are getting closer.

We are in possession of your model. Thank you very much. At present our Building Department is making the calculations for every sculpture, after that, the bases will be built and then, finally, the sculptures themselves. We sincerely hope that by the time you come, your sculpture will be in full process of construction. Our Building Department will contract building firms which will execute the sculptures under the supervision of:

a. Our Building Department

b. A group of architects, engineers, sculptors, etc., lead by Mr. Mathias Goeritz

c. You from the day you arrive to Mexico.

In June and July the weather is pleasantly warm but it rains every afternoon. An umbrella would be handy.

I am very much looking forward to hear about your arrival and especially to meeting you personally.

Sincerely yours,

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 68, Mr. Joop Beljon, Holanda, Actividades Artísticas.

Nota: En telegrama anexo enviado a Karel Wendl se le informaba que Beljon llegaría el 3 de junio en el vuelo 24 KL683 de KLM.

APÉNDICE 75.

“Conclusiones de la minuta.

1.- La Dirección de Control de Instalaciones tendrá seleccionados calculistas para el día 15 próximo. Esto implica que ya habrán sido prorrateados el número de esculturas entre dos o varios calculistas, con objeto de que la fecha última de entrega de cálculos estructurales sea el 1º. de marzo próximo. Se indicó que la Firma Colinas de Buen había sido seleccionada por el presidente de este Comité, pero que quizás no tenga la capacidad para sacar el total de los cálculos en la fecha deseada; de ahí la idea de repartir el cálculo.

2.- El Sr. Mathías Goeritz, por conducto del Arq. Langenscheidt hará entrega, la próxima semana, del total de planos o maquetas que falten, con objeto de que puedan ser entregados a los calculistas.

3.- La Dirección de Control de Instalaciones se compromete a realizar una cuantificación tentativa de material necesario global (acero, concreto). Esto se tendrá listo para la próxima semana.

4.- Tanto el Arq. Urrutia como la Dirección de Instalaciones realizarán en un plazo no mayor de 10 días, un acercamiento entre diversas Compañías Constructoras para que, en la fecha establecida queden seleccionadas las entidades constructoras que realizarán las esculturas.

Cabe señalar, que Instalaciones se acercará nuevamente a la Cámara de la Industria de la Construcción, para lograr una presión de dicho Organismo hacia las constructoras seleccionadas, con objeto de conseguir las mayores ventajas en el aspecto económico. Esta misma promoción la harán a su vez las partes que también tengan trato con ellas.

5.- Se pretende que una vez cubiertos los pasos anteriores, se inicie la construcción de las bases para los monumentos y éstas serán realizadas en un plazo aproximado de 40 días (a partir de los primeros días de marzo). Se podrá dar el caso de que resulte alguna cimentación profunda y complicada que necesite más tiempo para su ejecución; sin embargo, esto lo supeditamos al análisis que los calculistas realicen en sus estudios.

6.- El Arq. Urrutia indicó que los trámites oficiales para permisos, serán realizados en el nivel de Presidencia de este Comité.

7.- La Dirección de Control de Instalaciones, nombrará a una persona que en su representación tramite todo lo relacionado con el aspecto técnico de los problemas enumerados.

Por otro lado, el Arq. Urrutia y el Sr. Goeritz sugirieron al Arq. Langenscheidt para la coordinación del aspecto artístico. También sugirieron al Arq. Pedro Alvarado para el aspecto técnico.

8.- Hubo varias sugerencias relacionadas con la fecha en que deberían venir los escultores, su alojamiento y algunos cambios de ubicación. Todo esto quedó supeditado a un planteamiento que se hará al Arq. Ramírez Vázquez a su regreso.”

Arq. Luis Martínez del Campo, Dirección de Control de Instalaciones. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

APÉNDICE 76.

“a). Con objeto de lograr el apoyo de los diferentes sectores que podrían colaborar con el Comité Organizador para el desarrollo del Symposium Internacional de Escultores, el Arq. Pedro Ramírez Vázquez solicitó la ayuda de las siguientes organizaciones: Cía. Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, Hojalata y Lámina, S.A., Altos Hornos de México, S.A., Cementos Anahuac, Cementos Tolteca, Cementos Cruz Azul, Cámara Nacional de la Industria del Hierro y el Acero, Cámara Nacional de la Industria de la Construcción.

Como conclusiones de esa entrevista, las Industrias productoras de cemento donarán todo lo necesario para la construcción de las esculturas y por su parte la Cámara Nacional de la Industria del Hierro y el Acero donará el acero necesario para la realización de estas obras...

- b). Se ha definido ya el lugar preciso de cada una a lo largo del Anillo Periférico ...
- c). La Dirección de Control de Instalaciones se ha comprometido a realizar una cuantificación tentativa de materiales necesarios (acero y concreto), la cual deberá quedar terminada la próxima semana.
- d). La próxima semana se podrá contar con el total de los planos y maquetas que faltan para ser entregados tanto a la Cámara Nacional de la Industria de la Construcción como a los calculistas.
- e). Se ha decidido que la empresa Colinas de Buen, entre otras, realice el cálculo estructural de las esculturas; el total de los calculistas deberá estar definido el próximo día 15.
- f). La Dirección de Control de Instalaciones ha nombrado al Ing. Ernesto Olgún Romero para que coordine el aspecto técnico de la construcción de las esculturas. Por su parte la Dirección de Actividades Artísticas y Culturales ha nombrado al Arq. Enrique Langenscheidt para que coordine el aspecto artístico.
- g). Se pretende iniciar la construcción de la cimentación de las esculturas a más tardar los primeros días de marzo.

Comunicamos a usted lo anterior recalcando lo necesario que es para nosotros la ayuda que pueda prestarnos la Cámara Nacional de la Industria de la Construcción que usted tan atinadamente preside, para determinar qué Compañías contribuirán finalmente a la realización de las obras, bajo condiciones de lograr la mejor economía en la ejecución”

Nota: De acuerdo con esto la Cámara Nacional de la Industria de la Construcción determinaría cuales serían las compañías que contribuirían a la realización de las obras en apoyo al Comité Organizador. Al parecer, esta ayuda no se dio a través de la Cámara. También se nombró por Instalaciones al Ing. Leopoldo Lieberman, como Asesor Administrativo para fines de la construcción de las esculturas.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

APÉNDICE 77.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA. MEMORANDUM

30 de enero de 1968.

De Dr. Karel Wendl

Para Sra. Diana Salvat, Jefe de Atención a visitantes.

Me permito informarle que uno de los participantes extranjeros del Simposium Internacional de Escultores, el artista norteamericano Herbert Bayer ha sido seleccionado por este Comité Organizador como coordinador que colaborará con nuestros expertos en la selección de los lugares para las esculturas y la discusión de los proyectos que recibimos de los escultores extranjeros. Por tal motivo, llegará a México el día 11 de febrero de 1968 (llegará en la tarde).

El Sr. Bayer se quedará aproximadamente 5 días, dependiendo del trabajo que habrá que realizar.

Le ruego asimismo, nos asigne un automóvil con chofer para el Sr. Bayer desde el día domingo 11 de febrero.

Le agradeceríamos mucho si se pudiera arreglar que nos ayudara la Srita. Enriqueta Loeza que ya conoce algunos de los problemas del Simposium como edecán (se trataría de unas horas diarias desde el lunes 12 de febrero).

Agradeciéndole mucho su amable ayuda, aprovecho la ocasión para expresarle mi más respetuoso saludo.

Atentamente,

Karel Wendl, Secretario Internacional del Simposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 63, Mr. Herbert Bayer, Austria, E.U., Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA MEMORANDUM

7 de febrero de 1968.

De: Karel Wendl

Para: Arq. Oscar Urrutia, Coordinador de Actividades Artísticas y Culturales.

Me permito informar a usted, que el Sr. Herbert Bayer llegará a México el día 11 de febrero de 1968, a las 3.40 p.m., en el vuelo número 53 de American Airlines.

Atentamente.

Firma Karel Wendl.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 328, Austria, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

MEMORANDUM

21 de febrero de 1968.

De: Dr. Mathias Goeritz

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez. Presidente.

Antes de volver a los Estados Unidos, el Arq. escultor Herbert Bayer (antiguo Maestro del Bauhaus y participante en el Encuentro de Escultores) me pidió darle a usted los mas respetuosos saludos y despedirlo en su nombre. Como Bayer había sido seleccionado como asistente en la planeación del conjunto, estudió detenidamente nuestras proposiciones de la Ruta de las Artes y se mostró entusiasta en el proyecto. Sus sugerencias respecto al cambio de lugar de una de las obras fueron tomadas en cuenta.

Al enterarse de los demás preparativos, Bayer sugirió para el Zócalo, un inmenso globo forrado de tela de espejo que podría ser iluminado por cinco reflectores poderosos para que - como una estrella -refracte las luces hacia el público.

Atentamente.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 159, Presidencia, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 78.

Carta de "DECLARACIÓN DE CONFORMIDAD" que cada escultor debió firmar previa a la construcción de su escultura.

Mexico, le 22 février 1968.

La Présidence du Comité Organisateur des Jeux de la XIX Olympiade a l'honneur de vos adresser ses remerciements sincères pour votre participation à la Réunion Internationale de Sculpteurs.

Votre présence ne manquera pas de rehausser la valeur des manifestations culturelles et sportives qui auront lieu à Mexico à cette occasion.

Nous accusons réception de vos dessins et de la maquette de la sculpture que vous nous proposez ; une commission d'architectes, d'ingénieurs et d'urbanistes a déjà choisi l'emplacement destiné à votre œuvre, en fonction de son inspiration même et du milieu environnant.

Nous vous serions reconnaissants de bien vouloir nous renvoyer la lettre que vous trouverez sous ce pli dûment signée, par retour du courrier, car elle nous est indispensable pour mener à bien les démarches officielles en vue d'obtenir le permis de construire.

En vous remerciant une fois encore de votre précieuse collaboration et de l'enthousiasme dont vous faites preuve pour les manifestations culturelles de l'Olympiade, et en particulier pour la Réunion Internationale de Sculpteurs qui prépareront la Voie Olympique, nous vous prions de croire, cher Monsieur, à nos sentiments les plus cordiaux.

Mathias Goeritz, Chef des Promotions Internationales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 420, Reuniones, Actividades Artísticas.

Ejemplo de la carta anterior fue la que se le envió al escultor Jacques Moeschal.

Le 22 février, 1968.

M. Jacques Moeschal

40 Avenue Jean-Accent, Bruxelles 16, Belgique.

Monsieur,

Le Président du Comité Organisateur des Jeux de la XIX Olympiade a l'honneur de vos adresser ses remerciements sincères pour votre participation à la Réunion Internationale de Sculpteurs. Votre présence ne manquera pas de rehausser la valeur des manifestations culturelles et sportives qui auront lieu à Mexico à cette occasion.

Nous accusons réception de vos dessins et de la maquette de la sculpture que vous nous proposez ; une commission d'architectes, d'ingénieurs et d'urbanistes a déjà choisi l'emplacement destiné à votre œuvre, en fonction de son inspiration même et du milieu environnant.

Nous vous serions reconnaissants de bien vouloir nous renvoyer la lettre que vous trouverez sous ce pli, dûment signée, par retour du courrier, car elle nous est indispensable pour mener à bien les démarches officielles en vue d'obtenir le permis de construire.

En vous remerciant une fois encore de votre précieuse collaboration et de l'enthousiasme dont vous faites preuve pour les manifestations culturelles de l'Olympiade, et en particulier pour la Réunion Internationale de Sculpteurs qui prépareront la Voie Olympique, nous vous prions de croire, cher Monsieur, à nos sentiments les plus cordiaux.

Mathias Goeritz, Chef des Promotions Internationales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

March 11, 1968.

Mr. Joop Beljon
Merelhoven, Capelle a/d IJssel, Holanda.

Dear Sir,

The Chairman of the Games of the XIX Olympiad takes this opportunity to thank you for your cooperation in the International Symposium of Sculptors which will undoubtedly enhance the cultural and sports events to be held in Mexico. We have received your drawings and the model of your proposed sculpture. Our committee of architects, engineers and consultants on urban art has already designated a suitable site for your sculpture in keeping with its qualities and the setting.

Attached herewith please find a letter which is essential for obtaining official construction permits and which we request that you kindly sign and return by air mail.

Thanking you again for your enthusiastic collaboration with the cultural events of the Olympiad and in particular with the International Symposium of Sculptors whose works will be on view on the Olympic Route, we remain,

Sincerely yours,

Mathias Goeritz, Head of the International Promotion Department. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 68, Mr. Joop Beljon, Holanda, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 79.

18 March 1968.

Mr. Mathias Goeritz

Head of the International Promotion Department.

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada.

Av. de las Fuentes 170, México 20 D.F., México.

Dear Sir,

Thank you for your letter of March 11, 1968. Enclosed you will find my "DECLARATION OF CONFIRMITY". May I take this opportunity to thank your chairman and you again for the opportunity you offer me in making me collaborate in such a most attractive affair as your symposium undoubtedly is.

I hope the games will bring to you all the rewards of your common efforts.

Sincerely yours,

J.J. Beljon. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 68, Mr. Joop Beljon, Holanda, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 80.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

22 de febrero de 1968.

De: Dr. Mathias Goeritz

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez. Presidente.

Hemos recibido la maqueta de la escultura de Germán Cueto, invitado de honor del Comité (como Alexander Calder). Cueto eligió como material para su obra, el bronce. Mandamos a hacer varios presupuestos. El más barato asciende a \$ 205,000.00, pero existen esperanzas de bajar este precio todavía considerablemente, según nos indicó el Arq. Urrutia. La escultura de Cueto tendrá una altura de 8 metros y su colocación fue prevista cerca del Estadio Olímpico, o sea, fuera de la Ruta de las Artes.

Atentamente.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 159, Presidencia, Actividades Artísticas.

Nota: Al pie del documento se lee con letra manuscrita: *Costo altísimo (un lugar más a escala de algo menor sería solución?* Rúbrica de Ramírez Vázquez.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

Fecha: 12/III/68.

De: Dr. Karel Wendl

Para: Sr. Héctor Ortega San Vicente, Director Administrativo.

Me permito informarle que el escultor mexicano Germán Cueto, que fue invitado por este Comité Organizador a participar en el Symposium Internacional de Escultores como invitado de honor con el derecho de escoger el material para su obra, realizará una escultura en bronce de 7 metros de altura que se colocará en frente del Estadio Olímpico de la U.N.A.M.

Para la fundición y hechura en bronce de esta escultura fue contratada por este Comité Organizador la Fundación Artística S.A. El presupuesto total (sin el costo de la ejecución del modelo en yeso para lo cual recibiremos un presupuesto aparte) de la escultura es \$165,000.00 (CIENTO SESENTA Y CINCO MIL PESOS M.N.). Según las condiciones acordadas la cantidad de \$66,000.00 será pagada como anticipo para que la Fundación Artística S.A., pueda empezar el trabajo; \$49,500.00 al estar fundidas todas las piezas y los \$49,500.00 restantes al ser entregada la escultura colocada.

Adjunto al presente, tengo el gusto de remitirle:

a. El presupuesto total y el recibo por la cantidad de \$66,000.00 (SESENTA Y SEIS MIL PESOS M. N.) como anticipo.

b. La copia de la carta del Arq. Urrutia, Coordinador General del Programa Cultural, autorizando la obra.

c. La copia de la carta de la invitación enviada por el Presidente de este Comité Organizador al artista Germán Cueto.

Le ruego dé las instrucciones necesarias para que le sea pagada a la Fundación Artística S.A., la cantidad de \$ 66,000.00 como anticipo, con toda urgencia, para que podamos proceder con la ejecución de la escultura.

Atentamente,

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, Sección 41, Expediente 41-422, Sr. Karel Wendl, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 81.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.
MEMORANDO

26 de febrero de 1968.

De Ing. Ernesto Olguín Romero

Para Enrique Langenscheidt.

Después de haber sido hechos los planos arquitectónicos de las Esculturas, cuyas maquetas nos han sido entregadas por ustedes, les informamos que el cálculo estructural de las mismas, será hecho conforme a la relación siguiente:

A. ING. HERIBERTO IZQUIERDO.

1. Meadmore

2. Székely

3. Melehi

4. Chlupac

5. Moeschal

6. Nivola

7. Calder

B. COLINAS - DE BUEN.

1. Bayer

2. Ángela Gurúa

3. Fonseca

4. Beljon

5. Danziger

6. Helen Escobedo

7. Gutmann

8. Takahashi

El monumento de Séguin, está en proceso de dibujo debido a las modificaciones que extraoficialmente se pretendieron hacer; en cuanto se termine, será entregado para su cálculo al Despacho Colinas - De Buen. De los tres restantes, que son Williams, Dubón y Cueto, desconocemos las Esculturas proyectadas.

Consideramos que los primeros planos para construcción, nos serán entregados en el curso de esta semana y aprovecharemos dicho periodo para tratar asuntos relacionados con los posibles constructores.

Atentamente.

Ing. Ernesto Olguín R. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

Nota: El nombre de los ingenieros civiles asociados en la firma Colinas – De Buen, S.A., son Félix Colinas V. y Oscar de Buen.

APÉNDICE 82.

MEMORANDUM

13 de marzo de 1968.

De Arq. Enrique Langenscheidt
Para Ing. Ernesto Olguín Romero

En relación con su memorandum del día 11 sobre la escultura de Alexander Calder, me permito informarle que después de una conversación con el Sr. Montiel, se llegó a las conclusiones siguientes:

1. El cálculo será hecho por Dirac
2. El Sr. Montiel otorgará al Comité todas las fianzas que se requieran. Creemos conveniente que Control de Instalaciones revise los cálculos de Dirac y tenga a su cargo la supervisión de construcción de la obra. De ser posible Control de Instalaciones solicitará de la Cámara de la Construcción grúa y andamios que requiera la obra, en la inteligencia de que la misma Cámara ofreció estos elementos como colaboración con el Comité.
3. El Sr. Montiel proporcionará 3 juegos de copias de plantillas a escala 1 a 7 de la escultura destinadas a Control de Instalaciones al Ing. Zorrilla de la Fundidora Monterrey y a este Departamento con el objeto de que conocidos los cálculos proporcionados por Dirac, se pueda cuantificar el tonelaje.

Atentamente.

Arq. Enrique Langenscheidt, Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 83.

March 14, 1968.

Mr. Herbert Bayer
P.O. Box B
Aspen, Colorado
81611, U.S.A.

Dear Mr. Bayer,

Thank you very much for your letters of February 28 th., and March 8 th. We have also received the blueprints for your construction and the model is at the airport and we are settling the formalities in order to get it into our possession.

As far as the name of the sculpture is concerned, we would suggest "articulated symbol" i.e., "símbolo articulado" in Spanish which sounds very nice. What do you say?

The individual members will be cast in concrete and not in plastic, because, if we understood correctly, you would prefer to have them in concrete.

We shall study the possibility of having floodlights in the platform. Anyhow, there is still time for that as we are still in the stage of making the calculations for the foundations. We shall be in constant contact with you.

We have not decided about the place for the additional sculpture which will be executed by a Polish artist because we have not received the projects from the two candidates yet.

Thank you so much for your kind help. Best regards from all of us.

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 63, Mr. Herbert Bayer, Austria, E.U., Actividades Artísticas.

APÉNDICE 84.

MEMORANDUM

15 de marzo de 1968.

De Dirección de Control de Instalaciones

Para Arq. Oscar Urrutia, Coordinador General de Actividades Artísticas y Culturales.

Anexo al presente, los expedientes de las esculturas de los Señores Fonseca, Gurría, Takahashi, Bayer, Danziger, Chlupac y Melehi, con el objeto de que los revise y nos de su Visto Bueno en cuanto a la solución que le hemos dado y que nos apruebe sus dimensiones y sus especificaciones.

Ruego a usted contestarnos a la mayor brevedad posible, regresándonos los planos debidamente aprobados para tramitar su construcción.

En cuanto vayan terminándose los cálculos de las demás esculturas, se las enviaremos para su aprobación.

Atentamente.

Arq. Luis Martínez del Campo, Director. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas y AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores .

APÉNDICE 85.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

26 de marzo de 1968.

De: Enrique Langenscheidt Obregón.

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez. Presidente.

Me permito transcribirte las cantidades de material que de acuerdo con el cálculo que el Departamento de Control de Instalaciones se requerirán para la construcción de las esculturas de la **Ruta de las Artes**:

Para las 18 esculturas se requerirán aproximadamente 800 toneladas de cemento y 400 toneladas de acero en varilla y en perfiles laminados estructurales.

Asimismo, te adjunto cartas dirigidas a los Presidentes de las Cámaras tanto del Acero como del Cemento para que formalicen su deseo de cooperación con este Comité en la construcción de las mencionadas esculturas aportando estos materiales.

Atentamente.

Arq. Enrique Langenscheidt O. Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 159, Presidencia, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 86.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

México, D.F., marzo 28, 1968.

Construcciones Urbanas México, S.A. (CUMSA).

Paseo de la Reforma No. 35-5º. Piso, México, D.F.

At'n. Sr. Ing. Roberto Canales Cabrera.

Muy señores nuestros:

Les envío los planos arquitectónicos de las esculturas Jacques Moeschal, Costantino Nivola, Joop Beljon y Todd Williams; los planos completos estructurales de Jacques Moeschal y Costantino Nivola y el plano estructural del monumento de Beljon.

En cuanto tengamos los planos correspondientes a la escultura de Beljon y los estructurales completos de Williams, tendré el gusto de enviárselos para el correspondiente proceso constructivo.

Confirmando lo que ya les prometí verbalmente, que en cuanto obre en nuestro poder la plantilla para la cimentación para la escultura de Germán Cueto, se las proporcionaremos para su ejecución.

Quedamos en espera de la contestación de ustedes al respecto para proceder a los trámites que nos corresponden.

Atentamente.

Arq. Luis Martínez del Campo, Director de Control de Instalaciones. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 426, Cámara Nacional del Cemento, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 87.

PLANO DE RUTA CRÍTICA.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LA OLIMPIADA.

CONTROL DE PROGRAMA.

DIRECCIÓN: ACTIVIDADES ARTÍSTICAS Y CULTURALES

RESPONSABLE DEL PROYECTO: MATHÍAS GOERITZ.

PROGRAMA: REUNIÓN INTERNACIONAL DE ESCULTORES.

FECHA DEL PLANO: 5 DE AGOSTO DE 1967.

DIRECCIÓN DE CONTROL DE PROGRAMA.

SUBDIRECTOR DE PLANEACIÓN Y CONTROL.

ELABORÓ EL PROGRAMA: SUB-DIRECCIÓN DE PLANEACIÓN Y CONTROL, ARQ. LUIS ARMIDA BAUCHE.

1. Definición. Promoción (duración: 88 días).
2. Anteproyecto de Programa (duración: 5 días)
3. Discusión y Aprobación de Anteproyecto (duración: 5 días).
4. Elaboración del Programa Definitivo (duración: 30 días).
5. Elaboración Organigrama (duración: 10 días)
6. Aprobación del Programa Definitivo (duración: 8 días)
7. Investigación sobre posibles Candidatos. Preselección de Candidatos (duración: 17 días)
8. Aprobación Preselección (duración: 15 días).
9. Invitaciones en Borrador. Aprobación Invitaciones (duración: 10 días).
10. Elaboración Invitaciones (duración: 5 días).
11. Distribución Invitaciones a Preseleccionados (duración: 5 días)
12. Localización Posibles Sitios (duración: 30 días).
- S/N. Proyecto de Promoción Publicitaria (duración 150 días).
13. Aprobación Proyecto de Promoción Publicitaria (duración: 10 días).
14. Producción Elementos Publicitarios. Campaña de Presentación (duración: 60 días).
15. Campaña Publicitaria de Presentación (duración: 60 días).
- S/N. Proyecto de Campaña para Financiamiento (duración 100 días).
16. Aprobación Campaña (duración: 10 días).
17. Campaña tentativa para obtener Financiamiento (duración: 114 días).
18. Aprobación de Sitios (duración: 10 días).
19. Levantamiento Topográfico (duración: 8 días).
20. Toma de Fotos de Sitios (duración: 8 días).
21. Dibujo de Planos (duración: 7 días).
- S/N. Anteproyecto Acondicionamiento de Sitios (duración: 15 días).
22. Discusión y Aprobación Acondicionamiento de Sitios (duración: 5 días).
23. Proyecto Acondicionamiento de Sitios (duración: 12 días).
24. Vacío
25. Recepción y Análisis respectivos de Artistas Preseleccionados (duración: 12 días).
26. Selección Definitiva (duración: 20 días).
27. Confirmación Invitación Oficial (Borrador) (duración: 5 días).
28. Discusión y Aprobación Borrador Invitación (duración: 6 días).
29. Elaboración Invitación Oficial (20 días).
30. Envío de Invitación Oficial con Datos del Sitio (duración: 45 días).
31. Período de Elaboración de Proyectos de Esculturas (duración: 30 días).
32. Enviar Proyectos a consideración del Comité Olímpico Organizador (duración: 17 días).
33. Recepción y Análisis Proyectos y Elaboración Cambios y Sugerencias (duración: 30 días).
34. Estudios para Cimentación (duración: 20 días).
- S/N. Solicitar Cooperación a Atención a Visitantes (duración: 23 días).
35. Anteproyecto Atenciones, Recepción, Alojamiento y Contacto Escultores, Prensa y Publicidad (30 días).
36. Discusión y Aprobación Anteproyecto Atenciones (duración: 30 días).
37. Proyecto Definitivo Atenciones (duración: 60 días).
38. Determinar Posibles Alojamientos (duración: 60 días).
39. Reservación de Alojamientos (duración: 60 días).
- S/N. Preparativos Recepción Escultores (duración: 100 días).
40. Envío de Sugerencias a Escultores Solicitando Aprobación y Anexando Programa de Actividades (duración: 40 días).
41. Aprobación de Escultores a Cambios (duración: 51 días).
42. Espera (duración: 31 días).
43. Construcción de Bodegas en Sitios (duración: 25 días).
44. Campaña Definitiva para Obtención de Financiamiento (duración: 30 días).
45. Elaboración del Presupuesto en Colaboración con Control de Instalaciones (duración: 25 días).
46. Obtención del Material (duración: 36 días).
47. Selección del Personal de Asistencia Técnica y Obreros Especializados (duración: 36 días).
- S/N. Obtención de Útiles y Herramientas (duración: 36 días).
48. Vacío.

49. Acondicionamiento de Sitios (duración: 41 días).
50. Vacío.
51. Periodo de Llegada de Escultores (duración: 10 días).
52. Producción Elementos Publicitarios Campaña Final (duración: 50 días).
53. Periodo de Ejecución de Obras Escultóricas (duración: 50 días).
- S/N. Definición Publicación y Anteproyecto de Publicación (duración: 60 días).
- S/N. Acopio de Material Fotográfico y Documental (duración: 12 días).
54. Discusión y Aprobación Anteproyecto de Publicación (duración: 10 días).
55. Proyecto Definitivo de Publicación (duración: 100 días).
56. Selección de Material Obtenido y Diseño Publicación (duración: 36 días).
57. Impresión de la Publicación (duración: 60 días).
58. Vacío.
59. Inauguración (duración: 1 día).

Los procesos críticos estuvieron dados entre las siguientes actividades:

- 1,2,3,4 y 5.
- 1,2,3,4,6,12,13,14,15,51,53,58 y 59.
- 1,2,4,6,12,16,17,44,46,49,51,53,58 y 59.
- 1,2,3,4,6,12,18,19,21,22,23, y 24.
- 18 y 22.
- 19 y 22.
- 19 y 20.
- 1,2,3,4,7,8,11,25,26,27,28,29,30,31,32,33,40,41,42,50,51,53,58 y 59.
- 40,43 y 45.
- 33,34 y 40.
- 43 y 44.
- 46 y 49.
- 42 y 49.
- 1,2,3,4,7,9,10 y 11.
- 1,2,3,4,6,12,54,55,56,57,58 y 59.
- 56 y 53.
- 38 y 50
- 27, 35,36,37,38,39 y 50.
- 38 y 50

Elaborado por el Arq. Luis Armida Bauche, Subdirector de Planeación y Control de la Dirección de Control de Programa. AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

PLANO DE RUTA CRÍTICA.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LA OLIMPIADA.

CONTROL DE PROGRAMA.

DIRECCIÓN: ACTIVIDADES ARTÍSTICAS Y CULTURALES

RESPONSABLE DEL PROYECTO: MATHÍAS GOERITZ.

PROGRAMA: 02 REUNIÓN INTERNACIONAL DE ESCULTORES.

FECHA DEL PLANO: 28 DE MARZO DE 1968.

DIRECTOR DE CONTROL DE PROGRAMA.

SUBDIRECTOR DE PLANEACIÓN Y CONTROL.

ELABORÓ EL PROGRAMA: ARQ. LUIS ARMIDA BAUCHE.

PROGRAMA TURNADO A VARIAS AUTORIDADES DEL COMITÉ ORGANIZADOR EN FECHA 23 DE ABRIL DE 1968.

1. Proyecto y Aprobación del Programa (duración: 8 días)
2. Investigación sobre posibles candidatos (duración: 51 días)
3. Preselección de posibles invitados (duración: 1 día).
4. Aprobación de sitios escogidos (duración: 5 días) Nota: Ente la actividad 2 y la 4 se hizo el estudio y localización de posibles sitios de colocación de esculturas
5. Aprobación de la pre-selección de escultores (duración: 1 día).
6. Elaboración del plan de Atenciones para los escultores participantes (duración: 7 días).
7. Envío de las invitaciones previas a artistas pre-seleccionados (duración: 5 días).
8. Levantamiento topográfico y toma de fotos aéreas y locales de los sitios escogidos (duración: 30 días).
9. Recepción y estudio de las invitaciones (duración: 19 días).

10. Elección de Alojamientos conjuntamente entre la D.A.V. y la D.C.A. para hospedar escultores e invitados (duración: 3 días).
11. Elaboración de los planos de los sitios escogidos (duración: 7 días).
12. Selección Final (duración: 30 días).
13. Solicitud de la sub-dirección de transportes de los vehículos necesarios para la movilización de los escultores invitados (duración: 4 días)
14. Elaboración de la invitación oficial (duración: 2 días).
15. Proyecto de Acondicionamiento de Sitios (duración: 10 días).
16. Discusión y Aprobación de la Invitación (duración: 2 días).
17. Envío de Invitaciones Oficiales (duración: 258 días).
18. Confirmación de Hospedaje y Vehículos solicitados a las Direcciones respectivas (duración: 3 días).
19. Aprobación Definitiva del Acondicionamiento de Sitios (duración: 3 días).
20. Recepción de Maquetas y Proyectos (duración: 16 días).
21. Acondicionamiento para la obra de construcción de esculturas en sitios elegidos (duración: 10 días).
22. Aprobación de los planos arquitectónicos de las esculturas (duración: 8 días).
23. Elaboración de artículos sobre cada participante para su publicación o/e inclusión en la memoria (duración: 25 días). Entre la actividad 20 y la 23 se hizo la recopilación de biografías y de datos personales de los escultores participantes (duración: 50 días)
24. Elaboración del Programa de Conferencias y Mesas Redondas que sustentarán los escultores invitados (duración: 7 días)
25. Cálculo de las Esculturas (duración: 28 días).
26. Elaboración y aprobación del Presupuesto (duración: 10 días). Entre la actividad 22 y la 26 se hizo la adaptación urbanística de las esculturas en cuanto a posición, tamaño y acabado.
27. Aprobación del Programa Publicitario (no está marcada la duración). Entre la actividad 25 y la 27 se hizo la elaboración de la campaña de difusión publicitaria
28. Elaboración tentativa de la memoria del Symposium (duración: 46 días).
29. Periodo de llegada y recepción de los escultores invitados (duración: 7 días).
30. SYMPOSIUM INTERNACIONAL DE ESCULTORES (duración: 61 días). Entre la actividad 24 y la 30 transcurrió el periodo de llegada y recepción de los escultores invitados (Duración. 7 días).
31. Obtención y compra del material de construcción necesario para el levantamiento de las esculturas (duración: 26 días).
32. Selección y contratación de Contratistas para la construcción de las esculturas (duración: 15 días).
33. Construcción de las Esculturas (duración: 91 días)
34. Campaña de Difusión y Publicidad antes y durante el Symposium (duración: 118 días).
35. Aprobación y preparación de la memoria (duración: 48 días).
36. Supervisión artística de la ejecución de las esculturas (duración: 91 días). Entre la actividad 30 y la 36 se realizaron los arreglos necesarios para efectuar las conferencias y mesas redondas (duración: 50 días).
37. No tiene actividad que la identifique.
38. Inauguración de las Esculturas.

Los procesos críticos estuvieron dados entre las siguientes actividades:

1,2,3,5,7,9,12,14,16,17,20,22,25,28,33,37 y 38.

1,2,4,8,11,15,19,21,31,32,33,37 y 38.

20,23,28,35 y 38.

Elaborado por el Arq. Luis Armida Bauche, Subdirector de Planeación y Control de la Dirección de Control de Programa. AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

APÉNDICE 88.

“1. Se recibieron las maquetas y se hicieron planos arquitectónicos de las esculturas de Gurría, Chlupac, Gutmann, Székely, Beljon, Nivola, Meadmore, Moeschal, Williams, Bayer, Takahashi, Melehi, Fonseca, Séguin, Escobedo y Danziger.

El pasado día 3 de abril se nos entregaron planos arquitectónicos de Moeschal y Bayer, indicando modificaciones a las esculturas. Igualmente se nos entregó maqueta con la nueva escultura de Escobedo, pues la anterior fue desechada; esta última está en proceso de dibujo.

2. Se enviaron a cálculo en los despachos de Colinas de Buen y Heriberto Izquierdo y se nos han entregado las de Gurría, Chlupac, Székely, Beljon, Nivola, Meadmore, Moeschal, Bayer, Takahashi, Melehi, Fonseca y Danziger.

Se envió para su recálculo a las esculturas de Moeschal y Bayer y se espera que nos resuelvan a la brevedad.

La nueva escultura de Escobedo se enviará a cálculo en cuanto esté dibujada.

3. A través de la Cámara de la Industria de la Construcción se ha hecho promoción a algunas compañías como CUMSA, CILASA, ACROW, PYCSA, Los Remedios y G.B. Construcciones, se han interesado en construir los monumentos y están en periodo presupuestario, cuyos datos entregarán a la brevedad.

4. El Sr. Arq. Pedro Ramírez Vázquez ha enviado cartas a las Cámaras del Cemento y del Acero, solicitando las cantidades calculadas por nosotros, de materiales de construcción que necesitarán el total de las esculturas.

5. Se piensa que las esculturas deben ser construidas por contratistas, los cuales nos las entregarán ya terminadas, para que en esa forma, no tengamos mayor problema que la supervisión. Que los materiales que proporcionaremos, ellos mismos los recogerán en las Cámaras respectivas, mediante vales que les entregaremos. También se pretende que los constructores empiecen con materiales propios, para obviar trámites y que después, durante el curso de la construcción, ellos recogerán los materiales proporcionados por nosotros".

Atentamente.

Arq. Luis Martínez del Campo, Director de Control de Instalaciones. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

APÉNDICE 89.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

10 de abril de 1968.

De Arq. Enrique Langenscheidt

Para Arq. Oscar Urrutia

De acuerdo con lo programado se realizó la junta con el representante de la Cámara de la Industria del Hierro, representante de Control de Instalaciones y esta oficina el día 10 a las 9 a.m., para tratar lo relativo a la cooperación que esa Cámara, a través de sus asociados, prestará al Comité, en la construcción de las esculturas que forman la Ruta de las Artes.

Asistieron a la junta el Ing. Jorge Zorrilla en representación del Ing. Ayala Medina, Presidente de la Cámara del Hierro, el Ing. Ernesto Olguín representando al Departamento de Control de Instalaciones, el Sr. Karel Wendl Secretario del Symposium Internacional de Escultores y el que suscribe.

Se tomaron los siguientes acuerdos:

1) La Cámara de la Industria del Hierro aportará el material requerido para la escultura de Calder, situada en el Estadio Azteca. El cálculo que está realizando Dirac le será entregado en el curso de la semana entrante.

2) Se hará un desglose del material de hierro requerido para cada una de las esculturas por parte de Control de Instalaciones.

3) Se cita para una nueva junta el lunes 15 a las 5 p.m., con objeto de entregar el desglose de material requerido para cada una de las esculturas al Sr. Ing. Zorrilla, quien lo pondrá a consideración del Presidente de la Cámara del Hierro para que el Consejo de ésta decida lo conducente.

Atentamente.

Arq. Enrique Langenscheidt. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas y AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 331, Estados Unidos, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 90.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

Wednesday, April 10, 1968.

Mr. Costantino Nivola

Old Stone Highway Springs, East Hampton, New York, U.S.A.

Dear Mr. Nivola:

We are pleased to inform you that within a few days we plan to initiate the construction work on the foundations of the sculptures, so that by the time the Symposium begins, the works will be in full process.

The Organizing Committee will send you an airplane ticket in the nearest day with an open date. Most of the artists will arrive to Mexico on June 3, and we would be very grateful to you if you could also come during the first days of June so that we might all be together from the start. Please kindly advise us the date of your arrival and flight number so that we may reserve accommodation for you and meet you at the airport.

Sincerely yours,

Dr. Karel Wendl, *Secretario Internacional del Symposium*. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 154, Constantino Nivola / Italia, New York, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

Wednesday, April 10, 1968.

Mr. Clement Meadmore

317 West, 99th. Street 4B, New York, N.Y., U.S.A.

Dear Mr. Meadmore:

We have the pleasure of informing you that within a few days, this Organizing Committee will send you your airplane ticket. Your flight will probably be booked for a certain date as it is quite difficult to get a reservation at this time of the year. We shall, however, keep you informed about your sculpture. If you would prefer to be in Mexico at the beginning of the construction work, we would be glad to welcome you. We think, however, that if you arrive on June 3, the process of construction will be in its initial stage.

Nevertheless, even if there is no change and you get the ticket with a book flight, please kindly advise us the exact date of your arrival, flight number, and if you are coming alone or with Mrs. Meadmore so that we might meet you at the airport and reserve accommodation for you.

With best regards.

Yours sincerely,

Dr. Karel Wendl, *Secretario Internacional del Symposium*. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

Avril 24, 1968.

M. Jacques Moeschal

40 Avenue Jean-Accent, Bruxelles 16, Belgique.

Monsieur,

Je vous remercie de votre lettre du 16 avril. Je regrette que votre voyage a Mexico n'a pas pus se réaliser mais nous serons heureux de vous accueillir ici en juin. Nous réaliserons votre œuvre selon vos désirs.

Le Comité vous réglera les frais de déplacement a votre arrivée a Mexico. La plupart des artistes arriveront le 3 juin. Nous vous prions de bien vouloir nous annoncer la date de votre arrivée ainsi que la ligne aérienne et le numéro de l'avion aussitôt possible pour que nous puissions réserver l'hôtel et vous rencontrer a l'aéroport.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus respectueux.

Karel Wendl, *Secretario Internacional del Symposium*. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 91.

En memorandum sin fecha que el arquitecto Luis Martínez del Campo, Director de Control de Instalaciones, le dirige al arquitecto Oscar Urrutia, Coordinador de Actividades Artísticas y Culturales, le comenta entre otras cosas lo siguiente:

"que el Sr. Arq. Pedro Ramírez Vázquez, Presidente de este Comité, nos ha sugerido la reducción de las siguientes esculturas:

- 1.- Gutmann, a la mitad de su tamaño.
- 2.- Meadmore, en un tercio de sus dimensiones.
- 3.- Takahashi, a la mitad de su tamaño.

Asimismo, ha indicado que se considere la petición de las esculturas Moeschal y Bayer para aumentar el tamaño de sus monumentos.

El Sr. Arq. Enrique Langenscheidt, puede proporcionarle los detalles relativos a estos cambios, además de que estos fueron ampliamente explicados por el Sr. Arq. Pedro Ramírez Vázquez al Sr. Mathías Goeritz.

Atentamente.

Arq. Luis Martínez del Campo. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

En un memorandum del 16 de abril de 1968, Goeritz le informó al arquitecto Oscar Urrutia que "el Arq. Pedro Ramírez Vázquez nos indicó exactamente los tamaños de las esculturas de Gutmann, Meadmore y Takahashi.

La escultura de Gutmann se reducirá de 15.30 mts. a 8 mts., la del escultor Meadmore, ya de por si la más pequeña del Symposium, queda de 5.70 y la de Takahashi se reducirá a 7.30 mts."

Atentamente.

Mathías Goeritz, Jefe de Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

*Victor Bossart and Associates.
International Business and Marketing Consultants.
May 24, 1968.*

Mr. Karel Wendl

Comité Olímpico

Av. Fuentes 170, México 20, D.F.

Mexico.

Dear Mr. Wendl,

As Mr. Gutmann is at the present moment very busy preparing two exhibitions, he has asked me to answer your telegramme of May 14.

Mr. Gutmann was pleased to hear that you have managed to arrange his plane ticket so that it coincides with his itinerary. Thank you very much.

On the other hand, he was somewhat surprised to hear that for technical and visual reasons, his sculpture had to be reduced to only eight meters in diameter, instead of the 15 or 13 meters discussed during his visit to your city. Presumably similar reductions have been made to the sculptures of the other participants to the symposium, so as to avoid any discrimination with regard to visual impact.

Mr. And Mrs. Gutmann expect to arrive in Mexico City around June 12. He will cable you the exact date and flight number as soon as this has been established.

With kindest regards from both of us, also to Mr. Goeritz, I remain,

Yours cordially.

Victor C. Bossart, Neustadtgasse 7, 8001 Zurich, Switzerland. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 432, Mr. Willi Gutmann / Suiza, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 92.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.
MEMORANDUM

19 de mayo de 1968.

De Dr. Mathías Goeritz, Jefe de Promociones Internacionales.

Para Lic. Enrique Álvarez del Castillo, Oficial Mayor.

Me permito informar a usted que en el Departamento de Promociones Internacionales que está a mi cargo, están empleados las siguientes personas:

1. Dr. Karel Wendl, Secretario del Encuentro Internacional de Escultores, responsable de las relaciones con los escultores extranjeros y la organización general del Symposium.
2. Escultor Christian Soucaret, Asesor artístico y técnico del Encuentro Internacional de Escultores. Colabora conmigo en el control artístico de la colocación y construcción de las obras de los escultores y otros detalles.
3. Srita. Luz María Díaz Garduño, Secretaria del Departamento de Promociones Internacionales.

Desde el primero de enero de 1968, trabajan en nuestro Departamento además:

4. El Arq. Enrique Langenscheidt, arquitecto responsable del enlace entre el aspecto artístico de la construcción de las esculturas, por una parte y el Departamento de Control de Instalaciones así como las empresas que ejecutarán las obras.
5. Profesor Francisco Reyes Palma, responsable de la investigación y el acoplamiento de datos sobre el trabajo de los escultores participantes en el Encuentro de Escultores, la elaboración de artículos sobre los mismos para diferentes revistas y la prensa, la elaboración de las publicaciones y el catálogo del Symposium. El Sr. Reyes Palma trabaja con esta oficina medio tiempo.
6. Señor Severino Medina, mensajero y mozo.

Tratándose de un evento mayor con consecuencias cada vez más trascendentales, el trabajo en esta oficina está aumentando considerablemente y es probable que en el momento que vengan los 20 participantes (escultores) se tendrán que emplear una serie de ayudantes. Sin embargo, siempre se ha tratado en esta oficina de reducir al máximo el personal, lo que

Desgraciadamente muchas veces causa serias pérdidas de tiempo. No tenemos fotografías independientes, ni un departamento de publicidad independiente. Quisiera mencionar que en la Reunión de Escultores que recientemente, se efectuó en Grenoble, Francia y que fue un evento de infinitamente de menor importancia, tanto por su tamaño como por su aspecto internacional, trabajaron 40 personas intensamente para resolver los problemas pendientes. Nosotros hasta ahora somos siete.

Recibí ayer la visita del Presidente del Symposium de Escultores de Grenoble, Sr. Lipsi, escultor francés, quien quedó maravillado de la amplitud de nuestro programa.

El Arq. Enrique Langenscheidt empezó a trabajar el día 1º de enero de acuerdo con el Arq. Ramírez Vázquez y el Arq. Oscar Urrutia. No ha recibido ni nombramiento ni ningún pago hasta la fecha. Se pidió para él originalmente, para economizar, un sueldo de 4,000.00 pesos por medio tiempo, y posteriormente el Arq. Urrutia pidió que trabajara tiempo completo.

Atentamente.

Mathías Goeritz, Jefe de Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 420, Reuniones, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 93.

“Se hicieron estudios para reducir considerablemente los gastos del Symposium Internacional de Escultores sin que se pierda el carácter específico y la importancia de dicha reunión. Se pensó en una reducción del número de esculturas y en las siguientes proposiciones.

1. Crear una plaza circular en el cerro de Zacatépetl alrededor del cual, en nivel inferior podrán colocarse 5 esculturas ejecutadas por representantes de los cinco continentes. El escultor americano debe ser mexicano. El asiático puede ser un japonés que vive en México. Como europeo podría figurar el holandés Beljon o el belga Moeschal. El australiano sería Meadmore, residente en Nueva York. El africano no ha sido aún definido.

Para darle un carácter especial se propone que los escultores trabajen en concreto (eventualmente pintado con materiales plásticos).

Eventualmente habría que pensar en 3 escultores más: uno de Latinoamérica, para subrayar el carácter americano (Se pensó en el uruguayo Fonseca, residente en Nueva York). Luego se pensó en un representante del Medio Oriente (Israel: Danziger) y uno de Europa Oriental (Checoslovaquia: Chlupac).

Las obras de los representantes de Latinoamérica y Medio Oriente podrían decorar las entradas del cerro, en el Periférico.

Independientemente del “Simposio” podemos seguir contando con las posibles visitas de Henry Moore y Alexander Calder. Las obras ejecutadas por estos dos escultores podrían colocarse en otros lugares como por ejemplo: frente al Estadio Azteca, en la Villa Olímpica o algún parque de la ciudad.

A Henry Moore y a Alexander Calder podría concederse el derecho de elegir el material para sus obras.

Si Calder al final no viene, deberá invitarse a otro norteamericano”.

Nota: Al reverso de la hoja se lee escrito con tinta en letra manuscrita, lo siguiente:

Herbert Bayer - Coordinador
(Austriaco/ USA)

Beljon (Europa) - Chlupac - Séguin

Takahashi (Asia) - Danziger (Israel)

Meadmore (Australia)

Negro (África)

Cueto? (América) - Fonseca

Henry Moore

Alexander Calder.

Documento que aunque no tiene autor, fecha ni destinatario, parece haber sido elaborado por Goeritz hacia mediados del año 1967, durante el mes de junio o julio.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 420, Reuniones, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 94.

Septiembre 13 de 1967.

Sr. Alexander Calder

Saché, Ondre et Loire, Francia.

Estimado señor Calder:

El Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada se siente muy honrado por su aceptación de la invitación que ha sido enviada a usted y a su señora para participar como invitados de honor en el Año Cultural Olímpico de la Ciudad de México.

En contestación a su amable carta quisiéramos proponerle el área en frente del Palacio de los Deportes, obra del destacado arquitecto Félix Candela, como sitio donde se colocaría su obra. Dicho palacio está actualmente en proceso de construcción y será una de las principales instalaciones nuevas que se utilizarán durante los Juegos Olímpicos. Nos permitimos adjuntar 14 fotografías de la maqueta y de los planos del Palacio de los Deportes y un pequeño informe con los principales datos arquitectónicos. Los alrededores del palacio podrían ser adaptados o cambiados de acuerdo a sus sugerencias para que su obra se destaque en plena armonía con el ambiente. Le agradeceríamos su opinión al respecto y eventualmente algunas fotografías de la obra que usted piensa realizar.

Le rogamos nos indique cuando y de qué ciudad desean usted y su señora tomar el avión para que podamos enviarle los boletos. Le agradeceríamos igualmente cualquier otra información respecto a su viaje para que podamos preparar todo lo necesario para que su estancia sea lo más agradable.

Agradeciéndole una vez más su interés y en espera de sus noticias, quedamos de usted atentamente.
Suyo sinceramente.

Karel Wendl, Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 71, Mr. Alexander Calder, USA-Francia, Actividades Artísticas.

September 13, 1967.

Mr. Alexander Calder

Saché, Ordre et Loire, France.

Dear Mr. Calder:

The Organizing Committee of the Games of the XIX th. Olympiad is very honored by the fact that you have accepted our invitation for you and Mrs. Calder to take part in the Olympic Cultural Year in Mexico City as guests of honor.

We would like to propose the area in front of the Sports Palace which has been designed by our famous architect Felix Candela as the place where your work would be located.

The Palace is at present in process of construction and it will be one of the main new buildings which will be used during the Olympiad Games. We are sending you photos of the scale model and of some of the plans. The Palace will be located on one of the most beautiful avenues of Mexico City. It will have about 20,000 seats. The foundation and the reinforced concrete structure will support the roof which will be made of metal structural elements covered by wood. The height at the highest place will be 43 m. and the diameter 166 m. The Palace will have parking lots for 3,800 automobiles.

The exact location we would like to propose for your work is marked by a yellow circle on the photo which has a text on the back side. Nevertheless, the surroundings of the Palace and the exact location of our work may be changed according to your suggestions on the spot. We would appreciate your opinion in this respect and eventually some drawings or photos of the model of the work you would like to realize.

Please be so kind as to inform us the exact date as well as the city from which you and Mrs. Calder wish to take the plane so that we may send you the tickets. We would also appreciate any further information about your arrival so that we might prepare all the necessary details in order to make sure that your stay be as pleasant as possible.

We thank you once more for your interest and we are looking forward to hear from you.

Yours sincerely.

Karel Wendl, Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 71, Mr. Alexander Calder, USA-Francia, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 95.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

September 25, 1967.

Mr. I. Danziger

47 Ruppin Street, Tel Aviv, Israel.

Dear Mr. Danziger:

Thank you for your letter of September 9th. We have not yet received the slides but we hope they will arrive soon.

In answer to your questions we have the pleasure of informing you that:

1. The sculptures will be located on the flattened area between the training fields and the wall of lava which will be cut and adapted according to the scale model. There will therefore be no heights on the area.
2. We would think that the best heights of the sculptures would be about 10 meters.
3. We would be very grateful to you if your work could be realized in concrete in order to have harmony.

These answers are of course only general suggestions which may be modified to a certain degree according to the sketches and ideas we get. That is why, the sooner we get your sketches the better.

As far as who is paying your fare, we are now discussing this point with the Embassy. It will be either your Olympic Committee or some other official organization or, if this is not possible, we shall arrange the payment of your fare ourselves. We shall inform you as soon as we know.

Thank you very much for your kind cooperation.

Yours sincerely,

Karel Wendl. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 75, Sr. Itzhak Danziger, Actividades Artísticas.

COMITE ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

Le 25 septembre, 1967.

A. P. V. Szekely

Marcoussis 91, 1 Ruelle des Célestins, Montlhéry

Monsieur :

Vous croyons que vous avez déjà reçu l'invitation officielle de notre Président M. Pedro Ramírez Vázquez au Symposium International de Sculpteurs.

La plupart des œuvres seront réalisées sur la surface entre les terrains d'entraînement et le mur de lave. Tout cet espace est en train d'être adapté. Il sera plat et couvert de gazon.

Nous vous envoyons quelques diapositives et photos de la maquette et du terrain pour vous donner une idée du lieu. Nous avons déjà reçu les dessins et photos des maquettes des œuvres que quelques-uns des participants pensent entreprendre.

Nous vous prions de bien vouloir nous faire parvenir les vôtres le plus tôt possible. Nous sommes aussi en train de préparer une campagne de publicité pour le Symposium et nous vous serions très reconnaissants si vous pourriez nous faire parvenir votre biographies et des diapositifs ou positifs en couleur de vos de quelques-unes de vos œuvres.

Nous vous remercions de votre précieuse collaboration et profitons de l'occasion pour vous exprimer l'assurance de notre plus haute considération.

Dr. Karel Wendl, Secretario Internacional del Simposio. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 153, M. Pierre Székely/Hungria-Francia, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 96.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

October 13, 1967.

Mr. Herbert Bayer.

P.O. Box B, Aspen, Colorado 81611, U.S.A.

Dear Mr. Bayer:

I am very sorry about your illness but I hope that by now you are feeling well again and fit as a fiddle.

The black arch on the photograph we sent you on September 22 is the border of the lava area. As far as the number of sculptures is concerned, most of them will be placed on the given area at the Olympic Village. Some, however, may be located in other places. That will have to be decided when we have all the projects. Mr. Goeritz is looking forward to cooperate with you on the coordination of the general plan. We shall send you the photos as soon as we have them. I believe however that you and Mr. Goeritz' work as coordinators will really begin on the spot a few days before the brick-layers start to build up the sculptures.

Besides the list of sculptures we have sent you, we have also invited Mr. Székely from France and Mr. Moeschal from Belgium. As far as the colored American artist is concerned, we shall wait for your suggestion.

Thank you very much.

Sincerely yours,

Karel Wendl. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 63, Mr. Herbert Bayer, Austria, E.U., Actividades Artísticas.

APÉNDICE 97.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

November 21, 1967.

Mr. Joop J. Beljon

Merelhoven 120, Capelle a/d IJssel, Holland.

Dear Mr. Beljon:

Thank you so much for the project. We think it is very beautiful and will fit perfectly into the general surroundings. Do you think we should start preparing it before your arrival or would you rather supervise the realization from its beginning to its end?.

We are already beginning to employ assistants, engineers, etc. Each artist will have an assistant at his disposal.

With our best wishes.

Sincerely yours,

Dr. Wendl, Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 68, Mr. Joop Beljon, Holanda, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

November 22, 1967.

Mr. Clement Meadmore

111 St. Marks Place

New York, N.Y., 10009, U.S.A.

Dear Mr. Meadmore:

We are beginning to contract engineers and assistants who will work with the artists at the Simposium. You will have a young Mexican sculptor as assistant. We think your project is beautiful and we are proud to have your cooperation.

Would you like us to begin with your work's realization before your arrival to Mexico or would you prefer to supervise its realization from beginning to end during your stay?.

Thank you very much for your kind cooperation.

Yours sincerely,

Karel Wendl, Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas.

Nota: El mismo oficio le enviaban al escultor Chlupac y, junto con él, a los demás escultores participantes (véase AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 70, Mr. Milos Chlupac, Checoslovaquia, Actividades Artísticas).

APÉNDICE 98.

"Hemos hasta ahora recibido el modelo de Moeschal y dibujos y modelos de Beljon, Meadmore, Fonseca, Nivola y Székely. (aparte de los escultores que incluyó la lista que le mandé en agosto 30, hemos invitado a últimas fechas a Moeschal de Bélgica y a Székely de Francia). Les estamos pidiendo a los escultores que aparte de los planos y fotografías, nos manden por correo aéreo los modelos mismos en maqueta. Ha habido un pequeño cambio en la localización de los trabajos. La decisión final deberá ser tomada tan pronto como el Presidente del Comité regrese de su viaje por los países de Europa.

Tan pronto y se resuelva el punto y tengamos todos los modelos, tenemos la intención de contratar algunos ingenieros, jóvenes escultores y asistentes, y no sólo preparar los futuros sitios para las esculturas sino las esculturas mismas de modo que cuando los escultores arriben parte del trabajo esté ya hecho. Antes de ello esperamos invitarlo a venir a México por algunos días de manera que pueda usted decidir junto con nuestros artistas donde ubicar los diferentes trabajos. Creemos que todo estará listo para que nos visite en febrero... Le gustaría mandarnos el modelo de su proyecto ahora o prefiere esperar a ver los otros proyectos?"

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 63, Mr. Herbert Bayer, Austria, E.U., Actividades Artísticas.

APÉNDICE 99.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

27 de diciembre de 1967.

De Dr. Karel Wendl

Para: Arq. Oscar Urrutia, Coordinador General de Actividades Artísticas y Culturales.

De acuerdo a sus instrucciones me permito adjuntar el presupuesto de la obra del escultor norteamericano Alexander Calder corregido por el señor Montiel Blancas quien ha sido seleccionado para realizar tanto la obra, como la base giratoria sobre la cual ésta quedará colocada.

Como el material necesario deberá estar listo al arribo del Sr. Calder para que los trabajos se inicien en seguida, le ruego dé las instrucciones respectivas para que a la mayor brevedad posible se entregue al Sr. Montiel Blancas el 50% del importe del trabajo con la condición que a los 30 días siguientes se le pagará otro 25% y al terminar la obra a plena satisfacción del autor el restante 25%.

Atentamente.

Karel Wendl, Secretario Internacional del Simposio. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 71, Mr. Alexander Calder, USA-Francia, Actividades Artísticas y AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 331, Estados Unidos, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas .

APÉNDICE 100.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA MEMORANDUM

9 de enero de 1968.

De: Dr. Karel Wendl.

Para: Arq. Oscar Urrutia, Coordinador General de la Dirección de Actividades Artísticas y Culturales.

Me permito informar a usted que la base giratoria que había sido propuesta para la escultura del Sr. Alexander Calder no fue aceptada. Por otra parte, fue decidido por el Arq. Pedro Ramírez Vázquez y por el Sr. Calder que la escultura de este último tendrá 22.50 metros de altura (será la escultura más grande que él ha ejecutado en su vida). Su peso aproximado será de 400 toneladas. El precio del trabajo sólo sin el material será aproximadamente de 240,000 a 260,000 pesos. En cuanto sea decidido si el material será suministrado gratuitamente o comprado, pediremos al señor Montiel que corrija nuevamente el presupuesto.

Atentamente.

Karel Wendl. Rúbrica.

Secretario Internacional del Symposium.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 331, Estados Unidos, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 101.

“El Symposium de Escultores organizado por el Departamento de Promociones Internacionales del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada debe reunir en la Ciudad de México aproximadamente veinte escultores de diferentes nacionalidades (tres de ellos mexicanos y dos de ellos extranjeros que viven en México: un japonés y un francés). Aproximadamente la mitad de los artistas que viven en el extranjero ya enviaron maquetas y casi todos planos o fotos de sus ideas.

Se trata de su (sic) Symposium de un conjunto de esculturas de concreto. Las construcciones serán grandes, o sea, tendrán una altura de diez a veinte metros y deben colocarse a lo largo del Anillo Periférico entre la Avenida San Jerónimo y Xochimilco. Una o tres de las esculturas decorarán las entradas y la Plaza principal de la Villa Olímpica. Los lugares exactos para estas obras están en estudio y deberán definirse antes de fines de este mes, para poder empezar con la cimentación a principios de febrero, ya que en abril cuando vengan los escultores invitados a México sus construcciones deben encontrarse en estado avanzado. Es difícil en este momento hacer un presupuesto exacto de las obras artísticas. Se cuenta con un promedio de \$ 200,000.00 a \$ 350,000.00 pesos por obra.

Un caso especial constituye una gigantesca obra de 22.5 metros de altura del escultor Alexander Calder, inventor de la escultura móvil en el arte. Alexander Calder ya está en el país, su escultura será de hierro y la más grande que él ha ejecutado en su vida (aproximadamente dos metros más alta que la de la EXPO de Montreal). Esta escultura debe colocarse frente al Estadio Azteca en la Plaza que da a la Calzada de Tlalpan. Su peso aproximado será de 400 toneladas. El artista está trabajando en la actualidad en la maqueta”.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

Nota: Memorandum sin firma enviado por el doctor Mathías Goeritz al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.

APÉNDICE 102.

El 1 de febrero de 1968 el arquitecto Enrique Langenscheidt Obregón, del Departamento de Promociones Internacionales informó en un memorandum al arquitecto Oscar Urrutia, Coordinador General de la Dirección de Actividades Artísticas y Culturales, sobre las actividades del Simposium Internacional de Escultores realizadas hasta esa fecha:

"1. Se entregaron fotografías y maquetas de las esculturas propuestas a la Oficina de Control de Instalaciones al Arq. José Luis Martínez del Campo.

2. Se entregaron planos de localización definitiva de los lugares para cada una de las esculturas. Estos lugares se estudiaron para cada una de las esculturas entre los señores Mathías Goeritz, Enrique Langenscheidt, Christian Soucaret y Karel Wendl. Posteriormente se visitaron los lugares escogidos con el Ing. Fernández del Castillo y el Ing. Claisse Alamán de la Oficina de Control de Instalaciones.

3. Le adjuntamos copia de la localización general de las esculturas."

Arq. Enrique Langenscheidt O., Symposium Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

APÉNDICE 103.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA MEMORANDUM

Estaciones para esculturas del Simposium.

Proposición sujeta a aprobación:

Glorieta cruce Barranca del Muerto con Periférico.

Lugares aprobados en principio:

1. Triángulo sur-poniente cruce San Jerónimo con Periférico (Cueto-México).
2. A 1 km. del cruce del Periférico con San Jerónimo sobre la banqueta izquierda. (ver nota 1)
3. A 2 km. del cruce del Periférico con San Jerónimo después de la primera curva (Dubón-México).
4. A 1 km. del anterior sobre el lado derecho (Meadmore-Australia).
5. Triángulo sur entronque Periférico con Paseo del Pedregal (Chlupac-Checoslovaquia).
6. A 800 m. del anterior de lado izquierdo del Periférico debajo de la Loma de Zacatpetl (Danziger-Israel). (ver nota 2).
7. Entronque Av. Cerro de Zacatpetl con Periférico triángulo sur, sobre el cerro (Székely-Francia).
8. Promontorio sur poniente sobre la depresión al lado derecho del Periférico antes de cruzar Av. Insurgentes (Fonseca-Uruguay). (ver nota 3).
9. Plaza Principal de la Villa Olímpica (Moeschal-Bélgica).
10. Depresión nor-oriente entronque Insurgentes Sur con Periférico (Takahashi-Japón).
11. Costado norte del Periférico a 1 km. de la estación anterior (Nivola-Italia).
12. Triángulo sur-oriente entronque Periférico con Av. Estadio Azteca (Beljon-Holanda). (ver nota 4)
13. Plaza de acceso oriente Estadio Azteca (Calder-U.S.A.).
14. Depresión nor-poniente cruce Viaducto Tlalpan con Periférico (Escobedo-México).
15. Depresión sur oriente cruce Viaducto Tlalpan con Periférico (Williams-U.S.A.). (ver nota 5).
16. Costado Norte del Periférico a 1 km. a proximado de la estación anterior, antes de la vieja carretera de Xochimilco (Gutmann-Suiza).
17. Entronque nueva Calzada de Xochimilco con Periférico (Gurría-México). (ver nota 6).
18. A 1 km. de la estación anterior sobre el lado norte del Periférico (Séguin-Francia).
19. Terminal canal Olímpico (Bayer-Austria). (ver nota 7).

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 156, sección 41, expediente 19, Sr. Díaz Asorín Ulises, Actividades Artísticas.

Escrito a lápiz aparece la fecha 31 de enero (del año 1968).

Nota 1. Por omisión no se estableció el autor sino sólo el sitio. Le correspondió al escultor Melehi, de Marruecos.

Nota 2. Lugar ubicado del otro lado del Anillo Periférico -lado norte, enfrente del actual sitio que ocupa Plaza Imagen- no ocupado después en ninguna otra propuesta y que demuestra que en ese momento no existía todavía la idea, como se hizo después en el proyecto de Bayer, de ubicar a todas las esculturas del lado derecho del conductor que circulara sobre la autopista viniendo ya fuera de San Jerónimo o de Xochimilco hacia la Villa Olímpica. Esta estación, en la forma como fue ubicada, liga muy estrechamente este primer proyecto del arquitecto Langenscheidt con el antecedente de construir las esculturas en las faldas y la cima del cerro del Zacatpetl. Su actual ubicación estaría localizada entre una y otra calles de Montaña, o bien entre Montaña y Serranía.

Nota 3. Hay que destacar el hecho de que esté sobre un promontorio que seguramente fue el basamento de una pirámide.

Nota 4. Lugar que ahora no ocupa nada – a un lado del ojo del trébol para entrar al Estadio Azteca - y situado enfrente del lugar donde se ubicó Bayer demostrando que los emplazamientos de las esculturas a estas alturas del recorrido seguirían colocándose del lado derecho del Periférico en dirección hacia Xochimilco.

Nota 5. En el otro lado del crucero de Beljón justo en el ojo diametralmente opuesto o contra esquina del crucero. Actualmente no quedó ninguna escultura ubicada en ese lugar.

Nota 6. Actual Glorieta de Vaqueritos donde finalmente no se colocó ninguna escultura.

Nota 7. Sitio ubicado en la cabecera de las pistas o canales del embarcadero, lugar que luego fue pensado para Danziger. En ese lugar finalmente no se construyó nada y, en cambio, en el estacionamiento se colocó la escultura de Jorge Dubón. Seguro es que esa posición no corresponde a la que luego tuvo la obra de la escultora Helen Escobedo.

APÉNDICE 104.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA MEMORANDUM

27 de enero de 1968.

De: Dr. Mathias Goeritz.

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez. Presidente.

De las proposiciones presentadas para la Ruta del Fuego Olímpico, de Veracruz a la ciudad de México, la primera me parece la más adecuada, ya que además de las ventajas mencionadas, pasa por una serie de bellos y excepcionalmente "fotogénicos" lugares como Córdoba y Fortín. Además, abarca la muy poblada zona de Orizaba y, de allí en adelante, el corredor correría a lo largo de la nueva supercarretera Orizaba-Veracruz, obra inaugurada recientemente por el Presidente de la República.

Creo, sin embargo, que la llegada del Fuego a Villa Rica de la Veracruz y su pasada, antes de llegar a Veracruz, por la zona arqueológica totonaca de Cempoala y por el pueblo de La Antigua, sería de gran valor dramático, especialmente para la Televisión. El Fuego empezaría su trayecto en un lugar desierto de belleza única, pasaría luego por un ambiente precortesiano, entraría a la selva tropical con las impresionantes construcciones de la Colonia y seguiría, a partir de entonces – en sucesión muy bien escalonada - en dirección al México Moderno.

Atentamente

Dr. Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 159, Presidencia, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 105.

March 7, 1968.

Mr. Clement Meadmore

317 West 99th Street Apt. 4B, New York, N.Y. 10025, U.S.A.

Dear Sir,

The Chairman of the Games of the XIX Olympiad takes this opportunity to thank you for your cooperation in the International Symposium of Sculptors which will undoubtedly enhance the cultural and sports events to be held in Mexico.

We have received your drawings and the model of your proposed sculpture. Our committee of architects, engineers and consultants on urban art has already designated a suitable site for your sculpture in keeping with its qualities and the setting.

Attached herewith please find a letter which is essential for obtaining official construction permits and which we request that you kindly sign and return by air mail.

Thanking you again for your enthusiastic collaboration with the cultural events of the Olympiad and in particular with the International Symposium of Sculptors whose works will be on view on the Olympic Route, we remain,

Sincerely yours,

Mathias Goeritz, Head of the International Promotion Department. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 68, Mr. Joop Beljón, Holanda, Actividades Artísticas.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 106.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

14 de marzo de 1968.

De Dr. Mathias Goeritz

Para: Arq. Oscar Urrutia, Coordinador General de Actividades Artísticas y Culturales.

"...para poder empezar con la construcción de las bases para las obras escultóricas en el Anillo Periférico, nos urge el permiso oficial del Departamento del Distrito Federal para levantar las estructuras en los lugares definidos.

La construcción de las bases debe estar terminada a fines del mes de abril para que existan por lo menos los esqueletos de las obras, cuando vengan los escultores extranjeros al país el día 1º. de junio".

Muy atentamente.

Mathias Goeritz, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores y AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 421, Symposium de Escultores, Actividades Artísticas.

En memorandun fechado el 14 de marzo de 1968, el arquitecto Oscar Urrutia adjunta al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez el "...plano de la localización de las esculturas a lo largo del tramo del Anillo Periférico, de San Jerónimo al Canal de Cuemanco, para su aprobación en su caso y gestiones oficiales ante el Departamento del Distrito Federal.

Asimismo, estoy enviando a usted una serie de fotografías de las mencionadas esculturas".

Atentamente.

Arq. Oscar Urrutia, Coordinador General del Programa Cultural. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

APÉNDICE 107.

En memorandun del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada fechado el 19 de marzo de 1968, el arquitecto Enrique Langenscheidt Obregón informa al licenciado Lenin Molina, del Programa Cultural, lo siguiente:

"Adjunto a usted plano de localización general de esculturas de la Ruta de las Artes así como plano topográfico de detalle de los terrenos escogidos y fotografías dimensionadas de las esculturas.

Descripción General.

La Ruta de las Artes se iniciará en la glorieta de San Jerónimo, en el cruce de la Avenida del mismo nombre y el Anillo Periférico.

La primera estación corresponde a la escultura de la Sra. Ángela Gurría, y se localiza al suroeste de la propia glorieta. Dos kilómetros más adelante rumbo al sur y sobre el camellón derecho del Anillo Periférico se sitúa la segunda estación que corresponde al escultor checo Milos Chlupac.

Ochocientos metros más adelante, también con rumbo al sur, queda la tercera estación que corresponde al escultor suizo Willi Gutmann.

Un kilómetro ochocientos metros hacia el este sobre el Anillo Periférico y en el cruce de éste con la Calzada de la Luz se localiza la escultura del francés Székely.

A dos kilómetros de la estación No. 4 hacia el este se sitúa la estación No. 5 destinada al escultor holandés Joop Beljon, en el cruce del Anillo Periférico y la Avenida Cerro de Zacatépétl.

Hasta esta quinta estación, las esculturas se sitúan del lado derecho del Anillo Periférico, siguiendo el rumbo sur-sureste.

La estación No. 6 corresponde al italiano Nivola y se sitúa en el trébol cruce Insurgentes con Anillo Periférico, que corresponde al acceso a la Villa Olímpica.

La estación No. 7 corresponde al belga Moeschal y estará localizada en la Plaza Ceremonial de la Villa Olímpica y su situación definida por esta oficina requiere la aprobación de los arquitectos de Villa Olímpica.

La estación No. 8 corresponde al escultor australiano Meadmore y se sitúa a dos kilómetros de la Villa Olímpica sobre el costado norte del Periférico.

La estación No. 9 corresponde al austro-americano Bayer, también sobre el costado norte del Periférico y a dos kilómetros de distancia de la estación anterior, y en el cruce del Anillo Periférico con el acceso al Estadio Azteca.

La siguiente estación, la No. 10, se destina al japonés Takahashi y se localiza asimismo en el costado noreste del Anillo Periférico en el cruce con la Calzada de Tlalpan.

A dos kilómetros de este último punto se sitúa la estación No. 11 correspondiente al Sr. Melehi, marroquí, asimismo sobre el costado norte del Anillo Periférico.

Los kilómetros más adelante y a la entrada de la Villa Cultural Coapa se localiza la escultura del uruguayo Fonseca, estación No. 12.

En kilómetro y medio más adelante se sitúa la escultura del francés Séguin, a la que corresponde la estación No. 13.

La última estación, la No. 14 corresponde a la mexicana Helen Escobedo y se sitúa en el costado norte del Periférico en su terminal de acceso al Canal Olímpico.

Además de estas esculturas situadas a lo largo de la Ruta de las Artes, se erigirán las siguientes:

Las obras de los dos "invitados de honor" Alexander Calder y Germán Cueto se levantarán en la plaza principal del Estadio Azteca y en el camellón de la Avenida de los Insurgentes (cerca del Estadio Olímpico Universitario) respectivamente.

Además se construirán una escultura del norteamericano Williams en el acceso a la Villa Olímpica, una del mexicano Dubón en la plaza principal de la Villa Cultural de Coapa y una obra del escultor israelí Danziger en la iniciación del Canal Olímpico de Remo de Cuernavaca en Xochimilco".

Atentamente.

Arq. Enrique Langenscheidt. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

APÉNDICE 108.

Le 3 avril, 1968.

M. Jacques Moeschal

10 Avenue Jean-Accent, Bruxelles 16, Belgique.

Cher Monsieur,

Vous avons le plaisir de vous envoyer cinq photos de la localisation de votre sculpture. Les photomontages vous donneront une idée du lieu. Il faut cependant considérer le fait que le Village Olympique est en plein procès de construction et que tout ce qui entourera votre sculpture sera plus beau quand ça sera fini. Il n'y aura que deux sculptures au Village Olympique, la votre et celle du sculpteur américain Todd Williams. La votre sera placée de telle façon qu'on la verra des deux autoroutes que passent au long du Village Olympique. Elle dominera aussi tout le Village car elle sera située sur une petite élévation à côté d'une pyramide qui a été découverte pendant les travaux de préparation du terrain comme vous le voyez sur la photo. Cette pyramide et les autres découvertes archéologiques appartiennent à la Civilisation « Cuicuilco » de la Vallée de Mexico qui est la plus ancienne de toutes. C'est grâce à la construction du Village qu'elles ont été découvertes.

Les œuvres des autres sculpteurs seront localisées au long de l'autoroute « Anillo Periférico » qui passe près du Village.

En ce qui concerne votre sculpture en bronze d'une hauteur de 80 centimètres, nous vous serions très reconnaissants si vous pouviez nous l'envoyer pour une exposition que nous réaliserons à la fin du mois d'avril.

Nous attendons vos instructions concernant votre voyage à Mexico pour pouvoir faire les réservations et éventuellement vous envoyer le billet.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus respectueux.

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

MEMORANDUM

2 de mayo de 1968.

De Arq. Enrique Langenscheidt Obregón

Para Arq. Vicente Medel.

"Te adjunto croquis hecho por Pedro para que me hagas favor de mostrarlo a Héctor que a su vez expongan con él las distintas posiciones propuestas para la escultura de Moeschal.

Insisto en la importancia que tiene definir cuanto antes esta localización. Quedo a tus órdenes en espera de tus noticias".

Atentamente.

Enrique Langenscheidt, Symposium Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 421, Symposium de Escultores, Actividades Artísticas.

Nota: El nombre Héctor que aquí se menciona, se refiere al del arquitecto Héctor Velázquez González, Director de Edificios de la Secretaría de Obras Públicas del Gobierno Federal, responsable de dirigir la construcción de los escenarios olímpicos, entre ellos el del conjunto Villa Olímpica y una de las más importantes autoridades en la toma de decisiones del conjunto que ahí se construya.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

MEMORANDUM

22 de mayo de 1968.

De Dr. Mathías Goeritz
Para Ing. Ernesto Olguín, Control de Instalaciones.

Urgente:

La escultura de Moeschal (Estación No. 8) se deberá recorrer, según las indicaciones exactas del Arq. Pedro Ramírez Vázquez, a la parte más alta del montículo en la que está situada actualmente. El Arq. Leautaud está informado.

Dr. Mathías Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA. MEMORANDUM

24 de julio de 1968.

De Arq. Enrique Langenscheidt O.

Para Arq. Humberto Fallón, Jefe de Instalaciones de Villa Olímpica.

Me refiero al memorandum de fecha 20 de julio que envía usted al Arq. Oscar Urrutia relativo a la localización de la escultura de D. Miguel Hidalgo y Costilla.

Esta oficina de Promociones Internacionales a cargo del Dr. Mathías Goeritz está de acuerdo en la localización que usted sugiere y solamente se requieren los datos, tamaño y peso de la mencionada escultura para que Control de Instalaciones, proceda a contratar la cimentación y base requerida.

Le rogamos pase los mencionados datos directamente al Arq. Luis Martínez del Campo, Director de Control de Instalaciones.

Atentamente.

Arq. Enrique Langenscheidt o., Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 421, Symposium de Escultores, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 109.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA MEMORANDUM

12 de septiembre de 1968.

De: Arq. Enrique Langenscheidt O.

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez, Presidente del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada. Presente.

Me refiero a la escultura donada a México por un grupo de personas de la Colonia Española en esta Ciudad.

En el momento que nos indicaste que este Departamento asesoraría al grupo formado por el Escultor, los Patrocinadores y la firma Constructora, nos pusimos en contacto con ellos, trasladándonos al lugar que habían elegido en el cruce Sur-Oriente del Periférico e Insurgentes. Nos permitimos hacer las siguientes observaciones :

1. El trabajo de taller (cálculo de cimentación y estructura) está prácticamente terminado.
2. El terreno escogido es de los ya estudiados por este Departamento y por Control de Instalaciones al plantearse la Ruta de la Amistad, y que se rechazó por los problemas que presenta y que son naturales (es una depresión muy grande del terreno).
3. La localización de la propia escultura está en función del terreno, más no de la Ruta.

Dadas esta serie de circunstancias, nuestra recomendación es la siguiente:

- A. Que se suspendan de inmediato la obra de relleno y cimbra que se ejecuta en el terreno.
- B. Que se trasladen los trabajos al terreno gemelo situado al Noreste del mismo cruce Periférico- Insurgentes. Este terreno es ideal para la escultura donada que formará parte del conjunto de la Ruta, tendría una visibilidad extraordinaria y no tendría problemas constructivos en el terreno por ser éste plano.
- C. De aceptarse el cambio de terreno convendría elevar la altura de la escultura a 12 m. para equilibrar la altura con la obra del Sr. Nivola.

Ya nos comunicamos con el ingeniero Lieberman, a quien encargaste de coordinar y acelerar los trabajos para hacerle conocer nuestra opinión, que acepta.

Ojalá se realice este cambio que sugerimos en este momento oportuno, que beneficiará el aspecto de la Ruta, al propio escultor y a nuestra ciudad que tendrá una obra permanente en el lugar más adecuado.

Al hablar en plural, como tú comprendes, me refiero a la opinión de Mathias, mía y del Grupo de asesores de este Departamento.

Atentamente.

Arq. Enrique Langenscheidt Obregón. Promociones Internacionales. Rúbrica.
AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 159, Presidencia, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

14 de septiembre de 1968.

De: Arq. Enrique Langenscheidt O.

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez, Presidente del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, Presente.

Me refiero nuevamente, después de mi memorandum de ayer, a la escultura del Sr. Subirachs, donada por miembros de la Colonia Española en esta ciudad.

A pesar de haber hecho del conocimiento del Ing. Lieberman la conveniencia del cambio de localización, estando en ello de acuerdo el escultor y los donantes, para quienes el único interés es dar a la ciudad un monumento en las mejores condiciones posibles, se continuaron los trabajos por orden del mencionado Ing. Lieberman.

La equivocación de la presente localización de este monumento se debió a que en ningún momento se consulto a este Departamento ni a Control de Instalaciones.

Aún hoy, es tiempo de que se ordene se inicien los trabajos en el terreno señalado por este Departamento, ya que la inversión hecha en el terreno equivocado es corta en relación al costo total y el tiempo que se perdería en la entrega del monumento sería de seis días; ambos aspectos son de mínima importancia en relación a la obra permanente en el futuro de la ciudad.

Espero que en beneficio de la ciudad, en beneficio del escultor y de tu obra de la Ruta de la Amistad, se ordene este cambio. Atentamente.

Enrique Langenscheidt O., Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 159, Presidencia, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 110.

Se hicieron 22 esculturas en total: 20 de concreto reforzado, una de acero y otra de bronce. Su emplazamiento fue decidido entre los Departamentos de Promociones Internacionales y la Dirección de Control de Instalaciones en la forma siguiente:

15 esculturas de concreto fueron construidas a lo largo del Anillo Periférico empezando desde el entronque de esa vía con la Av. San Jerónimo, frente a la Unidad Independencia, hasta lo que fue el término del Anillo Periférico en aquel momento a la altura del Canal de Cuernavaca. Cada escultura quedó separada, una de la otra, a una distancia aproximada de un kilómetro y medio, salvo los casos de las que fueron colocadas en las proximidades de la Villa Olímpica cuya separación fue bastante menor. Aparte de las quince anteriores, en el interior de los terrenos que ocupó Villa Olímpica se dispusieron tres esculturas de concreto y otra más en el estacionamiento del Canal de Remo en Cuernavaca. Las esculturas de los invitados de honor se colocaron, una, hecha en concreto, sobre la esquina sureste de la plaza del Palacio de los Deportes; otra, construida en acero, sobre la plaza principal del Estadio Azteca que da la cara hacia el oriente; y otra más, hecha de bronce, en una isleta hacia el noreste del Estadio de la Ciudad Universitaria sobre la Avenida de los Insurgentes.

Autores de cada escultura y ubicación:

Estación 1. MÉXICO (Ángela Gurría). Está en una isleta que se forma en el cruce del Anillo Periférico y Av. San Jerónimo. Altura: 18.00 metros.

Estación 2. SUIZA (Willi Gutmann). Aproximadamente a un kilómetro delante de la anterior. Está en el camellón lateral norte del Anillo Periférico. Altura: 7.50 metros.

Estación 3. Miloslav Chlupac (Checoslovaquia). A un kilómetro y medio aproximadamente de la anterior, ubicada en el camellón lateral poniente de la avenida. Altura: 12 metros.

Estación 4. JAPÓN (Kioshi Takahashi). A unos 600 metros al sur del cruce del Anillo Periférico con Avenida Picacho, ubicada en la margen sur del Anillo Periférico. Altura: 7.50 metros.

Estación 5. FRANCIA (Pierre Székely). Ubicada en la isleta del cruce del Anillo Periférico con Boulevard de la Luz, en el margen sur de la Vía Rápida. Altura 12.00 metros.

Estación 6. URUGUAY (Gonzalo Fonseca). Localizada en una isleta del cruce del Anillo Periférico y acceso al Cerro del Zacatépetl, en la margen sur del Periférico. Altura: 11.50 metros.

Estación 7. ITALIA (Costantino Nivola). Ubicada en el margen sur de la comunicación del Anillo Periférico a la Avenida Insurgentes hacia el sur. Colocada sobre el extremo del manto de roca. Altura: 12.00 metros.

Estación 8. BÉLGICA (Jacques Moeschal). Colocada sobre la pirámide más cercana a Insurgentes dentro de la Villa Olímpica. Altura: 20.50 metros.

Estación 9. EUA (Todd Williams). Colocada en un montículo de roca precisamente al norte del edificio de Servicios del Club Internacional de la Villa Olímpica. Altura: 6.00 metros.

Estación 10. POLONIA (Grzegorz Kowalski). Localizada en la hoja noroeste del trébol del cruce de Insurgentes con el Anillo Periférico. Altura: 4.80 metros.

Estación 11. ESPAÑA (José María Subirachs). Está ubicada en la isleta noreste del cruce del Anillo Periférico y Avenida Insurgentes. En esta escultura Control de Instalaciones no tuvo ingerencia. Altura: 9.10 metros.

Estación 12. AUSTRALIA (Clement Meadmore). Está aproximadamente a 800 metros adelante de la anterior en la margen norte del Anillo Periférico. Altura: 5.70 metros.

Estación 13. EUA (Herbert Bayer). Localizada a 2 kilómetros delante de la anterior en la margen norte del Anillo Periférico, precisamente a la salida de la conexión que comunica con el Estadio Azteca. Altura: 16.50 metros.

Estación 14. HOLANDA (Joop Beljon). Está ubicada en una isleta al norte del cruce del Anillo Periférico y nuevo Viaducto Tlalpan. Altura: 7.80 metros.

Estación 15. ISRAEL (Itzhak Danziger). Se colocó a unos 500 metros antes del puente del cruce del Anillo Periférico en la Calzada a Xochimilco, en el camellón norte de la Vía Rápida. Altura: 8.60 metros.

Estación 16. FRANCIA (Olivier Seguin). Aproximadamente a unos 1.2 kilómetros de la escultura anterior, también en el camellón lateral norte del Anillo Periférico. Altura: 7.60 metros.

Estación 17. MARRUECOS (Mohamed Melehi). Ubicada en el camellón lateral norte del Anillo Periférico, precisamente frente al eje de la Calzada a Acoxta. Altura: 12.00 metros.

Estación 18. MÉXICO (Helen Escobedo). También localizada en el camellón lateral norte del Periférico, aproximadamente en el eje del Canal de Remo de Cuernavaca. Altura: 15.00 metros.

Estación 19. MÉXICO (Jorge Dubón). Se colocó en la península entre los estacionamientos al extremo norte y el inmediatamente al sur. Altura: 10.00 metros.

Las esculturas de los invitados de honor son:

Mathias Goeritz. Ubicada en la esquina sureste de la explanada del Palacio de los Deportes. Altura: 15.00 metros.

Alexander Calder. En la plaza principal del Estadio Azteca. Altura: 24 metros.

Germán Cueto. Al noreste del Estadio de la Ciudad Universitaria. Altura: 7.00 metros.

Las esculturas adicionales hechas con motivo de la Olimpiada que el Comité Organizador no tuvo ingerencia son:

Los Remeros. Electra Arenal. Colocada al norte de las tribunas de concreto en el Canal de Remo de Cuernavaca.

Cabeza de Miguel Hidalgo. Ubicada en la Plaza Central de la Villa Olímpica Miguel Hidalgo.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 428, Dr. Mathías Goeritz, Actividades Artísticas.

Alturas de las esculturas de la Reunión Internacional de Escultores de mayor a menor:

Ruta de la Amistad:

Jacques Moeschal	20.50 metros
Ángela Gurriá	18.00 metros
Herbert Bayer	16.50 metros
Helen Escobedo	15.00 metros
Milos Chlupac	12.00 metros
Pierre Székely	12.00 metros
Constantino Nivola	12.00 metros
Mohamed Melehi	12.00 metros
Gonzalo Fonseca	11.50 metros
Jorge Dubón	10.00 metros
Itzhak Danziger	8.60 metros
Joop Beljon	7.80 metros
Olivier Séguin	7.60 metros
Willi Gutmann	7.50 metros
Kioshi Takahashi	7.50 metros
Todd Williams	6.00 metros
Clement Meadmore	5.70 metros
Grzegorz Kowalski	4.80 metros

Invitados de Honor:

Alexander Calder	24.00 metros
Mathías Goeritz	15.00 metros
Germán Cueto	7.00 metros

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 421, Simposium de Escultores, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

7 de febrero de 1968.

De: Mathias Goeritz

Para Arq. Oscar Urrutia, Coordinación de Actividades Artísticas y Culturales.

Me permito informar a usted que el escultor mexicano Jorge Dubón, uno de los participantes del Simposium, vive en Francia y nos escribió preguntándonos si este Comité Organizador podría financiar su viaje de Francia a México.

Los participantes extranjeros tienen estancia y alimentos pagados y además reciben la cantidad de \$12,500.00 pesos como muestra de agradecimiento por su colaboración. En cuanto a su viaje, primero tratamos de persuadir a las autoridades de sus respectivos países que lo paguen. En último recurso lo paga el Comité Organizador. Los participantes mexicanos y los dos extranjeros que viven en México sólo reciben la cantidad de \$12,500.00 pesos.

Dr. Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 74, Sr. Jorge Dubón, México, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 112.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

8 de febrero de 1968

De Dr. Karel Wendl.

Para Sra. Diana Salvat, Jefe de Atenciones a Visitantes.

Muy estimada señora:

Me permito informar a usted que la llegada de los doce escultores extranjeros a México a sido pospuesta para el primero de junio. El Simposium Internacional de Escultores se realizará entre el 1º de junio y el 31 de julio. Fue necesario posponerlo porque los proyectos de las esculturas son bastante complicados y no sería posible realizar los trabajos de construcción necesarios para que los autores pudiesen supervisar y terminar sus obras entre abril y el fin de mayo.

Me permito indicar ya desde ahora las necesidades del Simposium, que serán financiadas por este Comité Organizador, y le ruego que nos ayude a llevarlo a cabo con el mayor éxito posible.

- 1) Alojamiento para doce (posiblemente trece) eminentes escultores entre el 1º de junio y el 31 de julio. Le daré las fechas exactas de la llegada de cada uno de los artistas en el mes de mayo.
- 2) Alimentos para los participantes en el hotel o lugar de su alojamiento.
- 3) Siete automóviles con chofer (seis para los participantes y uno exclusivamente para el Secretario del Simposium).
- 4) Una sala (podría ser una parte separada del restaurante del hotel) donde se pudieran realizar reuniones, entrevistas, conferencias de prensa, etc.
- 5) Seis de los escultores hablan inglés, uno habla solamente el alemán y cuatro hablan francés. Me permito sugerir que el Simposium tenga la colaboración de A) tres edecanes de habla inglesa, B) uno de habla alemana y C) dos de habla francesa. El trabajo de los edecanes será bastante intenso durante los primeros días, pero más tarde irá disminuyendo.
- 6) Le agradeceríamos mucho si nos pudiera sugerir y ayudar a conseguir boletos para programas culturales para cada semana.
- 7) Quisiéramos organizar un viaje a los centros de la antigua civilización maya para los escultores que quisieran participar en la última semana del mes de julio. Cada participante pagará sus propios gastos en este viaje.
- 8) Agradeceríamos cualquier consejo o sugerencia para que la estancia de los escultores sea lo más exitosa y agradable posible.

Dándole las gracias por su muy valiosa ayuda, aprovecho la ocasión para reiterarle mis más respetuosos saludos.

Atentamente

Dr. Karel Wendl, Secretario Internacional del Simposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 420, Reuniones, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 113.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.
MEMORANDUM

February 8, 1968.

Mr. Itzhak Danziger

14 Yitzhak Ave., Mt Carmel, Haifa, Israel.

Dear Mr. Danziger,

It was with great joy I acknowledged the news that you have been awarded the highest national prize of your country and I am sending you my most hearty and friendly congratulations.

I arranged the sending of the ticket according to your instruction so that you might have time to visit Europe before arriving to Mexico.

The first formal act of our meeting will be the inauguration of an exhibition of all sculptures of the artists who are participating on Monday, June 10th in the evening. It would be very good, though not indispensable if you could be here by then. On the other hand, we would be very grateful to you if you could be present at the first Plenary Session which will be held Monday, June 17th. The aim of the first days of June will be to enable the artists to supervise their works, to meet one another as well as all their fellow delegates, to take part in some social acts which will be organized for them and to know Mexico City a little. The sooner you come, the gladder we shall be to be able to welcome you. Nevertheless, if you have other obligations, there will be no problem if you come a few days later.

As far as the construction work is concerned, we are in the stage of the foundations which will be ended by the time the artists arrive. Most of the work on the actual erection of the sculptures will therefore be carried out under the direct supervision of the artists. With best regards.

Yours sincerely

Karel Wendl. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 75, Sr. Itzhak Danziger, Israel, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

MEMORANDUM

Le 13 mai, 1968.

M. Pierre Székely

91 Marcoussis, 1 Ruelle des Célestins, France.

Cher Monsieur,

Je vous remercie de votre lettre du 9 mai. Au sujet du billet d'avion, j'ai téléphoné a votre Ambassade qui a promis d'intervenir auprès du Ministère des Affaires Etrangères pour que le billet vous soit envoyé sans délai. C'est la Direction Générale des Relations Culturelles du Ministère des Affaires Etrangères qui s'occupe de l'affaire. Si le billet n'arrive pas dans les jours prochains, je vous prie de bien vouloir vous communiquer avec la Direction Générale directement pour accélérer l'affaire.

Cinq des sculpteurs étrangers arriveront le 3 juin. Nous pensons que la plupart des autres seront au Mexique pendant les premiers jours de juin. Le 10 juin le soir aura lieu l'inauguration de l'exposition de toutes les maquettes des sculptures. Nous vous serions très reconnaissants si vous pouviez arriver avant cette date. Nous vous prions de nous télégraphier la date exacte et le numéro de vol de votre arrivée pour que nous puissions réserver votre hôtel et vous rencontrer a l'aéroport.

Au sujet de la construction de votre œuvre, les travaux ont commencé. Cependant, il semble que la plupart des travaux sur l'armature métallique de votre sculpture seront faits sous votre supervision.

Je vous prie, Monsieur, d'accepter l'expression de ma meilleure considération.

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 153, M. Pierre Székely/Hungría-Francia, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 114.

March 26, 1968.

Mr. Joop Beljon

Merelhoven, Capelle a/d IJssel, Holanda.

Dear Mr. Beljon,

Thank you for your letter of March 18, 1968 and especially for the very interesting publication about your opinions about sculpture and arts.

In answer to your question, I am sorry to inform you that you need a visum for Mexico, but you will very easily obtain it as a guest of the Cultural Olympics. As far as the decision about the top of your piece No. 1 is concerned, the sooner we get it, the better. We have already made the calculations which were necessary for the bases and I wish those who will do the actual construction work were so fast as to need your decision right away. Nevertheless we would appreciate getting it as soon as possible.

The climate in Mexico City in June and July is never as hot as Southern Italy or California, as the City is 2400 meters above sea level. If, however, you will wish to visit the country a little, especially the Maya archaeological sites in Yucatan, then you will be in a typical tropical medium.

'est regards,

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 68, Mr. Joop Beljon, Iolanda, Actividades Artísticas y AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 1, expediente 159, Presidencia, Actividades Artísticas.

En memorandum del 15 de mayo de 1968 el licenciado Manuel Velázquez, Secretario Particular del Coordinador de Actividades Artísticas y Culturales, informó al arquitecto Oscar Urrutia que "por instrucciones del C. Secretario General, adjunto al presente envío ... copia fotostática del oficio 36730 de fecha 14 del actual del C. Subsecretario de Gobernación, relativo al permiso de internación de las personas que se detallan en dicho oficio las cuales tomarán parte en la Reunión Internacional de Escultores próxima a celebrarse".

Atentamente.

Lic. M. Velázquez, Secretario Particular. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

APÉNDICE 115.

En memorandum del 24 de abril de 1968 el doctor Karel Wendl informó al señor Ramón Alatorre, Jefe de Control de Alojamientos, "...que el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, organizará un Symposium Internacional de Escultores durante los meses de junio y julio de este año. El objeto de esta reunión es traer a México algunos de los mejores escultores de todos los continentes para darles la oportunidad de realizar esculturas monumentales que se quedarán en este país. El alojamiento y alimentación de los escultores invitados durante los dos meses que durará el Symposium serán financiados por este Comité Organizador.

Vendrán los siguientes artistas extranjeros:

1. Constantino Nivola (USA); 2. Todd Williams (USA); 3. Herbert Bayer (USA); 4. Joop Beljon (Holanda); 5. Jacques Moeschal (Bélgica); 6. Pierre Székely (Francia); 7. Milos Chlupac (Checoslovaquia); 8. Willi Gutmann (Suiza); 9. Itzhak Danziger (Israel); 10. Mohamed Melehi (Marruecos); 11. Clement Meadmore (Australia); 12. Gonzalo Fonseca (Uruguay); 13. Un escultor polaco.

Le rogamos dé las instrucciones necesarias para que los artistas estén alojados en un hotel de la Ciudad de México fácilmente accesible en automóvil y digno de su prestigio artístico sin ser demasiado ostentoso para que se sientan a gusto.

Las obras de los escultores se construirán a lo largo del Anillo Periférico entre la Ciudad (sic, debe decir Unidad) Independencia y Xochimilco. Para facilitar el acceso de los autores a sus esculturas sería conveniente, si el hotel estuviera no muy lejos de esta ruta.

Los participantes necesitarán reunirse varias veces entre sí y con otros artistas tanto mexicanos, como extranjeros así como con la prensa. Le suplicamos, por lo tanto, que el hotel seleccionado pueda dar a la disposición del Symposium una sala, cuando surja esta necesidad (4 o 5 veces durante el transcurso del Symposium).

Le rogamos dé las instrucciones necesarias para que los escultores puedan consumir sus alimentos en el restaurante del hotel sin tener que pagarlos, ya que los financiará este Comité Organizador.

Finalmente, nos permitimos sugerir que el Symposium tenga a su exclusiva disposición un teléfono o una línea de teléfono.

Hasta la fecha sabemos que el escultor holandés Joop Beljon llegará el 1º de junio en la noche. La mayoría de los demás llegarán en los primeros días del mismo mes y se quedarán hasta fines de julio. Le anunciaremos las fechas exactas de su llegada tan pronto como las sepamos ...".

Atentamente.

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas y AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 420, Reuniones, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 116.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA MEMORANDUM

Fecha: 2/V/68

De: Dr. Karel Wendl - Promociones Internacionales

Para: Sr. Héctor Ortega San Vicente - Administrador

Me permito informar a usted que una de las condiciones de la invitación de los escultores participantes en el Symposium Internacional de Escultores, es que cada artista recibirá de este Comité Organizador, la cantidad de \$1,000.00 dólares, es decir, \$12,500.00 (DOCE MIL QUINIENTOS PESOS M.N.) como forma de agradecimiento por su colaboración.

Los escultores que llegarán los primeros días de junio, son:

Milos Chlupac, Joop Beljon, Itzhak Danziger y Constantino Nivola.

Le rogamos dé las instrucciones necesarias para que a cada uno de los escultores les sea pagada dicha cantidad a principios de junio.

Atentamente.

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, Sección 41, Expediente 41-422, Sr. Karel Wendl, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 117.

WENDL OLYMPIC COMMITTEE.

ARRIVING SUNDAY 3PM AERONAVES FLIGHT 405

MELEHI.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 162, M. Mohamed Melehi / Marruecos, Actividades Artísticas.

MR. WENDL, OLYMPIC, MEXICO. ARRIVEE JEUDI 13 20H20 AIRFRANCE 707.SZEKELY.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 153, M. Pierre Székely/Hungría-Francia, Actividades Artísticas.

May 10, 1968.

Dr. Karel Wendl

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada

Avenida de las Fuentes 170, México 20, D.F.

Dear Dr. Wendl:

I have recently been advised by my brother, whom I have not seen since leaving Australia in 1962, that he plans to visit me in early June. I have therefore taken the liberty of postponing my departure for Mexico until the 6th of June. I hope that this will not cause inconvenience. We will now arrive on Aeronaves de Mexico flight number 401 on June 6 (Thursday), scheduled to arrive at 10:50 p.m.

I continue to look forward to my visit to Mexico and meeting you.

Yours sincerely,

Clement Meadmore. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas.

*École des Beaux-Arts
Boulevard Rachidi
Casablanca
Casablanca, le 15 Mai 1968.*

M. Karel Wendl

Secretario Internacional del Symposium

Comité Organizador, XIX Olimpiada

170, Ave. de las Fuentes, Mexico 20, D.F., Mexique

Cher Monsieur,

J'ai reçu aujourd'hui votre télégramme concernant mon billet d'avion et mon départ, télégramme auquel je viens de répondre.

Comme je vous le confirme, j'ai reçu le billet et je suis en contact avec l'agence de l'Iberia.

En ce qui concerne la date de mon arrivée au Mexique, je vous avais envoyé déjà un lettre datée du 28 Avril dans laquelle je vous demandais l'autorisation à fixer mon arrivée pour la première semaine de Juin (entre 6/7 Juin). En effet, il est possible que je soit obligé de rester ici jusqu'à la fin de Mai à cause de la clôture de l'école dans laquelle j'enseigne. Cependant, je dépend de votre accord pour prendre une décision à ce sujet, et si vous jugez indispensable que je soit sur place le premier Juin je ferai mon possible pour y être.

J'attends une votre réponse à ce sujet. Je vous en remercie beaucoup.

Je vous prie Monsieur de bien vouloir accepter l'expression de mes salutations sincères.

M. Melehi. Rúbrica.

Vota : En el pie de la carta se lee con letra manuscrita:

We would be grateful if you could be in Mexico by Monday June 10 th. For exhibition of all Symposium models. Wendl.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 162, M. Mohamed Melehi / Marruecos, Actividades Artísticas.

Karel Wendl

Comité Organizador de los Juegos de la 19 Olimpia

Ave. de las Fuentes 170, México 20, DF, Méx.

Arriving single, evening, June third, flight 401. Sincerely yours. Costantino Nivola.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 154, Constantino Nivola / Italia, New York, Actividades Artísticas.

K. Wendl. Organizador Juegos Olimpiada.

Avenida de las Fuentes 170, México City, 20 DF, DF Méx.

Arriving June 4 Braniff Flight 51 at 1.51 PM.

Moeschal.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 118.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

Le 13 mai, 1968.

M. Pierre Székely

91 Marcoussis, 1 Ruelle des Célestins, France.

Cher Monsieur,

Je vous remercie de votre lettre du 9 mai. Au sujet du billet d'avion, j'ai téléphoné a votre Ambassade qui a promis d'intervenir auprès du Ministère des Affaires Etrangères pour que le billet vous soit envoyé sans délai. C'est la Direction Générale des Relations Culturelles du Ministère des Affaires Etrangères qui s'occupe de l'affaire. Si le billet n'arrive pas dans les jours prochains, je vous prie de bien vouloir vous communiquer avec la Direction Générale directement pour accélérer l'affaire.

Cinq des sculpteurs étrangers arriveront le 3 juin. Nous pensons que la plupart des autres seront au Mexique pendant les premiers jours de juin. Le 10 juin le soir aura lieu l'inauguration de l'exposition de toutes les maquettes des sculptures. Nous vous serions très reconnaissants si vous pouviez arriver avant cette date. Nous vous prions de nous télégraphier la date exacte et le numéro de vol de votre arrivée pour que nous puissions réserver votre hôtel et vous rencontrer a l'aéroport.

Au sujet de la construction de votre œuvre, les travaux ont commencé. Cependant, il semble que la plupart des travaux sur l'armature métallique de votre sculpture seront faits sous votre supervision.

Je vous prie, Monsieur, d'accepter l'expression de ma meilleure considération.

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 153, M. Pierre Székely/Hungría-Francia, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

May 15, 1968.

Mr. Clement Meadmore

317 West, 99th. Street Apt. 4B, New York, N.Y., 10025, U.S.A.

Dear Mr. Meadmore,

Thank you for your letter of may 10 as well as for the airplane ticket you were so kind as to send back to us. I wish you a very nice time with your brother and we are looking forward to welcome you and Mrs. Meadmore on June 6. There is no problem as the first formal event of the Symposium will be the inauguration of an exhibition of all the models of the participating artists on June 10 in the evening. The first plenary session will be held on June 17.

In the meantime, apart from supervising the construction work on your sculpture you will have the occasion of meeting the other artists and observing their works in process of construction, seeing something of Mexico and, we hope, having a nice time.

The weather at this time of the year is pleasant. It is warm in the morning, it cools down pleasantly in the afternoon due to the fact that the rainy season is just beginning. At night it is just a little bit cool.

Best regards,

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 119.

Preparativos de la REUNIÓN:

Martes, 7 de mayo de 1968.

Varios escultores nos informaron que recibieron los boletos de avión (entregados por las autoridades de su país o mandados por el Comité). Algunos ya anunciaron la fecha de su llegada:

Beljon / Holanda, 1º. de junio; Nivola / Italia, 3 de junio; Fonseca / Uruguay, 7 de junio; Meadmore / Australia, 3 de junio.

Los cuartos de hotel están reservados y se están preparando recepciones y actos de cortesía de distinta índole.

La fecha para la inauguración de la Exposición de las maquetas en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes, fue fijada con el Sr. Jorge Hernández Campos entre el 3 y 7 de junio. Los preparativos fueron encomendados al Arq. Villazón.

El día 2 de mayo entregué al Departamento de Publicaciones el texto para el Folleto que debe estar listo antes del 1º. de junio.

En vista de que las fotos existentes no son suficientemente buenas para la publicación, la Srita. Beatriz Trueblood prometió mandar fotografiar las esculturas nuevamente. Todavía no han venido los fotógrafos.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

Preparativos de la REUNIÓN.

Miércoles, 8 de mayo de 1968.

Los países que pagan el viaje de los escultores son los siguientes: Francia para Székely, Holanda para Beljon, Polonia para Kowalski, Australia para Meadmore y Checoslovaquia para Chlupac.

Karel Wendl.

Atentamente.

Mathías Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

Preparativos de la REUNIÓN:

Jueves, 9 de mayo de 1968.

Se solicitaron los coches para los escultores y se está preparando un curso con todos los intérpretes para darles un conocimiento sobre la escultura moderna e instrucciones generales en su trato con los escultores. La fecha definitiva de la inauguración de la Exposición de las maquetas, modelos escultóricos y proyectos en el vestíbulo del palacio de Bellas Artes con carácter inaugural del evento, se fijó para el lunes 10 de junio a las 19:30 hrs. Los preparativos fueron encomendados al Arq. Villazón. Los fotógrafos del Departamento de Publicaciones tomaron fotos de varias esculturas. El resto de fotografías para la publicación (que deberá estar lista el día 1º. de junio) se tomarán, según los fotógrafos, a principios de la semana entrante. Hablé con la Srita. Trueblood sobre la edición del "comic" que debe servir para popularizar el evento. Se discutieron los problemas al respecto con varios dibujantes del Departamento de Publicaciones y se citó al artista Felipe Ehrenberg, quien hizo las primeras sugerencias gráficas ...

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

Preparativos de la REUNIÓN:

Viernes 10 de mayo de 1968.

Se eligió definitivamente el Hotel Beverly por estar mejor ubicado y ser más barato y cómodo. En el caso de que algún escultor no lo crea suficientemente ostentoso, podemos hospedarlo en el hotel Embassy que tiene la desventaja de ser ruidoso, céntrico y sin alberca.

La Embajada de Polonia expresó su deseo de organizar una recepción para los escultores y las Embajadas de Francia, Holanda y Checoslovaquia están considerando esta posibilidad.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

Preparativos de la REUNIÓN:

Sábado 11 de mayo de 1968.

El Departamento de Publicaciones, a cuyo cargo está el folleto que debe estar listo antes de la llegada de los escultores, mandó fotografiar nuevamente algunas maquetas; pero falta tomar las más complicadas, lo que, según nos informaron, no puede hacerse antes del martes próximo. Urge preparar un "dummy". Respecto a la "historieta" (comic) se siguen los estudios preliminares.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

Preparativos de la REUNIÓN:

Lunes 13 de mayo de 1968.

Acaba de llegar una carta del Sr. Székely, Hungría / Francia. Me permito citar una frase:

"Le ruego me informe si la preparación de la armadura metálica de mi escultura ya está bastante avanzada y si los problemas técnicos de la proyección del concreto ya han sido bien resueltos por ustedes".

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

Preparativos de la REUNIÓN:

Miércoles 22 de mayo de 1968.

Habíamos pedido hace tres semanas un coche para nuestra oficina para poder recorrer continuamente la carretera y otros fines urgentes. Solamente así podrá acelerarse el trabajo.

El Ing. Buzaly prometió este coche para el día 15 de mayo. Desgraciadamente no lo ha entregado todavía.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

Preparativos de la REUNIÓN:

Jueves 23 de mayo de 1968.

La exposición de maquetas y proyectos está preparada. Todo va bien. Un catálogo especial diseñado por el Arq. Álvarez (del equipo del Arq. Oscar Urrutia) está en la imprenta, y será pagado por el Instituto Nacional de Bellas Artes. El Departamento de Publicaciones del Comité edita otro folleto que va por buen camino.

El Arq. Manuel Villazón está encargado de montar la exposición. Todas las esculturas se han restaurado, excepto 2 o 3 que falta restaurar.

En una carta personal escribí al Sr. Henry Moore rogándole encarecidamente nos mande un modelo para que se amplifique en México, antes del 1º. de agosto. (Le hice entender que nuestra fecha límite sería el 15 de agosto, ya que después de octubre no podría realizarse).

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

Preparativos de la REUNIÓN:

Jueves 30 de mayo de 1968.

Departamento de Diseño y Exposiciones.

Encargamos a tiempo para que estén listos impresos para el lunes 3 de junio:

Las credenciales para los participantes.

Las tarjetas de invitación para los eventos especiales.

Los carteles.

Departamento de Publicaciones.

El folleto debe estar listo el sábado 1º. de junio. Informaré sobre el particular a principios de la semana entrante.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

APÉNDICE 120.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

May 31, 1968.

Mr. Paul Damaz, Architect
302 East 88 St., New York, N.Y. 10028 USA.

Dear Mr. Damaz:

Coming back to our telephone conversation of May 27, I would like to confirm that you are invited by the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad to assist at the International Sculptors' Meeting which will take place in Mexico City during the months of June and July. We very much hope that you will be able to accept this invitation.

It is of great importance for us to have your assist after June 17 at the meetings to discuss the future International Council for Artistic Planning. Your experience and knowledge of the relations of art and architecture in the United States, Latin America and Europe would be most helpful in our discussions.

Unfortunately, the Committee is not able, because of technical reasons to pay for flights, but once you are here we will take care of your lodging.

It would be of great interest to know your points of view and I'm looking forward to your definite acceptance".

Paul Damaz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 428, Dr. Mathías Goeritz, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

Fecha: 2/VII/68

De: Dr. Karel Wendl

Para: Sr. Héctor Ortega San Vicente – Administrador.

El arquitecto Paul Damaz de la ciudad de Nueva York, que se encuentra actualmente colaborando desinteresadamente en el Symposium Internacional de Escultores, tiene necesidad de regresar a su país el próximo domingo 7 de julio. Por lo tanto, me permito suplicar a usted muy atentamente se sirva ordenar se le tramite de inmediato el pasaje correspondiente cuyo importe pagará él mismo.

El Sr. Damaz viajará en primera clase por Aeronaves de México en la fecha citada anteriormente.

Agradeciendo de antemano la atención que se sirva prestar al presente, le envío un grato saludo.

Atentamente.

Karel Wendl, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, Sección 41, Expediente 41-422, Sr. Karel Wendl, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

July 11, 1968.

Mr. Paul Damaz, Architect
302 East 88 St.
New York, N.Y. 10028 USA.

Dear Mr. Damaz:

Once again, I want to extend, in the name of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad, our gratitude for having been with us during the meeting of the International Sculptors' Meeting.

I hope it was also interesting for you. Please, let's keep in touch. Of course, I shall keep you informed about the future development of the International Council for Artistic Planning.

Hoping to see you soon again in New York, I am, with my best regards to Mrs. Damaz,

Sincerely.

Dr. Mathías Goeritz, Chief of International Promotions. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 428, Dr. Mathías Goeritz, Actividades Artísticas.

Nota: Ello da testimonio de que para la primera semana de julio ya había terminado el Encuentro (por lo menos para Damaz). Sabemos que Damaz tuvo que regresar a Estados Unidos el 7 de julio de 1968. Averiguar por que ya no se realizaron las otras cuatro reuniones programadas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.
MEMORANDUM

13 de agosto de 1968.

De: Arq. Enrique Langenscheidt O.

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez. Presidente.

Este Departamento invitó a formar parte de la Reunión Internacional de Escultores, al Arq. Paul Damaz y Sra., críticos de arte y columnistas de diarios y revistas residentes en la Ciudad de Nueva York.

A solicitud del mismo Departamento, el Sr. Ernesto Paulsen amablemente recibió en su casa a los mencionados críticos, durante su permanencia en México en la Reunión de Escultores.

Es nuestro propósito dar una retribución simbólica al Sr. Paulsen por las molestias y gastos que le representó el hospedaje de los Señores Damaz y sugerimos pudiera obsequiársele boletos para los eventos deportivos por valor de \$ 3,000.00, o bien, obtener esta cantidad para adquirir dichos boletos.

Agradeciendo su atención, y en espera de su comentario, quedo de usted.

Muy Atentamente.

Arq. Enrique Langenscheidt O., Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 14, expediente 159, Presidencia, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 121.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.
MEMORANDUM

29 de mayo de 1968.

De: Sr. Karel Wendl

Para: Sr. Jorge Lona – Aeropuerto.

Me permito informar a usted que los 14 escultores invitados a la Reunión Internacional llegarán al aeropuerto de México en las fechas siguientes:

31 de mayo Sr. Jorge Dubón, mexicano que vive en París. Procedente de Bruselas. Entre 8:00 y 9:00 pm. No anunció ni compañía aérea ni número de vuelo.

3 de junio Sr. Todd Williams, USA. Procedente de Nueva York. Vuelo 401, Aeronaves. Llegada 9:15 pm.
Sr. Constantino Nivola, USA. Procedente de Nueva York. Aeronaves. Vuelo 405.

6 de junio Sr. Clement Meadmore, Australia. Procedente de Nueva York. Aeronaves. Vuelo 401, llegada 10:50 pm.

10 de junio Sr. Gonzalo Fonseca y Sra., Uruguay, procedentes de Nueva York. Aeronaves. Vuelo 405.

En cuanto a los demás escultores no han anunciado la fecha exacta de su llegada; en el momento en que la tengamos se la comunicaremos. Ellos son:

Herbert Bayer, USA; Jacques Moeschal, Bélgica; Pierre Székely, Francia; Willi Gutmann, Suiza; Miloslav Chlupac, Checoslovaquia; Grzegorz Kowalski, Polonia; Itzhak Danziger, Israel; Mohamed Melehi, Marruecos.

Todos estos escultores estarán alojados en el hotel Beverly, Nueva York 301. Aprovecho la ocasión para saludarlo atentamente.

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 420, Reuniones, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

30 de mayo de 1968.

De: Dr. Mathias Goeritz

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez. Presidente.

URGENTE.

El Dr. Karel Wendl, Secretario General de la Reunión Internacional de Escultores, debe tener la seguridad de conseguir para el sábado 1 de junio, un coche con chofer y para el lunes 3 de junio, tres coches con chofer, ya que los escultores llegan en estas fechas. (Para los otros dos coches solicitados, comunicaremos al Departamento de Transportes la fecha exacta de la llegada de los demás escultores). Todavía no lo sabemos.

El Dr. Wendl está alarmado por que nadie le ha podido asegurar si tendrá los coches o no.
Atentamente.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

Nota: Escrito a mano se lee: No es problema de repartir coches, como programar, soliciten los servicios a Diana Salvat en Atención a los Visitantes, rúbrica de Ramírez Vázquez.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 159, Presidencia, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.
MEMORANDUM

Tuesday, May 21, 1968.

Mr. Ekker

Embajada de Holanda

Mariano Escobedo 752-12º. Piso, México D.F.

Dear Sir,

We have the pleasure of sending you a list containing the names and addresses of the sculptors invited to the Symposium, and also of some other persons whom we thought you might be interested in inviting to the reception in honor of Mr. Joop Beljon, on June 19.

I take advantage of this opportunity to send you my best regards.

Karel Wendl. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 68, Mr. Joop Beljon, Holanda, Actividades Artísticas.

En memorandun de Mathías Goeritz dirigido al arquitecto Oscar Urrutia, Coordinador General del Programa Cultural, con fecha 4 de junio de 1968 le informaba las direcciones de los escultores participantes en la Reunión Internacional de Escultores.

1. Ángela Gurriá, Francisco Sosa 127 A, Coyoacán.
2. Milos Chlupac, Hotel Beverly, Nueva York 301, Colonia Nápoles.
3. Kioshi Takahashi, Hotel Beverly, Nueva York 301, Colonia Nápoles.
4. Constantino Nivola, Hotel Beverly, Nueva York 301, Colonia Nápoles.
5. Jacques Moeschal, Hotel Beverly, Nueva York 301, Colonia Nápoles.
6. Todd Williams, Hotel Beverly, Nueva York 301, Colonia Nápoles.
7. Joop Beljon, Hotel Beverly, Nueva York 301, Colonia Nápoles.
8. Jorge Dubón, Hotel Beverly, Nueva York 301, Colonia Nápoles.
9. Helen Escobedo, Comunal 74 Oriente, San Ángel
10. Olivier Séguin, Xochitl 7, San Pablo Tepetlapa
11. Germán Cueto, Presa Samalona 16, Irrigación

Los demás escultores no han llegado todavía pero vivirán en el Hotel Beverly también. Ya sabemos las siguientes fechas:

12. Clement Meadmore, 6 de junio
13. Gonzalo Fonseca, 10 de junio
14. Willi Gutmann, 13 de junio

Atentamente.

Mathías Goeritz, Jefe de Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

En memorandum de fecha 10 de junio de 1968, Wendl le informaba a la señora Diana Salvat, Jefe de Atención a Visitantes, lo siguiente:

“que durante el transcurso de esta semana llegará la mayoría de los escultores que participan en la Reunión Internacional de Escultores. Debido a que tenemos grandes problemas con el transporte de los artistas ya ahora, cuando apenas están en México la mitad de los participantes, le suplicamos nos asigne:

- 4 automóviles desde el lunes 10 de junio
- 6 automóviles desde el martes 12 de junio
- 6 automóviles desde el jueves 14 de junio.

Necesitamos estos automóviles ... hasta el fin de este evento cultural, es decir, hasta fines de julio.

Debido a que el éxito de nuestro evento depende del acceso de los escultores a sus obras que se encuentran esparcidas en diferentes lugares, existe el peligro de que la Reunión Internacional de Escultores fracase por falta de vehículos, por lo cual le suplico su ayuda...”

Dr. Karel Wendl, Secretario de la Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

Junio 7, 1968.

Sr. Ing. Víctor M. Gamba
Paseo de la Reforma 31, 5°. Piso
México, D.F.

Estimado señor Ingeniero:

He de agradecerle se sirva ordenar la construcción de un toldo de 8 metros cuadrados aproximadamente, y de 2.50 metros de altura cerca de la escultura del señor Nivola que ejecutan ustedes.

Este techo tiene por objeto que el mencionado escultor, Nivola, realice personalmente el remate de la escultura. Con ese objeto, he de agradecerle asimismo, proporcione al señor Nivola la varilla y el cemento que requiera para realizar su obra.

Atentamente.

Enrique Langenscheidt O. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 421, Symposium de Escultores, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

9 de junio de 1968.

De: Dr. Mathias Goeritz

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez. Presidente.

Rolando Ferri es un joven artista conocido de la vanguardia artística actual. Su obra, efectivamente, me parece de mucho interés y aprovechable para nuestro Departamento de Diseño.

Al lado del escultora Griega Chryssa y de Martial Raysse, pertenece a un grupo de artistas que está envuelto en un novedoso tipo de arte realizado con luz neón y que se presta, dentro de espacios no demasiado grandes, para crear ambientes de fiesta.

La Galería Yolas que representa a todos estos artistas en Nueva York, es una de las más prestigiadas.

Igualmente, me permito recomendar la obra cinética del artista Argentino Julio Le Parc (primer premio de la Bienal de Venecia), que recomendé hace tiempo y que se exhibe en la actualidad, en el "Palacio de Bellas Artes". Julio Le Parc pertenece al grupo "Recherches Nouvelles". Hablé con Le Parc, quien ya regresó a Francia, pero que estaría dispuesto a volver a México si pudiera colaborar aquí en un "ambiente", por ejemplo dentro de la Villa Olímpica. Adjunto fotostática y unos bocetos ideográficos que Le Parc dejó. Son desde luego muy incompletos y necesitan explicaciones que puedo dar en cualquier momento.

Muy Atentamente.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 159, Presidencia, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

Fecha: 27/VI/68

De: Dr. Karel Wendl

Para: Sr. Héctor Ortega San Vicente - Administrador

Me permito solicitar lo siguiente: el hijo del Sr. Itzhak Danziger, escultor participante en el Symposium de Escultores y la esposa del Sr. Mohamed Melehi, escultor también, tienen especial interés en colaborar en el Symposium Internacional de Escultores aun no estando invitados. Ellos pagarán sus boletos pero en atención a este interés le suplicamos nos ayude a conseguir un descuento en sus gastos.

Agradeciendo la atención que preste a los presentes, lo saludo atentamente.

Atentamente.

Karel Wendl, Secretario Internacional del Symposium. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, Sección 41, Expediente 41-422 Sr. Karel Wendl, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.
MEMORANDUM

25 de julio de 1968.

De Karel Wendl

Para Ramón Alatorre. Jefe de Control de Alojamientos.

Me permito dirigirme atentamente a usted, con la siguiente solicitud:

Debido a que los trabajos de construcción de las obras de los escultores participantes a la Reunión Internacional de Escultores se han retrasado, los escultores que cito a continuación, tendrán que quedarse en México después del 1º. de agosto que fue el día planeado para clausurar el evento. Se quedarán aproximadamente de 10 a 15 días:

Gonzalo Fonseca / Uruguay	Mohamed Melehi / Marruecos
Kioshi Takahashi / Japón	Willi Gutmann / Suiza
Jorge Dubón / México	Itzhak Danziger / Israel
Grzegorz Kowalski / Polonia	Jacques Moeschal / Bélgica
Joop Beljon / Holanda	

Le ruego dé las instrucciones necesarias para que los artistas señalados puedan seguir viviendo en el Hotel Beverly, calle de Nueva York 301, después del 1º. de agosto, en las mismas condiciones que hasta la fecha.

Atentamente.

Karel Wendl, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 421, Symposium de Escultores, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

26 de julio de 1968.

De: Dr. Mathias Goeritz.

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez. Presidente.

El escultor Pierre Székely (Hungria-Francia), antes de salir para su país me entregó un librito recién aparecido en Francia sobre su obra, con la expresión de su agradecimiento y sus mejores saludos.

Atentamente.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 159, Presidencia, Actividades Artísticas.

July 26, 1968.

Mr. Pedro Ramirez Vazquez

President of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad

Paseo de la Reforma 445, Mexico, D.F.

Dear Sir,

I wonder if you would be good enough to help me realize an exhibition on the total design of the Olympics in the premises of the Royal Academy at the Hague.

Date of opening will be the first of September, the address: Koninklyka Academie van Beeldende Kunsten, Prinsessegraecht 4, the Hague, Paises Bajos (Holanda).

I should like to receive the following items:

All the Olympic posters (big size).

Olympic news letters and other printed materials.

Photographs of the actual Mexican architecture (Anthropological Museum, Museum of Fine Arts, Aztec Stadium, Sports Palace, Olympic Pool, Olympic Stadium, Camino Real Hotel and Route of Friendship).

A good choice of the Olympic souvenirs.

The Olympic dresses.

In the expectation that you will give me your kind help,

Sincerely yours,

Joop J. Beljon. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 68, Mr. Joop Beljon, Holanda, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

26 de julio de 1968.

De Arq. Enrique Langenscheidt O.

Para. Ing. Ernesto Olguín - Control de Instalaciones.

Me refiero a la base de la escultura del Sr. Beljon. Sus deseos serían que dicha base fuese de enladrillado común y corriente, a hilo. Sin embargo, existe la idea de hacerla de tezontle negro compactado.

Creo que es cuestión de estudiar costos y decidir lo que proceda de acuerdo con los costos. Lo importante es que se realice cuanto antes, ya que el escultor regresa el día primero de agosto para permanecer 10 días hasta la terminación de la mencionada base.

Atentamente.

Enrique Langenscheidt O., Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANUM

Fecha: 7/VIII/68

De: Dr. Karel Wendl

Para: Sr. Ramón Alatorre, Director de Control de Alojamientos.

Me permito dirigirme a usted con la solicitud siguiente: la mayoría de los escultores participantes en el Symposium Internacional de Escultores se van de México a partir del día 10 de este mes. El Sr. Jaques Moeschal y el Sr. Gonzalo Fonseca se tendrán que quedar algún tiempo más porque sus esculturas aún están en proceso de construcción. Le ruego dé las instrucciones necesarias para que estos puedan seguir alojados en el Hotel Beverly, para que desde el día 11 de agosto los demás escultores que quieran quedarse en el Hotel tengan que pagar sus propios gastos.

Muy Atentamente.

Karel Wendl, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, Sección 41, Expediente 41-422, Sr. Karel Wendl, Actividades Artísticas.

Nota: Las esculturas más atrasadas fueron las de estos dos artistas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANUM

9 de agosto de 1968.

De Dr. Karel Wendel

Para Ing. Alberto Buzali, Jefe de la Sección de Transportes.

Me permito dirigirme a usted atentamente con la siguiente solicitud:

Debido a que por razones técnicas no será posible terminar algunas de las esculturas de los artistas participantes al Symposium Internacional de Escultores antes del fin de mes de agosto, por lo menos, se tendrán que quedar siete de los escultores en México hasta esta fecha, le ruego por lo tanto dé las instrucciones necesarias para que los dos autos asignados a la Reunión Internacional de Escultores estén a nuestra disposición hasta el fin de mes en curso.

Agradeciendo de antemano su amable ayuda, aprovecho la ocasión para enviarle mis atentos saludos.

Karel Wendl, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 421, Symposium de Escultores, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

Fecha: 7/VIII/68

De: Dr. Mathias Goeritz

Para C.P. Héctor Ortega San Vicente, Director de Administración

El escultor israelí Itzhak Danziger recibió de este Comité un boleto de ida y vuelta para el vuelo de Israel a México con escala en la ciudad de Madrid. El Sr. Danziger se dirigió a nosotros con la solicitud de que le cambiáramos el boleto que adjuntamos por un boleto México / Nueva York / Israel.

De ser posible le rogamos le den sus boletos según sus deseos lo más pronto posible, ya que el Sr. Danziger se va de México el día lunes 11 de agosto.

Muy Atentamente.

Karel Wendl, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, Sección 41, Expediente 41-422 Sr. Karel Wendl, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

Fecha: 7/VIII/68

De: Dr. Karel Wendl

Para: Lic. Alejandro Ortega San Vicente - Secretario General.

Atención: Sr. Ramón Heredia.

Me permito dirigirme a usted con la solicitud siguiente: el Escultor israelí, Sr. Itzhak Danziger, llegó a México con el permiso de cortesía No.51335 que le permite entrar al país una sola vez. Debido a que su escultura no ha sido terminada y que el mencionado señor tiene que abandonar México por razones de trabajo urgentes, tendrá que regresar a terminar su escultura durante el transcurso del mes en curso. Le ruego por lo tanto tenga la bondad de tramitar un permiso nuevo para que el señor Danziger pueda regresar a México sin dificultades. El señor Danziger se irá el lunes 11 de agosto y probablemente regresará entre el 16 y el 20 del mismo mes.

Durante su estancia fuera de México el señor Danziger estará en la dirección siguiente:

Mr. Itzhak Danziger

c/o Milton Rosenbann

55 Noodbinne Avenue

Lord Mont, New York 10538

U.S.A.

Tel. 914-6515

Atentamente.

Karel Wendl, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, Sección 41, Expediente 41-422 Sr. Karel Wendl, Actividades Artísticas.

Le 13 août, 1968.

M. Jacques Moeschal

Hotel Beverly, Nueva York 301, México, D.F.

Monsieur,

Le Comité Organisateur des Jeux de la XIX Olympiade vous remercie pour votre participation et admirable collaboration a la Réunion Internationale de Sculpteurs. D'autre part, nous vous prions de nous excuser pour s'avoir pas été capables de finir votre œuvre pendant votre séjour à Mexico.

Nous vous prions de bien vouloir accepter notre invitation de retourner au Mexique vers la fin de septembre pour superviser les derniers travaux sur votre œuvre. Votre présence et supervision sont très nécessaires.

Nous vous remercions encore une fois et vous prions d'agréer, Monsieur, nos salutations les plus respectueuses.

Mathias Goeritz, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

Fecha: 21/VIII/68

De: Dr. Karel Wendl

Para: C. P. Héctor Ortega San Vicente – Administrador.

El escultor belga Jacques Moeschal y el artista Norteamericano Todd Williams que participan en el Symposium Internacional de Escultores, tuvieron que regresar a su país antes de que sus esculturas estuvieran terminadas ya que éstas están muy atrasadas.

Debido a que es indispensable que estén en México para supervisar los últimos trabajos que se llevarán a cabo en los días siguientes (en cuanto lleguen), le suplicamos atentamente dé las instrucciones necesarias para que a ambos les sean enviados sus respectivos boletos de avión, ida y vuelta, a las direcciones siguientes:

1.- Jacques Moeschal

40 Avenue Jean-Accent

Brussels 16, Belgium

Bélgica

Viaje, Bruselas-México-Bruselas.- Fecha Abierta

2.- Todd Williams

310 Atlantic Avenue

Brooklyn New York; 11201

U.S.A.

Viaje, Nueva York-México-Nueva York.- Fecha Abierta

Debido al retraso general y a la indispensabilidad de que se terminen las obras, le agradeceríamos sumamente si los boletos se pudieran enviar a los interesados con toda urgencia.

Atentamente.

Karel Wendl, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, Sección 41, Expediente 41-422, Sr. Karel Wendl, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

Agosto 22, 1968.

Sr. Todd Williams
310 Atlantic Ave.
Brooklyn, N.Y.
U.S.A.

Apreciable amigo,

Su escultura se está trabajando y esperamos pronto tenerla completamente terminada para proceder luego a pintarla. Le mandaremos su boleto de avión tan pronto podamos, de manera que pueda visitarnos lo más pronto posible.

Para su información, después del 15 de septiembre, será prácticamente imposible encontrar alojamiento en México dado que la mayoría de los atletas olímpicos y organizadores estarán aquí. Además, la Villa Olímpica estará llena, habrá mucho movimiento, y como nosotros estaremos ocupados en tareas que puedan surgir como necesarias para que la realización de los Juegos sea exitosa, será muy difícil para usted hacer cualquier cosa por aquellos días.

Por otro lado, cuando todo concluya, es decir, terminados los Juegos, no existiremos más.

Por ello es que sería muy aconsejable que planeara su segunda visita a México de manera que esta terminara antes del 15 de septiembre.

Comuníquenos pro favor la fecha exacta, hora y número de su vuelo de llegada de manera que podamos pasar a recogerlo para llevarlo al hotel. En espera de tener el placer de tenerlo a usted entre nosotros de nuevo”.

Karel Wendl. Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 434, Mr. Todd Williams / USA, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

August 22, 1968.

Mr. Todd Williams
310 Atlantic Ave.
Brooklyn, N.Y.
U.S.A.

My dear Friend,

Your sculpture is being worked on and we hope it will soon be completely finished so that we may proceed to paint it. We shall send you an airplane ticket as soon as we can, so that you might visit us as soon as possible.

For your information, after September 15, it will be impossible to find accommodation as most of the Olympics athletes and organizers will be here. Besides that, the Olympic Village will be full, there will be a lot of confusion, and we shall be helping in whatever task will be necessary for the successful realization of the Games and it would be very hard for you to do anything in those days.

On the other hand, when everything calms down, i.e., after the Games, we shall nor exist any more. That is why it would be more advisable to plan your second trip to Mexico in such a way that it end before September 15.

Please cable us in time the exact date, hour and flight number of your arrival so that we may meet you and take you to your hotel. We are all awaiting to pleasure of having you with us once again.

Best regards.

Karel Wendl, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 434, Mr. Todd Williams / USA, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

MEMORANUM

Septembre 3, 1968.

M. Jacques Moeschal
40 Avenue Jean-Accent, Bruxelles 16, Belgique.
Belgica.

Cher et estimé ami,

Tout d'abord je voudrais vous dire que nous tous qui avons été avec vous pendant votre séjour a Mexico gardons de très beaux souvenirs de vous et ce sera une grande joie pour nous de vous revoir.

Les travaux sur votre œuvre avancement très vite. Dans quelques jours elle sera finie. Nous sommes déjà en même temps en train de la peindre. J'ai déjà donné des instructions pour que votre billet pour l'avion vous soit envoyé. Puisque vers la fin de septembre la confusion de l'arrivée des athlètes sera en pleine culmination et au mois d'octobre ça sera encore pire, car

chacun de nous aidera la ou ça sera le plus nécessaire, je vous conseille d'arriver a Mexico le plus tôt possible. Je vous prie surtout de nous faire savoir la date de votre arrivée assez tôt, car chaque jour ça devient plus difficile de trouver des places dans les hôtels.

En attendant le plaisir d'avoir vous nouvelles et surtout de vous accueillir, je vous prie d'agréer mes sincères salutations.

Karel Wendl, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

310 Atlantic Ave.
Bklyn, N.Y., 11201
August 28, 1968.

Dr. Karel Wendl

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada.

Av. de las Fuentes 170.

México 20, D.F.

Dear Karel:

Needless to say, I'm looking forward to visit you and all my friends once again. I find myself feeling somewhat like an absent father, who has been away and has never seen his new born child. I am coming home.

I will plan to arrive in Mexico on the 5 th. of September. I hope that this will not cause any problems for you.

In case it does, I can be there one week from that date, the 12 th., leaving on the 16 th. of September.

My only regret is that my stay this time will be so short. Until we meet again, I am looking forward to meet you.

Yours,

Todd Williams. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 434, Mr. Todd Williams / USA, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

2 de septiembre de 1968.

De Dr. Karel Wendl

Para Sra. Cecilia Marín.

Me permito dirigirme atentamente a usted con la solicitud siguiente:

El día 5 de septiembre llegará a México el escultor norteamericano Todd Williams para supervisar los últimos trabajos de construcción y acabado sobre la obra que realizó en la "Ruta de la Amistad". El señor Todd Williams es invitado de este Comité siendo su estancia y alimentos financiados por nosotros.

Le suplico dé instrucciones para que al mencionado artista le sea reservada una habitación en un hotel de la Ciudad de México, de ser posible en el Hotel Beverly, Calle Nueva York 301, tel. 23-60-65; ya que los demás escultores participantes en el mismo evento están alojados en él. El señor Williams se quedará en México aproximadamente cuatro días.

Atentamente.

Karel Wendl, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 434, Mr. Todd Williams / USA, Actividades Artísticas.

Jacques Moeschal
Architecte
Bruxelles, le 15 septembre 1968.

Mon Cher Karel,

Excuse moi de répondre aussi tardivement, ta lettre du 3 septembre m'est parvenue alors que j'étais occupé en France. Cela me fera un grand plaisir de te revoir, ainsi que les nombreux amis. Vu toutes mes obligations, je ne pense pouvoir arriver au Mexique qu'à la fin de ce mois, et, d'ici une semaine, je te fixerai par télégramme le jour de mon arrivée ; je ferai l'impossible de partir au plus tôt.

Insiste encore auprès d'Urutias pour le spectacle Béjart, car aux dernières nouvelles, il y avait renoncé par crainte d'une réaction de nos adversaires artistes et archéologues. Pour ma part, cela produirait l'effet contraire, ce serait une démonstration de plus que le présent peut s'allier au passé.

Bien le bonjour à toi, ta femme, et tous les amis.

Moeschal. Rúbrica.

En nota manuscrita se lee al final del documento con tinta fuente <Je ne suis pas encore pouveau à toucher ton ami>

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

Paseo de la Reforma 445, México 5, DF.

DEPART SABENA 21 15H40 ARRIVEE MEXICO 22H45. MOESCHAL.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

19 de septiembre de 1968.

Dr. Karel Wendl

Ing. Alberto Buzali – Jefe de la Sección de Transportes.

Nos permitimos dirigirnos a usted con la solicitud siguiente:

El día 21 de septiembre llegará a México el escultor belga Jacques Moeschal para supervisar los últimos trabajos sobre la escultura que se encuentra en la Villa Olímpica.

El Sr. Moeschal se quedará en México aproximadamente una semana, y estará alojado en el Hotel Beverly, calle Nueva York 301, Col. Nápoles. Le suplicamos atentamente nos asigne un automóvil para llevar a dicho artista a su lugar de trabajo, desde el día domingo 22 de este mes.

Si es posible satisfacer esta solicitud, le rogamos dé instrucciones para que el automóvil esté siempre a la disposición del Sr. Moeschal en el Hotel Beverly a las 9 de la mañana.

Agradeciéndole anticipadamente su atención a esta urgente solicitud, aprovecho la ocasión para saludarlo muy atentamente.

Dr. Karel Wendl, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

Vo.Bo. Arq. Oscar Urrutia. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 329, Bélgica, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

23 de septiembre de 1968.

De Lic. Lenin Molina

Para Sr. Karel Wendl, Presente.

Por instrucciones del Arq. Oscar Urrutia, y respecto de su petición de fecha 19 del mes en curso, de otorgar servicio de automóvil al escultor belga Jacques Moeschal, lamento informarle que no será posible satisfacer esta solicitud.

Atentamente,

Lenin Molina, Secretario Particular del Coordinador General del Programa Cultural de la XIX Olimpiada. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 329, Bélgica, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 122.

Escultor:	Largo	Ancho	Altura	Presentación y Material
1. Ángela Gurría	50 cms.	15 cms.	160 cms.	Sin base. Fierro.
2. Willi Gutmann	50 cms.	10 cms.	38 cms.	Sin base. Aluminio
3. Milos Chlupac	37 cms.	13 cms.	54 cms.	Con base. Yeso.
4. Kioshi Takahashi	50 cms.	40 cms.	13.5 cms.	Con base. Yeso.
5. Pierre Székely	50 cms.	40 cms.	40 cms.	Con base. Terracota.
6. Gonzalo Fonseca	92 cms.	75 cms.	60 cms.	Con base. Yeso.
7. Constantino Nivola	45 cms.	30 cms.	105 cms.	Sin base. Yeso.
8. Jacques Moeschal	7 cms.	1.5 cms.	8 cms.	Sin base. Plata.
9. Todd Williams	49 cms.	29 cms.	16 cms.	Con base. Madera.
10. Grzegorz Kowalski	70 cms.	60 cms.	13 cms.	Con base. Papel.
11. Clement Meadmore	19 cms.	17 cms.	12 cms.	Sin base. Cartulina.
12. Herbert Bayer	32 cms.	32 cms.	36 cms.	Con base. Madera.
13. Joop J. Beljon	Diámetro de 60 cms.		22 cms.	Con base. Madera.
14. Itzhak Danziger	22 cms.	11 cms.	10 cms.	Con base. Papel.
15. Olivier Séguin	72 cms.	57 cms.	40 cms.	Con base. Yeso.
16. Mohamed Melehi	59 cms.			Con base. Corcho y aluminio
17. Helen Escobedo	50 cms.	20 cms.	45 cms.	Con base. Cartulina.
18. Jorge Dubón	5 cms.	10 cms.	30 cms.	Cartulina.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 421, Simposium de Escultores, Actividades Artísticas.

Nota: En esta lista no aparece el nombre del escultor Joseph María Subirachs ni su trabajo a nivel de maqueta por no haber estado invitado al Simposium. La maqueta del escultor Alexander Calder midió cerca de tres metros de altura pues recordemos que aunque el artista pidió que esta se hiciera a una quinta parte del tamaño pensado por él para su obra (20 metros), el tamaño con el que finalmente la realizó Montiel Blancas fue de 1/7 parte de su altura. Los datos de la escultura del señor Jorge Dubón los calculamos de una fotografía que tomamos de un recorte de periódico que obra en el AGN.

APÉNDICE 123.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

12 de junio de 1968.

De: Dr. Mathias Goeritz

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez. Presidente.

"La mayoría de los escultores han llegado. Hoy llegan Gutmann (Suiza). Faltan tres por llegar: el Húngaro - Francés Székely, Herbert Bayer, Austria - U.S.A., y Danziger, Israel.

Parece que los escultores están encantados con las atenciones que se les están proporcionando. Todo funciona más o menos como estaba previsto.

La exposición de maquetas se inauguró el lunes 10 de junio a las 7:30 p.m. Hubo mucho público y parece que fue un éxito a pesar de que, en mi opinión, el conjunto de maquetas y grandes biombos (con fotografías de las obras), se pierde en el gigantesco vestíbulo del Palacio de Bellas Artes. Pero el ambiente estaba animado y los asistentes muy contentos.

La sesión plenaria del día 17 a las 10:30 a.m., en el auditorio del C.I.E.S.S., está preparada así como la comida después en el jardín de Fuentes 170. Hay una gran expectación. La prensa internacional a sido avisada y esta reunión constituya posiblemente el acto de mayor importancia de todo el evento.

En hoja anexa se lee el siguiente documento:

PROGRAMA.

I. Introducción a la Sesión por el Secretario General de la Reunión Internacional de Escultores, Dr. Karel Wendl.

II. Palabras del Arq. Oscar Urrutia, Coordinador General del Programa Cultural.

III. Palabras del Arq. Pedro Ramírez Vázquez, Presidente del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada.

IV. Ponencia del Dr. Mathias Goeritz, Director de este evento cultural.

V. Palabras de agradecimiento de uno de los escultores extranjeros (en inglés).

12:00 Intervalo

12:15 Discusión

Atentamente.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 159, Presidencia, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

Lista de las personas relacionadas con la Reunión Internacional de Escultores.

Arq. Pedro Ramírez Vázquez

Arq. Oscar Urrutia

Dr. Karel Wendl

Sr. Lance Wyman

Sr. Peter Murdoch

Arq. Manuel Villazón

Arq. Luis Martínez del Campo

Arq. Eduardo Terrazas

Srita. Beatriz Trueblood

Arq. Enrique Langenscheidt

Sr. Julio Prieto

Ing. Leopoldo Lieberman

Arq. Ruth Rivera de Coronel.

Sr. Mathias Goeritz

18 escultores

Ángela Gurría

México

Willi Gutmann

Suiza

Milos Chlupac

Checoslovaquia

Kioshi Takahashi

Japón

Pierre Székely	Hungría / Francia
Gonzalo Fonseca	Uruguay
Costantino Nivola	Italia / E.U.
Jacques Moeschal	Bélgica .
Todd Williams	E.U.
Grzegorz Kowalski	Polonia
Clement Meadmore	Australia
Herbert Bayer	Austria / E.U.
Joop J. Beljon	Holanda
Itzhak Danziger	Israel
Olivier Séguin	Francia
Mohamed Melehi	Marruecos
Helen Escobedo	México
Jorge Dubón	México

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 170, Informe de Actividades Artísticas y Culturales, Actividades Artísticas.

Nota: Se trata de una hoja suelta que corresponde a un informe que no tiene destinatario, ni fecha ni autor. Lo suponemos de fecha próxima a la realización del Encuentro Internacional, es decir, mediados de junio de 1968. No aparece España porque no fue invitada a participar. En la primera lista falta el nombre del Arq. Vladimir Kaspé que, como sabemos, tuvo una participación importante en la organización del Encuentro comisionado por el Comité Organizador como relator encargado de revisar y dar seguimiento a los acuerdos que en él se tomaron.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA. ESCULTORES.

1. Mr. Herbert Bayer, P.O. Box B, Aspen, Colorado, 81611 U.S.A.
2. Mr. Joop J. Beljon, Merelhoven 120, Capelle a/d IJssel, Holanda.
3. Sr. Germán Cueto, Presa Sanalona, Col. Irrigación, México, D.F.
4. Sr. Milos Chlupac, Klicanska 34, Prague 8, Czechoslovakia.
5. Mr. Itzhak Danziger, 14 Yitzhak Ave., Mt. Carmel, Haifa, Israel.
6. Sr. Jorge Dubón, 92 Rue de Turenne, Paris III, France.
7. Sra. Helen Escobedo, Comunal 74 Oriente, México 20, DF.
8. Sr. Gonzalo Fonseca, 125 West 11 th. Street, New York, N.Y., USA.
9. Sra. Ángela Gurría, Francisco Sosa 127 A, Coyoacán, México D.F.
10. M. Grzegorz Kowalski, Ul. Opoczynska 3 m 5, Warszawa, Polonia.
11. Mr. Clement Meadmore, 317 West 99 th Street, Apt. 4B, New York, N.Y., 10025, USA.
12. M. Mohamed Melehi, École des Beaux Arts, Boulevard Rachidi, Casablanca, Marruecos.
13. M. Jacques Moeschal, 41 Avenue Jean-Accent, Bruxelles 16, Belgium.
14. M. Constantino Nivola, Old Stone Highway, Springs, East Hampton, N.Y., USA.
15. Sr. Olivier Séguin, Xóchitl 7, San Pablo Tepetlapa, México 22, DF.
16. M. Pierre Székely, 91 Marcoussis, 1 Ruelle des Célestins, Francia.
17. Sr. Kioshi Takahashi, Hidalgo 6, Jalapa Ver., México.
18. Mr. Todd Williams, 310 Atlantic Ave., Brooklyn, N.Y., 11201, USA.
19. M. Willi Gutmann, 8155 Oberhaslitz, Suiza.
20. Dr. Mathías Goeritz, Jalapa 55, San Ángel Tizapán, México 20, DF.
21. Arq. Vladimir Kaspé, Rubén Darío 17-501, México, DF.
22. Arq. Enrique Langenscheidt, Insurgentes Sur 1023, 3er. Piso, México, DF.
23. Dr. Karel Wendl, Lago Nargis 29, México 17, DF.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

Nota: Documento que aunque no tiene fecha su realización debe haber sido muy cercana a la realización del Symposium de junio 17 de 1968.

APÉNDICE 124.

Hoy, México, Reunión.

Reunión: Nueva Unión.

Hoy, México realiza una nueva forma de unirse. En la época moderna, un programa de manifestaciones culturales paralelo al año de la Olimpiada, es aplicar, a la vida de todos los días y de todos los hombres, los anhelos comunes que nos alientan.

Hoy, México, Ruta de la Amistad, escultura colectiva. Una de las manifestaciones vivas de nuestra cultura contemporánea, forma parte, del cuidado personal que como arquitecto, Pedro Ramírez Vázquez, dedica a la idea de reunir, bajo un nuevo molde, a la cultura en todas sus manifestaciones.

Hoy, México, Ciudad, Ruta de la Amistad.

La Ciudad, la que recibe, se alegra de recibirlos a ustedes los suyos, y a los que ahora son suyos, porque esta nueva unión, nos suma en la emoción creadora de una ciudad.

Hoy, Ciudad, 68. Todos los hombres que están, pertenecen. De todos es porque todos la han hecho. Vive, porque los hombres la necesitan y con los hombres nace. Hoy, Ruta de la Amistad, escultura colectiva, nacemos una idea. Hacemos un acto creador, una actitud frente al futuro: planificamos.

El Hombre cambia, cambia todos los días, cambia cada vez más rápido. Planificar, lo aceptamos. Planificar exige una actitud de cambio permanente. Una actitud de enriquecimiento al desarrollo de las posibilidades del hombre. Una actitud humanista frente a los fenómenos de la vida de hoy. Una actitud coral. De todos, porque todos estamos. De todos, porque de todos debe ser. Planificar, lo aceptamos.

El hombre de siempre reinventa la comunicación. México, sus hombres de hoy, extienden sus medios. Inauguran para su época, la comunicación a través de la emoción creadora de los hombres de todas partes. Las expresiones del arte, la ciencia y la cultura, nos reúnen. México: nueva unión.

A través de la escultura la ciudad recibe al arte y el arte se hace ciudad.

México, 68, Escultura, Ciudad. Ciudad Escultura, Ciudad es Cultura.

A ustedes, los hombres que perciben las posibilidades del hombre, nos unimos los mexicanos de hoy que creemos que la cultura, es la responsabilidad de ver el futuro.

Ciudad, Escultura, 68.

Ciudad es Cultura, 68.

Bienvenidos.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

LA RUTA DE LA AMISTAD.

El Programa Cultural del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada incluyó a la REUNIÓN INTERNACIONAL DE ESCULTORES que fue fundamentalmente diferente de todos los otros simposiums o encuentros realizados con anterioridad a ella.

Sus organizadores, inspirados por un ideal de armonía mundial, se propusieron traer conjuntamente a una distinguida selección de escultores de cada continente. Nunca como hasta ahora tan amplia integración se había ni siquiera intentado.

Un aspecto esencial y novedoso dentro de la reunión fue el énfasis hacia la orientación artística del evento. Desde el inicio se decidió que el principal objetivo de la reunión buscara la estrecha colaboración entre artistas, planificadores, arquitectos e ingenieros. Dieciocho escultores de quince países fueron invitados a proponer modelos para sus obras. Cada uno de ellos envió un modelo en maqueta para una obra de escultura monumental hecho en acero, aluminio, plata, yeso, madera, barro y cartón. Estos modelos fueron estudiados por una junta de profesionales y coordinadores mexicanos encabezados por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, Presidente del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada y por el escultor Mathias Goeritz, asesor artístico del Comité Organizador, y también creador del proyecto "Ruta de la Amistad".

Una de las condiciones impuestas a los escultores fue que diseñaran su trabajo para ser ejecutado en concreto. Esta restricción en la selección del material naturalmente influyó en la selección de los artistas de manera que sólo participaran aquellos artistas que tuvieran experiencia de trabajar en concreto o cuyo estilo general de su obra se adecuara bien al uso de este material. La selección final de los escultores corrió a cargo de dos paneles de jueces integrados por arquitectos, críticos de arte y representantes del Comité Organizador. El tamaño monumental para las esculturas era necesario debido a la original idea de crear una RUTA de aproximadamente 18 kilómetros de longitud sobre un tramo del Anillo Periférico sur que rodea a la ciudad de México sobre un ancho y abierto paisaje cuyo punto central fue la "Villa Olímpica".

Sobre este tramo de la antes mencionada ruta que es una vía de alta velocidad y que corre a lo largo del "Pedregal" (zona cubierta por roca de lava volcánica en la que se encuentran pocos edificios) los monumentos fueron construidos aproximadamente a 1.5 kms. de separación entre uno y otro. Sólo en las secciones más importantes del conjunto como lo es la Villa Olímpica, las esculturas estarán más próximas. Las obras oscilan entre los 6 y los 18 metros de altura, con un promedio de 10 metros. Los escultores extranjeros llegaron a México cerca del 1 de junio de 1968. Los cimientos y algunos de los principales elementos constructivos de las obras ya se habían realizado al momento de su arribo. Los cálculos de las obras y el diseño de los aspectos técnicos se hicieron anticipadamente.

Durante la "Reunión Internacional de Escultores", hubo sesiones en las que varios asuntos pendientes fueron discutidos con miras a determinar cual sería el aspecto final de la RUTA, incluyendo cómo sería el terminado de las esculturas, color, solución del paisaje, iluminación, etcétera. Asimismo, Mathias Goeritz presentó una propuesta en la ceremonia de apertura de la reunión, relativa al establecimiento de un Consejo Internacional de Planificación Artística.

Entre otras cosas, dijo:

"Los alrededores vitales del hombre moderno son cada vez más caóticos. El aumento de la población, la socialización de la vida, y el avance acelerado de una época tecnológica han creado un ambiente de confusión general. La fealdad de muchos elementos utilitarios indispensables y los anuncios comerciales aplasta (desfigura) a los núcleos urbanos (comunidades urbanas), especialmente en los suburbios y las carreteras (de alta velocidad). Estas últimas, en el siglo de la velocidad y del automóvil han adquirido un significado que nunca antes tuvieron. (Como consecuencia) Urge por lo tanto, una planificación artística enfocada al urbanismo contemporáneo y a las vías de comunicación. El artista, en vez de ser llamado a colaborar con los urbanistas, arquitectos e ingenieros, está obligado a (tener que) trabajar para las minorías que visitan las galerías y museos. Un arte integrado desde la concepción del conjunto urbano, es de fundamental importancia para nuestra época. Significa que la obra artística sale del ambiente del 'arte por el arte' y establece el contacto con las masas por medio de conjuntos planificados, con el fin de ayudar a convertirlos en una expresión espiritualmente necesaria de la sociedad moderna" (La 'Ruta de la Amistad', el sello de los Juegos Olímpicos, en El Tiempo, Monterrey, N.L., p. 3-8, 10 marzo 69, también publicado en el diario Excélsior el 18 de junio de 1968, s/p.)

Nota: La cita no corresponde al resto del escrito.

La lista de escultores participantes en al Ruta de la Amistad, en orden de su localización dentro de la Ruta es:

Angela Gurria.

Willi Gutmann.

Milos Chlupac.

Kioshi Takahashi.

Pierre Székely.

Gonzalo Fonseca.

Constantino Nivola.

Jacques Moeschal.

Todd Williams.

Grzegorz Kowalski.

Clement Meadmore.

Herbert Bayer.

Joop Beljon.

Itzhak Danziger.

Olivier Séguin.

Mohamed Melehi.

Helen Escobedo.

Jorge Dubón.

Aparte del programa para la Ruta de la Amistad, otras tres esculturas de tamaño monumental serán colocadas en otros sitios de la Ciudad de México:

Una construcción de acero llamada "SOL ROJO" (de 24 metros de altura) hecha por Alexander Calder, invitado de honor del Comité Organizador, ha sido colocada enfrente del Estadio Azteca.

Una escultura de bronce (de 7 metros de altura) hecha por Germán Cueto (de México) invitado de honor del Comité Organizador, ha sido colocada cerca del Estadio Olímpico de la Ciudad Universitaria.

Un grupo de columnas "LA OSA MAYOR" (de 15 metros de alto) hecha por Mathias Goeritz, en concreto reforzado y pintado, hecha para adornar el acceso al Palacio de los Deportes.

Documento sin fecha, sin autor y sin destinatario.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

Nota: Debe de tratarse de un documento posterior aunque muy cercano a la realización del evento el día 17 de junio de 1968 por lo que hay que ubicarlo hacia la tercera semana del mes de junio de 1968.

Nota: Al parecer, la escultura del maestro Germán Cueto todavía en este momento no tiene nombre.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

THE ROUTE OF FRIENDSHIP.

The Cultural Program of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad included an INTERNATIONAL MEETING OF SCULPTORS which will be fundamentally different from all other "symposia" or meetings held elsewhere up to this time.

The organizers, inspired by the ideal of world harmony, proposed to bring together a distinguished selection of sculptors from every continent. Never before had such a broad gathering been attempted.

An essential and novel aspect consisted in the artistic emphasis which was placed on this event. From the start it was decided that close collaboration between artists, planners, architects and engineers should be a main objective. Eighteen sculptors from fifteen countries were invited to submit models. Each sent a model of monumental sculpture executed in iron, aluminum, silver, plaster, wood, terracotta or cardboard. These models were then studied by a board of Mexican

coordinators and professional men headed by Architect Pedro Ramirez Vasquez, Chairman of the Organizing Committee of the Games of the XIX Olympiad and by sculptor Mathias Goeritz, artistic advisor of the Organizing Committee, as well as creator of the project "The Route of Friendship".

One of the conditions imposed upon the sculptors was that they design their work for execution in concrete. This restriction in the selection of the material naturally influenced the artists choice so that only those who had experience in working with concrete, or whose general style of work lent itself to this particular medium participated. The final selection of the sculptors was made by two panels of judges composed of architects, critics and representatives of the Organizing Committee. The monumental size was necessary due to the original idea of creating a ROUTE approximately 11 miles long on the southern part of the Peripheral Route encircling Mexico City on a broad and open landscape having at its central point the "Olympic Village".

On this section of the above – mentioned route which is an expressway and goes by the "Pedregal" (a zone of volcanic lava rock where there are few buildings) the monuments were constructed approximately 1 mile apart. Only in the more interesting sections such as the Olympic Village, will the sculptors be closer together. The works range from 20 to 60 feet in height with an average of 35 feet.

The foreign sculptors arrived in Mexico about June 1, 1968. The bases and some of the main elements of their constructions were already finished when they arrived. The calculations for these works and the technical designs were made in advance.

During the "International Meeting of Sculptors", there were sessions in which various pending subjects were discussed regarding the final aspect of the ROUTE, such as the finish of the sculptures, color, landscaping, lighting, etcetera. Also, Mathias Goeritz presented a proposal at the opening session concerning the establishment of an International Council for Artistic Planning.

Among other things he said:

"Modern man's environment is becoming increasingly chaotic. The growth of population, the socialization of life and the advance of technology have created an atmosphere of confusion. The ugliness of many indispensable elements and of advertising in general disfigures urban communities, particularly in the suburbs and on the highways; the latter, in this century of accelerated tempo and the automobile, have acquired an unprecedented significance. As a consequence, there is an urgent need for artistic design focused on contemporary town and thoroughfare planning.

"The artist, instead of being invited to collaborate with urban planners, architects and engineers, stands apart and produces only for the minority that visits art galleries and museums.

"An art integrated from the very inception of the urban plan is of fundamental importance in our age. This means that artistic work will leave its surroundings of art for art's sake and establish contact with the masses by means of total planning, in order to raise these elements to the level of a spiritually necessary expression of contemporary society."

List of Sculptors participating in the ROUTE OF FRIENDSHIP, in the order of their location on the ROUTE.

1. Angela Gurria.
2. Willi Gutmann.
3. Milos Chlupac.
4. Kioshi Takahashi.
5. Pierre Székely.
6. Gonzalo Fonseca.
7. Costantino Nivola.
8. Jacques Moeschal.
9. Todd Williams.
10. Grzegorz Kowalski.
11. Clement Meadmore.
12. Herbert Bayer.
13. Joop Beljon.
14. Itzhak Danziger.
15. Olivier Séguin.
16. Mohamed Melehi.
17. Helen Escobedo.
18. Jorge Dubón.

Apart from the program of the ROUTE OF FRIENDSHIP, three other sculptures of monumental size will be placed in other sites in Mexico City:

A steel construction "THE RED SUN" (80 feet high) by Alexander Calder, guest of honor of The Organizing Committee, has been placed in front of the "Azteca" Stadium.

A bronze sculpture (23 feet high) by German Cueto (Mexico) guest of honor of The Organizing Committee, was placed near the Olympic Stadium of University City.

A group of columns "THE BIG DIPPER" (50 feet high) by Mathias Goeritz made of reinforced concrete and painted was created for the Sports Palace entrance".

Documento sin fecha, sin autor y sin destinatario.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

APÉNDICE 125.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

9 de julio de 1968.

De Dr. Mathías Goeritz

Para Arq. Oscar Urrutia, Coordinador General del Programa Cultural.

Me permito transcribir el informe relativo al avance de obras en la Ruta de la Amistad y de la atención que se les ha brindado a los escultores:

Se iniciaron las actividades de la Reunión de Escultores con la exposición de las maquetas de las esculturas de la Ruta de la Amistad en el vestíbulo de Bellas Artes. El 17 de junio se efectuó la primera sesión plenaria con la asistencia de los escultores e invitados en la Sala de Congresos del C.I.E.S.S. Se formó una comisión para el estudio del ideario del Consejo Internacional de Planeación Artística. Esta comisión tuvo dos sesiones y por asesoramiento del Arq. Ramírez Vázquez se formó una comisión encabezada por el Arq. Kaspé, quien estudió la posibilidad de crear un instituto, consejo y taller de planeación artística una vez que se tengan observados los resultados en el aspecto social, cultural y artístico de los Juegos de la XIX Olimpiada. A su vez, quedó formada una junta de escultores extranjeros quienes aportaron sus observaciones sobre el movimiento artístico, cultural y social de México.

Atentamente.

Mathías Goeritz, Jefe de Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 421, Simposium de Escultores, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 126.

En memorandum del 21 de junio dirigido por Karel Wendl al arquitecto Oscar Urrutia le dice lo siguiente:

"...varios de los artistas participantes en la Reunión Internacional de Escultores expresaron el deseo de realizar un viaje de estudio a la zona arqueológica maya. Debido a que están trabajando sobre sus esculturas, propusieron el lapso entre el 10 y el 18 de julio entrante aproximadamente, para anteriormente poder preparar sus obras y posteriormente, a su regreso, supervisar su terminación..."

Los escultores que tomarán parte en el viaje no tendrán gastos de alojamiento y alimentación en el hotel en que se hospedan en la Ciudad de México (pagado por este Comité Organizador).

El viaje de ida se realizará en autobús y el de regreso (Mérida a México) en avión.

Debido a que el ahorro que corresponde al alojamiento y a la alimentación en el hotel de México es aproximadamente igual al costo del transporte y el hospedaje en los hoteles de las distintas ciudades a visitar, pensamos que el Comité Organizador podría financiar los gastos de transporte y del hospedaje de los escultores, así como todos los gastos de los dos organizadores (Ing. Rodríguez y Dr. Wendl) quienes servirían de intérpretes para todas las lenguas así como supervisores del viaje. Por otra parte los escultores pagarían sus alimentos.

Le agradezco la ayuda que nos pueda brindar para que este viaje se realice".

Atentamente.

Karel Wendl. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.
MEMORANDUM

26 de julio de 1968.

De Karel Wendl

Para Sr. Otero, Sección de Transportes.

Me permito dirigirme atentamente a usted solicitándole permita a los dos coches que tenemos asignados para los escultores participantes en la Reunión Internacional de Escultores, transportar 6 personas a Taxco mañana 26 de julio.

La salida será del Hotel Beverly, Nueva York 301, a las 8:00 am. y estarán de regreso aproximadamente a las 8:00 pm.

Agradeciendo con anticipación su amable colaboración, aprovecho la ocasión para saludarle atentamente.

Karel Wendl, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 421, Symposium de Escultores, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.
MEMORANDUM

7 de agosto de 1968.

De Dr. Karel Wendl

Para Ing. Alberto Buzali, Jefe de la Sección de Transportes.

Me permito dirigirme a usted para solicitar que sea permitido a uno de los coches asignados a la Reunión Internacional de Escultores llevar a un grupo de artistas a Taxco, el día sábado 10 de agosto. La salida sería del hotel Beverly, a las 8:30 del mencionado día.

Agradeciendo de antemano su amable ayuda, aprovecho la ocasión para enviarle mis atentos saludos.

Karel Wendl, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 421, Symposium de Escultores, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 127.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

19 de agosto de 1968.

De: Mathias Goeritz.

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez. Presidente.

Personal.

En caso de que usted piense en una "Inauguración Solemne" de la Ruta de la Amistad, con la asistencia de los señores Embajadores de los países representantes en la Ruta, le agradecería mucho si pudiera comunicarme la fecha de dicho evento con dos semanas de anticipación.

¿Cree usted conveniente levantar al lado de cada escultura un poste con la bandera del país?, (posiblemente los embajadores podrían prestar las banderas correspondientes para cada estación).

Para que no haya ningún retraso le suplico muy atentamente hacernos saber la fecha definitiva por teléfono, para que solamente la Srta. Luz María Díaz Garduño y yo, nos enteremos. Creo que es conveniente que a las demás personas de la oficina como a los responsables de la construcción de las obras, se les indique con una fecha posterior.

Muy Atentamente.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 159, Presidencia, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 128.

MEMORIA DE CÁLCULO
ESCULTURA ÁNGELA GURRÍA

I. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA.

Se trata de un monumento cuyas formas y dimensiones pueden verse en los planos estructurales que se adjuntan a esta memoria. La estructura fue de concreto armado en su parte inferior y metálica de perfiles laminados en su parte superior, ligados a la parte de concreto por medio de anclas. Dicha estructura metálica se contraventeó y se colocó sobre la misma el material desplegado que servirá de apoyo al recubrimiento de Gunita de 5.0 cm. de espesor.

II. RESUMEN DE MATERIALES Y ESFUERZOS DE TRABAJO.

a). Concreto en cimentación $f'c = 210 \text{ Kg/cm}^2$.

b). Concreto en superestructura $f'c = 210 \text{ Kg/cm}^2$.

c). Acero de refuerzo para armar el concreto $f_y = 4000 \text{ Kg/cm}^2$ (alta resistencia).

d). Perfiles laminados de acero A-36.

Coeficientes de seguridad:

Flexión por carga permanente: 1.8

Flexión por carga permanente y accidental: 1.3

La estructura metálica se diseñó de acuerdo con las especificaciones del A.I.S.C.

III. CARGAS CONSIDERADAS.

Se supuso el peso aproximado de la estructura metálica, así como el del aplastado y el de la estructura de concreto.

IV. EMPUJE POR CARGAS ACCIDENTALES.

a).- Sismo.- De acuerdo con el Reglamento de Construcciones para el Distrito Federal, le corresponde un coeficiente sísmico de 0.195.

Zona de alta compresibilidad.

Grupo A.

Estructuración Tipo 3.

Se revisó el efecto del sismo y se vio que su efecto no tuvo importancia con el del viento.

b).- Viento.- De acuerdo con el Reglamento se tomó una velocidad de diseño de 95 Km/hora.

$W = 0.00555 CA v^2$ en que:

W = Fuerza debida al viento (Kg.).

C = Factor de empuje (sin dimensiones).

A = Área expuesta (m².)

v = Velocidad de diseño (Km./hora).

Se analizó la estructura con el efecto del viento y se tomó en cuenta para el diseño de la misma. En los elementos aislados se revisó el efecto local de viento.

V. CIMENTACIÓN.

Ésta fue resuelta por ampliación de base, usando losa y traveses de concreto armado. Al terreno se dio una resistencia de 3 Ton./m².

En esta presión se consideró el peso propio de la cimentación y los efectos de carga vertical y viento.

Las traveses de cimentación se dispusieron en forma conveniente para recibir a la superestructura por medio de una placa de base y unas anclas y transmitir a través de la losa de cimentación las cargas al terreno, teniéndose una profundidad total de excavación de 1.50 m.

VI. ANÁLISIS DE SUPERESTRUCTURA.

Para el diseño de los elementos estructurales se determinaron los distintos elementos mecánicos por efecto de carga vertical y carga vertical más viento. Considerando las especificaciones del Departamento del Distrito Federal y las normas del A.I.S.C., se diseñó cada uno de los elementos de la estructura en estudio para el caso más desfavorable.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 72, sección 28, expediente 28-5, Escultura Gurría, Legajo No. 14, Instalaciones.

MEMORIA DE CÁLCULO ESCULTURA TAKAHASHI

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA.

Se trata de un monumento cuyas formas y dimensiones pueden verse en los planos estructurales que se adjuntan a esta memoria.

Debido a la geometría de la escultura fue necesario usar una estructura mixta de concreto reforzado y de acero a base de perfiles laminados.

Para dar la forma de los cuerpos que componen la escultura, que son de un cuarto de esfera, se colocaron radiales una serie de armaduras que tienen la forma de un cuarto de círculo, a cada columna de concreto. Localizadas en los ejes, entre las armaduras se colocaron largueros paralelos y perpendiculares a estas. Sobre la estructura se apoya una malla-lac que servirá de base para sostener al concreto. El espesor de este recubrimiento no será mayor de 6 cms., dando así a toda la escultura la apariencia de que está construida de un material homogéneo.

RESUMEN DE MATERIALES Y SFUERZOS DE TRABAJO.

Concreto en cimentación	$f'c = 210 \text{ Kg/cm}^2$
Concreto en cimentación	$f'c = 210 \text{ Kg/cm}^2$
Concreto en aplanado	$f'c = 140 \text{ Kg/cm}^2$
Acero de refuerzo	$f_y = 4000 \text{ Kg/cm}^2$.

Coeficientes de seguridad considerados:

Flexión por carga permanente	1.8
Flexión por carga permanente y accidental	1.3
Compresión axial por carga permanente	2.36

Compresión axial por carga permanente y accidental 1.50

CARGAS CONSIDERADAS.

Se supuso el peso aproximado de la estructura metálica, así como el del aplanado. En las zonas donde la escultura presenta superficies horizontales se consideró el peso de cargas accidentales como granizo o lluvia.

EMPUJE POR CARGAS ACCIDENTALES.

a) Sismo. De acuerdo con el Reglamento de Construcciones para el Distrito Federal, le corresponde un coeficiente sísmico 0.195

Zona de alta compresibilidad.

Grupo A

Estructuración tipo 3.

Se revisó el efecto del viento y se vio que tal excitación no tuvo importancia comparada con la del sismo.

b) Viento. De acuerdo con el Reglamento se tomó una velocidad de diseño de 85 Km/hora.

$W = 0.00555 CA v^2$ en que:

W = Fuerza debida al viento (Kg.)

C = Factor de empuje (sin dimensiones).

A = Área expuesta (m²).

v = Velocidad de diseño (Km/hora).

CIMENTACIÓN.

Ésta fue resuelta por ampliación de base, usando losas y trabes de concreto. Al terreno se le dio una resistencia de 3 Ton/m².

En esta presión se consideró el peso propio de la cimentación.

Las trabes de cimentación se dispusieron de tal manera de dar el adecuado anclaje de la columna.

ANÁLISIS DE SUPERESTRUCTURA.

Para el diseño de los elementos estructurales horizontales, que son las armaduras y largueros, se determinó el peso que gravita sobre dicho elemento, valuando posteriormente los elementos mecánicos producidos por las cargas. En el caso de las armaduras, éstas fueron empotradas a las columnas y los largueros se consideraron libremente apoyados. Una vez conocidos los elementos mecánicos se procedió al diseño de acuerdo con las normas del Reglamento para el Distrito Federal en lo que respecta a estructura metálica.

Las trabes de concreto y las losas se diseñaron de acuerdo con el criterio de diseño al límite ajustándose a las normas del Reglamento del Distrito Federal en lo que respecta a estructura de concreto.

Las columnas se diseñaron según las especificaciones A.C.I.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 71, sección 28, expediente 28-5, Escultura Takahashi, Legajo No. 11, Instalaciones.

MEMORIA DE CÁLCULO ESCULTURA FONSECA

I. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA.

Se trata de un monumento cuyas formas y dimensiones pueden verse en los planos estructurales que se adjuntan a esta memoria. La estructura fue metálica a base de perfiles laminados. Dada la forma de la escultura se dispusieron una serie de columnas circulares, ligadas en la parte superior por un anillo (vigüeta de 8" acostada). Además de esta pieza se colocaron otros anillos a alturas convencionales con el objeto de contraventear las columnas y formar el bastidor metálico.

Sobre el bastidor se colocará el material desplegado que servirá de apoyo al aplanado de concreto, el espesor del aplanado es de 5 cm. Esta escultura en algunas zonas presenta unas pequeñas mesetas y escalinatas que quedaron resueltas con estructura de concreto (losas y muros).

II. RESUMEN DE MATERIALES Y ESFUERZOS DE TRABAJO.

a). Concreto en cimentación y mesetas $f'c = 210 \text{ Kg/cm}^2$.

b). Concreto en aplanado $f'c = 140 \text{ Kg/cm}^2$.

c). Acero de refuerzo $f_y = 4000 \text{ Kg/cm}^2$.

Coefficientes de seguridad considerados:

Losas y Trabes.

Flexión por carga permanente: 1.8

Flexión por carga permanente y accidental: 1.3

Las columnas metálicas se diseñaron según las especificaciones del A.I.S.C.

III. CARGAS CONSIDERADAS.

Se supuso el peso aproximado de la estructura metálica, así como el del aplanado. En las zonas donde la escultura presenta superficies horizontales se consideró el peso de cargas accidentales como granizo ó lluvia.

IV. EMPUJE POR CARGAS ACCIDENTALES.

a).- Sismo.- De acuerdo con el Reglamento de Construcciones para el Distrito Federal, le corresponde un coeficiente sísmico de 0.195.

Zona de alta compresibilidad.

Grupo A.

Estructuración Tipo 3.

Se revisó el efecto del sismo y se vio que tal excitación no tuvo importancia comparada con la del viento.

b).- Viento.- De acuerdo con el Reglamento se tomó una velocidad de diseño de 98 Km/hora.

$W = 0.00555 CA v^2$ en que:

W = Fuerza debida al viento (Kg.).

C = Factor de empuje (sin dimensiones).

A = Área expuesta (m².)

v = Velocidad de diseño (Km./hora).

Se analizó la estructura con el efecto del viento y se tomó en cuenta para el diseño de la misma. En los elementos aislados se revisó el efecto local del viento.

V. CIMENTACIÓN.

Ésta fue resuelta por ampliación de base, usando losa y trabes de concreto. Al terreno se dio una resistencia de 3 Ton./m².

En esta presión se consideró el peso propio de la cimentación.

Las trabes de cimentación se dispusieron en forma conveniente para recibir las columnas metálicas, creando dados para alojar las anclas de sujeción.

VI. ANÁLISIS DE SUPERESTRUCTURA.

Para el diseño de los elementos estructurales horizontales o sea las trabes, se determinó el peso que gravita sobre dicho elemento, valuando posteriormente los elementos mecánicos producidos por las cargas. En algunos casos fueron trabes libremente apoyadas, en otros trabes continuas, se utilizó el método de Cross para las últimas. Una vez conocidos los elementos mecánicos se procedió al diseño de acuerdo con las normas del Reglamento para el D.F., en lo que respecta a estructuras metálicas.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 72, sección 28, expediente 28-5, Escultura Fonseca, Legajo No. 13, Instalaciones.

MEMORIA DE CÁLCULO DEL MONUMENTO TODD WILLIAMS

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA.

Se trata de un monumento cuyas formas y dimensiones pueden verse en los planos estructurales que se adjuntan a esta memoria.

La estructura para el monumento es de acero de grado estructural A-36. Está constituida por una serie de viguetas formadas a base de tres placas soldadas y por armaduras constituidas por ángulos laminados; sobre esta estructura se colocará un metal desplegado que servirá de apoyo a un recubrimiento de Gunite de 3 cm. de espesor.

RESUMEN DE MATERIALES Y ESFUERZOS DE TRABAJO.

Concreto en cimentación	$f_c = 210 \text{ Kg/cm}^2$
Acero de refuerzo para armar el concreto	$f_y = 4000 \text{ Kg/cm}^2$.
Perfiles laminados de acero	A-36

Coefficientes de seguridad:

Flexión por carga permanente	1.8
Flexión por carga permanente y accidental	1.3

La cimentación se diseñó de acuerdo con las normas del Departamento del Distrito Federal y la superestructura de acuerdo con las normas del A.I.S.C.

CARGAS CONSIDERADAS.

Se supuso el peso aproximado de la estructura metálica, así como el del aplanado y el peso propio de la cimentación.

EMPUJE POR CARGAS ACCIDENTALES.

Sismo. De acuerdo con el Reglamento de Construcciones para el Distrito Federal, le corresponde un coeficiente sísmico 0.195

Zona de alta compresibilidad.

Grupo A

Estructuración tipo 3.

Se revisó el efecto del sismo y se vio que su efecto no tuvo importancia con el del viento.

Viento. De acuerdo con el Reglamento se tomó una velocidad de diseño de 95 Km/hora.

$W = 0.00555 \text{ Cav}^2$ en que:

W = Fuerza debida al viento (Kg.)

C = Factor de empuje (sin dimensiones).

A = Área expuesta (m²).

v = Velocidad de diseño (Km/hora).

Se analizó la estructura con el efecto de viento y se tomó en cuenta para el diseño de la misma. En los elementos aislados se revisó el efecto local del viento.

CIMENTACIÓN.

Ésta fue hecha por ampliación de base, usando losas y trabes de concreto armado. Al terreno se le dio una resistencia de 3 Ton/m².

En esta presión se consideró el peso propio de la cimentación y los efectos de carga vertical y viento.

Las trabes de cimentación se dispusieron en forma conveniente para recibir a la superestructura por medio de una placa de base y unas anclas y transmitir a través de la losa de cimentación las cargas al terreno, teniéndose una profundidad máxima de excavación de 1.00 m.

ANÁLISIS SUPERESTRUCTURA.

Para el diseño de los elementos estructurales, se procedió a efectuar primeramente un análisis por carga vertical de acuerdo con las cargas que gravitan sobre los mismos, así como un análisis por efectos de viento. Determinando los elementos mecánicos más desfavorables que por carga vertical y carga vertical más viento actúan en cada uno de los elementos estructurales antes mencionados, se procedió a diseñar los mismos de acuerdo con las normas del departamento del Distrito Federal y las normas del A.I.S.C.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 71, sección 28, expediente 28-5, Escultura Williams, Legajo No. 10, Instalaciones.

MEMORIA DE CÁLCULO ESCULTURA BAYER

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA.

Se trata de un monumento cuyas formas y dimensiones pueden verse en los planos estructurales que se adjuntan a esta memoria.

La estructura es de concreto armado con una columna central metálica formada por un perfil de la marca "Tubacero, S.A." con un diámetro exterior de 24 " y un espesor de ½", grado X - 42 y que constituye el miembro estructural principal de la súper-estructura.

Dicha estructura está formada por una serie de elementos iguales de concreto armado con sus caras en forma rectangular, modificando únicamente su orientación con respecto a la columna metálica central.

RESUMEN DE MATERIALES Y ESFUERZOS DE TRABAJO.

Concreto en cimentación	$f'c = 210 \text{ Kg/cm}^2$
Concreto en los elementos de la escultura en si	$f'c = 210 \text{ Kg/cm}^2$.
Acero de refuerzo para armar el concreto	$f_y = 4000 \text{ Kg/cm}^2$. (alta resistencia)
Columna metálica "Tubacero, S.A."	Grado X - 42

Coefficientes de seguridad:

Flexión por carga permanente 1.8

Flexión por carga permanente y accidental 1.3

La columna metálica se diseñó de acuerdo con las normas de calidad establecidas por el A.P.I. (American Petroleum Institute)

CARGAS CONSIDERADAS.

Se determinó el peso propio de la estructura y se le consideraron aplanados para la misma.

EMPUJE POR CARGAS ACCIDENTALES.

Sismo. De acuerdo con el Reglamento de Construcciones para el Distrito Federal, le corresponde un coeficiente sísmico 0.195

Zona de alta compresibilidad.

Grupo A

Estructuración tipo 3.

Se revisó el efecto del sismo y se vio que su efecto no tuvo importancia con el del viento.

Viento. De acuerdo con el Reglamento se tomó una velocidad de diseño de 85 Km/hora.

$W = 0.00555 C A v^2$ en que:

W = Fuerza debida al viento (Kg.)

C = Factor de empuje (sin dimensiones).

A = Área expuesta (m²).

v = Velocidad de diseño (Km/hora).

Se calculó la estructura con el efecto de viento y se tomó en cuenta para el diseño de la misma. En los elementos aislados se revisó el efecto local del viento.

CIMENTACIÓN.

Ésta fue hecha por ampliación de base, usando losas y trabes de concreto armado. Al terreno se le dio una resistencia de 3 Ton/m².

En esta presión se consideró el peso propio de la cimentación y los efectos de carga vertical y viento.

Las trabes de cimentación se dispusieron en forma conveniente para recibir a la columna metálica central por medio de una placa de base y unas anclas sujetas a dicha cimentación.

ANÁLISIS DE SUPERESTRUCTURA.

Para el diseño de los elementos estructurales horizontales, se determinó el peso que gravita sobre dicho elemento, valuando posteriormente los elementos mecánicos producidos por las cargas. Considerando los movimientos de transportes y montaje. El diseño se hizo de acuerdo con las normas del Reglamento para el D.F.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 71, sección 28, expediente 28-5, Escultura Bayer, Legajo No. 2, Instalaciones.

ESCULTURA SEGUIN

I. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA.

Se trata de una escultura cuyas formas y dimensiones, pueden verse en los planos estructurales que se adjuntan a esta memoria. Como se observa en los planos, son dos volúmenes, el superior apoyado sólo en dos puntos sobre el inferior.

La estructura se resolvió a base de perfiles laminados tratando de alinear las columnas para formar marcos con el objeto de ganar rigidez, esto se hizo hasta donde la geometría de la escultura lo permitió.

El volumen superior quedó apoyado en dos puntos, por lo tanto fue necesario crear un sistema de traveses en que sus reacciones o descargas fueran a gravitar sobre esas dos columnas. Las paredes quedaron resueltas por medio de un bastidor metálico, (traveses y columnas y ángulos) con el objeto de poder alojar el material desplegado que dará apoyo al aplanado de concreto.

El espesor del aplanado es de 5 cm.

II. RESUMEN DE MATERIALES Y ESFUERZOS DE TRABAJO.

a). Concreto en cimentación y mesetas $f'c = 210 \text{ Kg/cm}^2$.

b). Concreto en aplanado $f'c = 140 \text{ Kg/cm}^2$.

c). Acero de refuerzo $f_y' = 4000 \text{ Kg/cm}^2$.

Coefficientes de seguridad considerados:

Losas y Traveses.

Flexión por carga permanente: 1.8

Flexión por carga permanente y accidental: 1.3

Las columnas metálicas se diseñaron según las especificaciones del A.I.S.C.

III. CARGAS CONSIDERADAS.

Se supuso el peso aproximado de la estructura metálica, así como el del aplanado. En las zonas donde la escultura presenta superficies horizontales se consideró el peso de cargas accidentales como granizo o lluvia.

IV. EMPUJE POR CARGAS ACCIDENTALES.

a).- Sismo.- De acuerdo con el Reglamento de Construcciones para el Distrito Federal, le corresponde un coeficiente sísmico de 0.195.

Zona de alta compresibilidad.

Grupo A.

Estructuración Tipo 3.

Se revisó el efecto del sismo y se vio que tal excitación no tuvo importancia comparada con la del viento.

b).- Viento.- De acuerdo con el Reglamento se tomó una velocidad de diseño de 98 Km/hora.

$W = 0.00555 CA V^2$ en que:

W = Fuerza debida al viento (Kg.).

C = Factor de empuje (sin dimensiones).

A = Área expuesta (m^2).

V = Velocidad de diseño (Km./hora).

Se analizó la estructura con el efecto del viento y se tomó en cuenta para el diseño de la misma.

En los elementos aislados se revisó el efecto local del viento.

V. CIMENTACIÓN.

Ésta fue resuelta por ampliación de base, usando losa y traveses de concreto, al terreno se dio una resistencia de 3 Ton./ m^2 .

En esta presión se consideró el peso propio de la cimentación.

Las traveses de cimentación se dispusieron en forma conveniente para recibir las columnas metálicas, creando dados para alojar las anclas de sujeción.

VI. ANÁLISIS DE SUPERESTRUCTURA.

Para el diseño de los elementos estructurales horizontales o sea las traveses, se determinó el peso que gravita sobre dicho elemento, valuando posteriormente los elementos mecánicos producidos por las cargas. En algunos casos fueron traveses libremente apoyadas, en otras traveses continuas, se utilizó el método de Cross para las últimas. Una vez conocidos los elementos mecánicos se procedió al diseño de acuerdo con las normas del Reglamento para el D.F. en lo que respecta a estructuras metálicas.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 71, sección 28, expediente 28-5, Escultura Seguin, Legajo No. 12, Instalaciones.

MEMORIA DE CÁLCULO ESCULTURA DANZIGER

I. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA.

Se trata de una escultura cuyas formas y dimensiones pueden verse en los planos estructurales y esculturales que se adjuntan a esta memoria. Dada la geometría de la escultura fue necesario usar dos tipos de estructura, una de concreto y otra de acero.

En la estructura metálica se colocaron los apoyos en la zona donde no se perjudica el concepto artístico de la escultura.

Sobre de las traveses metálicas se apoya el material desplegado o Malla-Lac que servirá de base para sostener al concreto, el

espesor de este recubrimiento no será mayor de 5 cm. La estructura de concreto se usó en las zonas donde no existían restricciones de peralte, ya que la geometría de la escultura permitía el uso del concreto. La sección 1 y 2 quedó resuelta con concreto y que son los apoyos de las secciones 3 y 4 que están resueltas con estructura metálica. La sección 5 o sea las alas también quedó resuelta con traveses de acero trabajando en cantiliver, por lo tanto fue necesario proporcionar una cimentación apropiada para resistir los elementos mecánicos inducidos por las alas.

II. RESUMEN DE MATERIALES Y ESFUERZOS DE TRABAJO.

- a). Concreto en cimentación y mesetas $f'c = 210 \text{ Kg/cm}^2$.
- b). Concreto en aplanado $f'c = 140 \text{ Kg/cm}^2$.
- c). Acero de refuerzo $f_y = 4000 \text{ Kg/cm}^2$.

Coefficientes de seguridad considerados:

Losas y Traveses.

Flexión por carga permanente: 1.8

Flexión por carga permanente y accidental: 1.3

Las columnas metálicas se diseñaron según las especificaciones del A.I.S.C.

III. CARGAS CONSIDERADAS.

a).- Sismo.- De acuerdo con el Reglamento de Construcciones para el Distrito Federal, le corresponde un coeficiente sísmico de 0.195.

Zona de alta compresibilidad.

Grupo A.

Estructuración Tipo 3.

Se revisó el efecto del sismo y se vio que tal excitación no tuvo importancia comparada con la del viento.

b).- Viento.- De acuerdo con el Reglamento se tomó una velocidad de diseño de 98 Km/hora.

$W = 0.00555 CA V^2$ en que:

W = Fuerza debida al viento (Kg.).

C = Factor de empuje (sin dimensiones).

A = Área expuesta (m^2).

V = Velocidad de diseño (Km/hora).

Se analizó la estructura con el efecto del viento y se tomó en cuenta para el diseño de la misma.

En los elementos aislados se revisó el efecto local del viento.

V. CIMENTACIÓN.

Ésta fue resuelta por ampliación de base, usando losa y traveses de concreto, al terreno se dio una resistencia de 3 Ton./ m^2 .

En esta presión se consideró el peso propio de la cimentación.

VI. ANÁLISIS DE SUPERESTRUCTURA.

Para el diseño de los elementos estructurales horizontales o sea las traveses, se determinó el peso que gravita sobre dicho elemento, valuando posteriormente los elementos mecánicos producidos por las cargas. En algunos casos fueron traveses libremente apoyadas, en otras traveses continuas, se utilizó el método de Cross para las últimas. Una vez conocidos los elementos mecánicos se procedió al diseño de acuerdo con las normas del Reglamento para el D.F. en lo que respecta a estructuras metálicas. Las traveses de concreto y las losas se diseñaron de acuerdo con el criterio del diseño al límite, ajustándose a las normas del Reglamento del D.F. en lo que respecta a estructuras de concreto.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 71, sección 28, expediente 28-5, Escultura Danziger, Legajo No. 7, Instalaciones.

MEMORIA DE CÁLCULO PARA LAS ESCULTURAS BELJON.

I. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA.

Se trata de siete esculturas cuyas formas y dimensiones pueden verse en los planos estructurales que se adjuntan a esta memoria. Las estructuras son de concreto armado y cada una se resolvió a base de una columna con la forma de la escultura correspondiente sobre la cual se apoyan otros cuerpos de diferentes formas.

II. RESUMEN DE MATERIALES Y ESFUERZOS DE TRABAJO.

- a). Concreto $f'c = 210 \text{ Kg/cm}^2$.
- b). Acero de refuerzo $f_y = 4000 \text{ Kg/cm}^2$.

III. COEFICIENTES DE SEGURIDAD CONSIDERADOS.

Flexión por carga permanente: 1.8

Flexión por carga permanente y accidental: 1.3

Carga axial permanente: 2.8

Carga axial permanente más accidental: 1.5

IV. CARGAS VERTICALES.

Se calculó el peso propio de cada escultura y como cargas accidentales se consideraron granizo o lluvia en las superficies horizontales.

V. EMPUJE POR CARGAS ACCIDENTALES.

1).- Sismo.- De acuerdo con el Reglamento de Construcciones para el Distrito Federal, a la estructura le corresponde un coeficiente sísmico de 0.195.

Zona de alta compresibilidad.

Grupo A.

Estructuración Tipo 3.

2).- Viento.- De acuerdo con el Reglamento se tomó una velocidad de diseño de 98 Km/hora.

$W = 0.00555 CA V^2$ en que:

W = Fuerza debida al viento (Kg.).

C = Factor de empuje (sin dimensiones).

A = Área expuesta (m².)

V = Velocidad de diseño (Km./hora).

VI. CIMENTACIÓN.

Ésta fue hecha por ampliación de base, por medio de una losa de concreto proporcionando sus dimensiones de tal modo que la presión neta sobre el terreno en el nivel de desplante no excediera de 3 Ton/m².

VII. DISEÑO.

El diseño se hizo siguiendo las especificaciones A.C.I. 318 - 63 en su parte relativa al diseño por resistencia última. Los elementos mecánicos en las distintas secciones se obtuvieron de la alternativa más desfavorable, bien fuera por cargas permanentes puras, o bien, por combinación de cargas permanentes más accidentales.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 71, sección 28, expediente 28-5, Escultura Beljon, Legajo No. 1, Instalaciones.

HERIBERTO IZQUIERDO.

Ing. Civil.

Av. Coyoacán 1108-208, México 12, D.F.

MEMORIA DE LOS CÁLCULOS PARA OBTENER EL PLANO ESTRUCTURAL DE LA ESCULTURA ORIGINAL DE MILOS CHLUPAC, QUE EL COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS XIX JUEGOS OLÍMPICOS COLOCARÁ A LO LARGO DEL ANILLO PERIFÉRICO ENTRE SAN JERÓNIMO Y CALZADA DE TLALPAN EN ESTA CIUDAD.

En los planos arquitectónicos que acompañan a esta memoria, está dibujada esta escultura que estará compuesta de tres elementos verticales de forma irregular con 12 mts., de altura que irán colocados sobre una plataforma horizontal.

Dadas las dimensiones y forma de cada uno de los elementos, se utilizaron secciones huecas de concreto reforzado de 8 cms., de espesor que deberá colarse utilizando gasoconcreto con peso volumétrico máximo de 1800 Kg./m³.

Para llevar a cabo la construcción se localizó una sección metálica formada de dos canales a la cual irán soldados marcos de ángulo que darán la forma exterior en combinación con varillas verticales guía. Sobre los marcos anteriores se soldará metal desplegado como base para la aplicación del gasoconcreto. El espesor perimetral de 8 cms., de concreto irá armado con varillas verticales y horizontales como se indica en el plano estructural que se acompaña.

Cada elemento fue calculado para resistir un efecto sísmico según el Reglamento del D.F. para este tipo de estructura y se revisó por viento con velocidad mínima de 100 km./hora.

En el plano estructural se indica la resistencia y calidad de los materiales con que deberá llevarse a cabo la construcción.

Tomando en cuenta que esta escultura quedará en un talud, se proyectó la cimentación con zapatas y muros de retención que soportarán la plataforma horizontal de la base.

La reacción máxima del terreno se supuso de 10 ton./m² ya que el desplante deberá hacerse sobre tepetate natural que constituye el talud antes mencionado.

En el plano pueden observarse todos los detalles de cimentación incluyendo armados de esta escultura.

México, D.F., 25 de Marzo de 1968.

Heriberto Izquierdo, Ingeniero Civil. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 72, sección 28, expediente 28-5, Escultura Milos Chlupac, Legajo No. 21, Instalaciones.

HERIBERTO IZQUIERDO

Ingeniero Civil

Coyoacán 1108-202, México 12, D.F.

25 de Marzo de 1968.

MEMORIA DE LOS CÁLCULOS PARA LA OBTENCIÓN DE LOS PLANOS DE LA ESCULTURA CREADA POR SZÉKELY QUE EL COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS XIX JUEGOS OLÍMPICOS, CONSTRUIRÁ EN EL TRAMO DEL PERIFÉRICO COMPRENDIDO ENTRE SAN JERÓNIMO Y CALZADA DE TLALPAN DE ESTA CIUDAD.

La escultura Szekely denominada El Sol Bipedo, tendrá la forma que indican los planos arquitectónicos que se acompañan que básicamente consiste en dos soportes de la figura principal superior.

Dada la forma irregular, los planos de esta escultura están referidos a ejes ortogonales en tres dimensiones que deberán servir de referencia para la forma y construcción.

Por la magnitud de la obra, se optó estructuralmente por secciones huecas coladas con gasocreto, para lo cual fue planeado un esqueleto interior formado por soportes metálicos y varillas guía como se indica en los planos estructurales que servirán para la colocación de metal desplegado en la cara interior como base de la aplicación del gasocreto.

Los espesores de las secciones serán variables y quedarán armados con varillas de las dimensiones que se indican en los planos, pudiendo observarse en los mismos que en algunas secciones se requerirán costillas de atiesamiento que se colarán monolíticamente con las secciones exteriores.

Los análisis estructurales consistieron en la obtención del peso general de la figura del elemento superior y la determinación de esfuerzos probables por cargas verticales, sísmicas y de viento que deberán ser soportadas por los dos apoyos, los cuales transmitirán la carga al cimiento así como el momento de volteo originado por viento o sismo.

Se utilizó un coeficiente sísmico $C = 0.15$ y una velocidad de viento de 110 Km/hora para analizar los efectos accidentales, habiéndose supuesto un peso volumétrico máximo de 1800 Kg/m³, para el gasocreto que se utilizará en los colados.

Los espesores y armados indicados en los planos estructurales son el resultado de los análisis efectuados, utilizando esfuerzos de trabajo de los materiales según las recomendaciones del Reglamento vigente en el D.F.

La cimentación de esta escultura consistirá en una zapata rectangular localizada como se indica en los planos, la cual fue analizada con las cargas y los momentos obtenidos.

Como podrá observarse en el plano, requerirá un relleno en el interior de los soportes para dar el debido coeficiente de seguridad respecto a volteo. El desplante se hará como mínimo a 70 cms. bajo la superficie del terreno que consistirá en roca basáltica de acuerdo con la localización de esta escultura.

México, D.F., 25 de marzo de 1968.

Heriberto Izquierdo, Ingeniero Civil. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 71, sección 28, expediente 28-5, Escultura Szekely, Legajo No. 8, Instalaciones.

HERIBERTO IZQUIERDO

Ingeniero Civil.

Coyoacán 1108-202, México 12, D.F.

25 de Marzo de 1968.

MEMORIA DE LOS CÁLCULOS PARA OBTENER EL PLANO ESTRUCTURAL CON QUE SERÁ CONSTRUIDA LA ESCULTURA ORIGINAL DE JACQUES MOESCHAL, QUE EL COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS XIX JUEGOS OLÍMPICOS COLOCARÁ DENTRO DE LOS TERRENOS DE LA VILLA OLÍMPICA DE ESTA CIUDAD.

La forma y dimensiones de esta escultura pueden verse en los planos arquitectónicos y estructurales alcanzando 15 mts., de altura la parte superior de un anillo excéntrico abierto verticalmente en su extremo superior, el cual irá soportado por una columna centrada.

Dadas las dimensiones y forma se proyectaron secciones huecas de concreto reforzado que serán colocadas utilizando gasocreto, teniendo un espesor de 12 cms., a lo largo del perímetro.

Para hacer la aplicación del gasocreto se proyectaron secciones auxiliares en forma de marcos y varillas guía donde será colocado metal desplegado que sirva de base para la aplicación del gasocreto que con 12 cms., de espesor irá armado al centro con varillas en ambos sentidos del diámetro y calidad que se indican en el plano.

La sección y armado fue consecuencia de los análisis estructurales por efecto de cargas verticales, sísmicas y de viento, siguiendo las recomendaciones contenidas en el Reglamento vigente para las construcciones en el D.F.

Los elementos mecánicos obtenidos en la intersección del anillo con la base sirvieron para los análisis de la misma que resultó con las secciones y armados que se muestran en el plano. Dicha sección transmitirá las cargas a la cimentación que consistirá en una zapata de 5.50 x 5.50 mts., que deberá quedar empotrada en el terreno a 2 metros de profundidad.

La reacción máxima con cargas accidentales no será mayor de 15 Ton./m², ya que el desplante deberá hacerse sobre tepetate natural compacto.

En el plano estructural están dibujados todos los detalles constructivos, procedimiento de construcción y especificaciones de materiales para llevar a cabo la obra.

México, D.F., 25 de Marzo de 1968.

Heriberto Izquierdo, Ingeniero Civil. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 72, sección 28, expediente 28-5, Escultura Moeschal, Legajo No. 19, Instalaciones.

HERIBERTO IZQUIERDO

Ingeniero Civil.

Coyoacán 1108-202, México 12, D.F.

25 de Marzo de 1968.

MEMORIA DE LOS CÁLCULOS PARA OBTENER EL PLANO ESTRUCTURAL CON QUE SERÁ CONSTRUÍDA LA ESCULTURA ORIGINAL DE MEADMORE, QUE EL COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS XIX JUEGOS OLÍMPICOS COLOCARÁ A LO LARGO DEL PERIFÉRICO ENTRE SAN JERÓNIMO Y CALZADA DE TLALPAN.

Descripción.

Esta escultura consistirá en una sección rectangular en forma de medio eslabón soportada a nivel del suelo con las dimensiones y altura que se muestran en los planos arquitectónicos y estructurales que se acompañan.

Dadas las dimensiones y desarrollo la solución estructural consistió en formar a base de marcos metálicos y varillas guía la forma general cuyo esqueleto servirá para el colado perimetral de una sección de gasoacreto de 12 cms. de espesor armada en su centro con varillas colocadas longitudinal y transversalmente formando una malla continua.

Los análisis estructurales de esta escultura consistieron en la determinación de máximos esfuerzos flexionantes, de torsión y carga vertical en cada una de las secciones críticas hasta obtener los elementos mecánicos necesarios para el diseño de la cimentación.

Se utilizó un coeficiente sísmico de $C = 0.15$ para determinar momentos cortantes y torsión, habiéndose revisado también por viento al que se le asignó una velocidad de 110 km./hora.

Durante la construcción se requerirán soportes secundarios para conservar la forma exacta mientras se aplica el gasoacreto como se indica en las Especificaciones contenidas en el plano.

La cimentación consistirá en una sección maciza de concreto que descansará sobre una zapata cuadrada de 70 cms. de espesor y 3.50 m. de lado, que deberá ir empotrada sobre roca basáltica que es el terreno sobre el que irá desplantada.

En el plano estructural se indican las especificaciones de materiales y el procedimiento constructivo para llevar a cabo esta obra.

México, D.F., 25 de Marzo de 1968.

Heriberto Izquierdo, Ingeniero Civil. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 72, sección 28, expediente 28-5, Escultura Meadmore, Legajo No. 17, Instalaciones.

HERIBERTO IZQUIERDO

Ingeniero Civil.

Coyoacán 1108-202, México 12, D.F.

25 de Marzo de 1968.

MEMORIA DE LOS CÁLCULOS PARA OBTENER EL PLANO ESTRUCTURAL DE LA ESCULTURA ORIGINAL DE NIVOLA, QUE CONSTRUIRÁ EL COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS XIX JUEGOS OLÍMPICOS EN EL ANILLO PERIFÉRICO DE ESTA CIUDAD.

Esta escultura tendrá 10 metros de altura y consiste en una figura humana estilizada que será construida a base de concreto reforzado con espesores de 10 a 12 cms., siguiendo la forma exterior para obtener secciones huecas, teniendo en su parte interior costillas adicionales por efectos de relación de esbeltez y rigidez.

Cada una de las secciones y el conjunto en general fue analizado por efecto de cargas verticales y empuje horizontal de viento o sismo, siguiendo especificaciones del Reglamento del D.F., obteniéndose finalmente la carga a nivel de desplante así como los elementos mecánicos debidos a cargas accidentales, todo lo cual sirvió para el diseño de la cimentación que consistirá en una zapata cuadrada desplantada como mínimo a 60 cms., de profundidad sobre roca basáltica.

En el plano estructural que se acompaña están indicados todos los espesores y armados de las distintas secciones así como las Especificaciones de materiales para llevar a cabo la obra.

México, D.F., 25 de marzo de 1968.

Heriberto Izquierdo. Ingeniero Civil. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 72, sección 28, expediente 28-5, Escultura Nivola, Legajo No. 20, Instalaciones.

APÉNDICE 129.

DIRAC, Diseño Racional.

Insurgentes Sur 421-C, 201-5, México 7, D.F.

Marzo 6 de 1968.

Convenio de servicios profesionales, en el que DIRAC se compromete a ejecutar los conceptos que a continuación se describen y según las condiciones que aquí se estipulen, sin incluir modificaciones posteriores a la firma de este convenio.

Descripción: Diseño estructural de esculturas monumentales. Escultura Séguin.

Ubicación: Periférico Calzada a Coapa.

At'n. Ing. Ernesto Olguín.

Dirección de la Obra: Comité Organizador de la XIX Olimpiada.

Conceptos contratados:

Sondeo de exploración con equipo estándar hasta 25 metros incluyendo pruebas de laboratorio e informe estableciendo las características estratigráficas del subsuelo.

Coordinación con el Director de la Obra para determinar secciones preliminares de elementos estructurales, proporcionando DIRAC un plano preliminar que deberá ser autorizado por el Director de la Obra.

Diseño estructural de cimentación, incluyendo los procedimientos de construcción, protección de colindancias y excavación, consignando DIRAC los resultados obtenidos en planos constructivos, debidamente acotados y a escala.

Diseño estructural de la superestructura, consignando DIRAC los resultados en planos constructivos, debidamente acotados y de acuerdo con las dimensiones arquitectónicas.

Memoria de cálculos y especificaciones estructurales.

Se efectuarán cinco visitas a la obra para interpretación de planos estructurales con el Contratista.

Plazo de entrega:

Para proseguir al diseño definitivo, es necesario la aprobación por parte del Director de la Obra del concepto 2 y los plazos de entrega de los siguientes conceptos están supeditados a la autorización del diseño preliminar.

Los plazos anteriores están expresados en días hábiles y cuentan a partir de la fecha en que se apruebe este convenio y se faciliten los datos pertinentes. Estos plazos estarán sujetos a revisión si el convenio no es aprobado antes de DIEZ DÍAS a partir de la fecha.

Importe:

\$ 10, 000.00 (DIEZ MIL PESOS 00/100 M. N.), por el concepto 1

\$ 25, 000.00 (VEINTICINCO MIL PESOS 00/100 M. N.) por los conceptos del 2 en adelante,

que quien apruebe pagará a DIRAC en la siguiente forma:

\$ 15, 000.00 al aprobarse el presente convenio,

\$ 10, 000.00 al entregarse el concepto 2 y

\$ 10, 000.00 al entregarse el total de los conceptos contratados.

Marzo 6 de 1968.

Aprobado por Guillermo Guerrero, Gerente de Estructuras y David Serur E., Gerente General. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 72, sección 41, expediente 28-5, Presupuestos para Esculturas.

I.M. Construcciones, S.A.

Av. Río Churubusco No. 382, México 21, D.F.

21 de junio de 1968.

RELACIÓN E IMPORTE DE TRABAJOS ADICIONALES A NUESTRO PRESUPUESTO DE FECHA 20 DE MAYO DE 1968, PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA ESCULTURA MELEHI, POR INDICACIONES DEL SR. M. MELEHI Y APROBADOS POR LA DIRECCIÓN DE CONTROL DE INSTALACIONES DEL COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

At'n. Ing. Ernesto Olguín.

Colocación de Remaches de diámetro $\frac{3}{4}$ " con doble cabeza a cada 40 cm. en toda la longitud de patas y travesaños, 1 lote, \$ 1, 970.00

Esmerilado de todas y cada una de las aristas de patas y travesaños, 1 lote, \$ 4, 550.00

Desechar una pata por haber hecho en ella diferentes pruebas de soldado, esmerilado, pintura, etc., y construcción de una nueva, pieza, \$ 3, 250.00

Diferencia por tipo de pintura entre la presupuestada y la aprobada por el Sr. Melehi, 1 lote, \$ 800.00

TOTAL: \$ 10, 570.00 (DIEZ MIL QUINIENTOS SETENTA PESOS 00/100 M.N.)

AGN, caja 72, sección 28, expediente 28-5, Escultura Melehi, Legajo No. 18, Instalaciones.

México, D.F., a 21 de junio de 1968.

I.M. Construcciones, S.A.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 72, sección 28, expediente 28-5, Escultura Melehi, Legajo No. 18, Instalaciones.

MEMORANDUM.

25 de julio de 1968.

De Arq. Enrique Langenscheidt O.

Para Arq. Luis Martínez del Campo - Director de Control de Instalaciones.

Me refiero a la construcción de las plataformas de las esculturas tanto del Sr. Beljon como del Sr. Fonseca.

La primera deberá hacerse con ripeo de tezontle negro y la segunda, por los problemas que presenta deberá iniciarse cuanto antes de acuerdo con las instrucciones que dé el Arq. Leautaud.

Asimismo he entregado al Arq. Leautaud un croquis del sistema constructivo en que deberá acabarse la escultura del Sr. Moeschal. Deberán construirse dos tarrajas fijadas a un centro para que las superficies exteriores y aristas, sobre todo para que estas últimas queden perfectamente definidas.

Se ordenado presupuestos de la firma SYLPYL que serán presentados para cada uno de los monumentos por separado, mismos que ruego a ustedes estudiar y posteriormente ponerse en contacto con el Gerente de Ventas de la firma, Sr. Orozco. Atentamente.

Enrique Langenscheidt O., Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

MEMORANDUM.

29 de julio de 1968.

De Arq. Enrique Langenscheidt O.

Para Arq. Luis Martínez del Campo - Director de Control de Instalaciones.

Por conducto del Arq. Leautaud enviamos a ustedes el presupuesto que presentó la firma "Sylpyl, S.A.", para la pintura de las esculturas de la Ruta de la Amistad.

Ruego a usted se pongan de acuerdo con la mencionada firma en el aspecto económico y que de inmediato se proceda a poner las muestras de los colores escogidos en las esculturas mismas para su aprobación, en la inteligencia que están en nuestro poder exactamente los tonos de los colores deseados.

Atentamente

Enrique Langenscheidt O., Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 130.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

México, D.F., marzo 28, 1968.

Construcciones Urbanas México, S.A. (CUMSA).

Paseo de la Reforma No. 35-5°. Piso, México, D.F.

At'n. Sr. Ing. Roberto Canales Cabrera.

Muy señores nuestros:

Les envío los planos arquitectónicos de las esculturas Jacques Moeschal, Costantino Nivola, Joop Beljon y Todd Williams; los planos completos estructurales de Jacques Moeschal y Costantino Nivola y el plano estructural del monumento de Beljon.

En cuanto tengamos los planos correspondientes a la escultura de Beljon y los estructurales completos de Williams, tendré el gusto de enviárselos para el correspondiente proceso constructivo.

Confirmando lo que ya les prometí verbalmente, que en cuanto obre en nuestro poder la plantilla para la cimentación para la escultura de Germán Cueto, se las proporcionaremos para su ejecución.

Quedamos en espera de la contestación de ustedes al respecto para proceder a los trámites que nos corresponden.

Atentamente.

Arq. Luis Martínez del Campo, Director de Control de Instalaciones. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 426, Cámara Nacional del Cemento, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 131.

"1. Se recibieron las maquetas y se hicieron planos arquitectónicos de las esculturas de Gurría, Chlupac, Gutmann, Székely, Beljon, Nivola, Meadmore, Moeschal, Williams, Bayer, Takahashi, Melehi, Fonseca, Séguin, Escobedo y Danziger.

El pasado día 3 de abril se nos entregaron planos arquitectónicos de Moeschal y Bayer, indicando modificaciones a las esculturas. Igualmente se nos entregó maqueta con la nueva escultura de Escobedo, pues la anterior fue desechada; esta última está en proceso de dibujo.

2. Se enviaron a cálculo en los despachos de Colinas de Buen y Heriberto Izquierdo y se nos han entregado las de Gurría, Chlupac, Székely, Beljon, Nivola, Meadmore, Moeschal, Bayer, Takahashi, Melehi, Fonseca y Danziger.

Se envió para su recálculo a las esculturas de Moeschal y Bayer y se espera que nos resuelvan a la brevedad.

La nueva escultura de Escobedo se enviará a cálculo en cuanto esté dibujada.

3. A través de la Cámara de la Industria de la Construcción se ha hecho promoción a algunas compañías como CUMSA, CILASA, ACROW, PYCSA, Los Remedios y G.B. Construcciones, se han

interesado en construir los monumentos y están en periodo presupuestario, cuyos datos entregarán a la brevedad.

4. El Sr. Arq. Pedro Ramírez Vázquez ha enviado cartas a las Cámaras del Cemento y del Acero, solicitando las cantidades calculadas por nosotros, de materiales de construcción que necesitarán el total de las esculturas.

5. Se piensa que las esculturas deben ser construidas por contratistas, los cuales nos las entregarán ya terminadas, para que en esa forma, no tengamos mayor problema que la supervisión. Que los materiales que proporcionaremos, ellos mismos los recogerán en las Cámaras respectivas, mediante vales que les entregaremos. También se pretende que los constructores empiecen con materiales propios, para obviar trámites y que después, durante el curso de la construcción, ellos recogerán los materiales proporcionados por nosotros”.

Atentamente.

Arq. Luis Martínez del Campo, Director de Control de Instalaciones. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

En memorandum de Enrique Langenscheidt a Luis Martínez del Campo, fechado el 6 de mayo de 1968, le informo lo siguiente:

“De acuerdo con la conversación sostenida por usted con el Sr. Mathías Goeritz las bases de las diversas esculturas deberían iniciarse inmediatamente, adquiriendo provisionalmente los materiales necesarios a reserva de restituirlos, el fierro principalmente, en el momento en que se obtenga la colaboración de la Industria del Hierro. Le comento que la escultura de la Sra. Gurría está requiriendo el fierro para la plancha de cimentación, ya que la excavación ha quedado terminada. Le pido citar a una junta para programar cuando menos la construcción de las bases, ya que los escultores de los diversos monumentos estarán en esta ciudad a principios del mes de junio”.

Enrique Langenscheidt, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

16 de mayo de 1968.

De Dirección de Control de Instalaciones

Para Sr. Héctor Ortega San Vicente, Director Administrativo del C.O.O.

Por acuerdo del Sr. Arq. Ramírez Vázquez deberemos terminar las bases de cimentación de los monumentos correspondientes a escultores extranjeros que arribarán al Symposium el próximo 8 de junio.

Nos hemos puesto de acuerdo con las diferentes Compañías Constructoras que están interviniendo en este asunto y hemos obtenido un absoluto respaldo para violentar la actividad y cumplir con el compromiso en la fecha establecida.

Me permito adjuntar los primeros cuatro presupuestos correspondientes a la obra de cuatro escultores con la Compañía Constructora GYSSA, en la inteligencia de que llevan nuestra aprobación y a la brevedad posible hay que entregarles el 25 % global del anticipo. Todas estas obras ya están iniciadas.

Por separado enviaremos planos, especificaciones y órdenes de trabajo correspondientes, para que funjan como apéndices dentro del compromiso que se establezca.

Ruego a Ud. que de presentarse algún problema administrativo, nos sea comunicado de inmediato dado que este asunto es urgente.

Muy atentamente.

Arq. Luis Martínez del Campo, Director. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

17 de mayo de 1968.

Sr. Ing. Miguel Z. Cházaro G.,

Constructora Mayo, S.A., Leibnitz 117-301, México, D.F.

ORDEN DE TRABAJO.

Muy señor Nuestro:

Habiendo revisado los presupuestos correspondientes a la Obra de TAKAHASHI que ustedes hicieron favor de proporcionarnos, nos permitimos comunicarles que estamos de acuerdo y que de inmediato se inicien los trabajos según números, especificaciones y ubicación que obra en su poder.

El presupuesto aprobado por nosotros deberá ser recogido a la brevedad y entregado a la Dirección Administrativa de este Comité, para que se les entregue 25% de adelanto sobre el total del monto. El resto se irá liquidando a través de estimaciones quincenales. En los casos de alguna reducción o cambio de especificación de última hora, serán aplicados los precios unitarios para definir el monto de las partidas.

Este oficio junto con los planos y especificaciones formarán parte como apéndices, del compromiso que contraen las partes. En lo tocante a entregas de material, el cemento les podrá ser proporcionado de inmediato en los sitios que ustedes indiquen y lo que respecta a acero estructural y de refuerzo, suplicamos a ustedes proporcionarnos el material necesario, a reserva de bonificárselos más adelante en el sitio que Uds. nos indiquen.

Hemos designado como enlaces permanentes por parte nuestra con Uds. a los Sres. Ingenieros Leopoldo Lieberman y Ernesto Olguín; suplicamos dirigirse a ellos para resolver todos los problemas y coordinación necesaria.

El próximo día 8 de junio se celebrará en esta Capital, el Simposium de Escultores que auspicia este Comité dentro del programa de la Olimpiada Cultural. Para esa fecha, es indispensable que tengamos terminadas las bases de cimentación de cada escultura, por lo que, suplicamos a usted todo su apoyo y entusiasmo para salir adelante con este compromiso. Vale la pena considerar el incremento de turnos de trabajo incluyendo domingos si fuera necesario.

Nuestra fecha tope para la entrega total de las esculturas terminadas, es el próximo 15 de julio.

Tenemos la plena convicción de que, por la seriedad y experiencia de la Compañía que usted representa, podremos cumplir nuestro compromiso.

Muy Atentamente.

Arq. Luis Martínez del Campo, Director de Control de Instalaciones. Rúbrica.

c.c.p. Ing. Leopoldo Lieberman, Asesor Administrativo.

c.c.p. Ing. Ernesto Olguín, Coordinador Técnico.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 71, sección 28, expediente 28-5, Escultura Takahashi, Legajo No. 11, Instalaciones.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

17 de mayo de 1968.

Constructora Ecce, S.A.,
Sr. Ing. Roque Anaya.
Diagonal San Antonio 1116-301,
México 12, D.F.

ORDEN DE TRABAJO

Muy señor nuestro:

Habiendo revisado los presupuestos correspondientes a la Obra de Pierre Székely que ustedes nos hicieran favor de proporcionarnos, nos permitimos comunicarles que estamos de acuerdo y que de inmediato se inicien los trabajos según planos, especificaciones y ubicación que obra en su poder.

El presupuesto aprobado por nosotros deberá ser recogido a la brevedad y entregado a la Dirección Administrativa de este Comité, para que se les entregue 25% de adelanto sobre el total del monto. El resto se irá liquidando a través de estimaciones quincenales. En los casos de alguna reducción o cambio de especificación de última hora, serán aplicados los precios unitarios para definir el monto de las partidas.

Este oficio junto con los planos y especificaciones formarán parte como apéndices, del compromiso que contraen las partes.

En lo tocante a entregas de material, el cemento les podrá ser proporcionado de inmediato en los sitios que ustedes indiquen y lo que respecta a acero estructural y de refuerzo, suplicamos a ustedes proporcionarnos el material necesario, a reserva de bonificárselos más adelante en el sitio que ustedes nos indiquen.

Hemos designado como enlaces permanentes por parte nuestra con ustedes, a los señores Ingenieros Leopoldo Lieberman y Ernesto Olguín; suplicamos dirigirse a ellos para resolver todos los problemas y coordinación necesaria.

El próximo día 8 del presentes mes, se celebrará en esta Capital el Simposium de escultores que auspicia este Comité dentro del programa de la Olimpiada Cultural. Para esa fecha, es indispensable que tengamos terminadas las bases de cimentación de cada escultura, por lo que, suplicamos a usted todo el apoyo y entusiasmo para salir adelante con este compromiso. Vale la pena considerar el incremento de turnos de trabajo incluyendo domingos si fuera necesario.

Nuestra fecha tope para la entrega total de las esculturas terminadas, es el próximo 15 de julio.

Tenemos la plena convicción de que, por la seriedad y experiencia de la Compañía que usted representa, podemos cumplir nuestro compromiso.

Muy atentamente.

Arq. Luis Martínez del Campo, Director de Control de Instalaciones. Rúbrica.

c.c. Sr. Ing. Leopoldo Lieberman, Coordinador Administrativo.

c.c. Sr. Ing. Ernesto Olguín, Coordinador Técnico.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 71, sección 28, expediente 28-5, Escultura Szekely, Legajo No. 8, Instalaciones.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

17 de mayo de 1968.

Constructora Atoyac,
Sr. Arq. Gregorio Ramírez Montaña.
Bruma No. 22, México, D.F.

ORDEN DE TRABAJO

Muy señor nuestro:

Habiendo revisado los presupuestos correspondientes a la Obra de SEGUIN que ustedes nos hicieron favor de proporcionarnos, nos permitimos comunicarles que estamos de acuerdo y que de inmediato se inicien los trabajos según planos, especificaciones y ubicación que obra en su poder.

El presupuesto aprobado por nosotros deberá ser recogido a la brevedad y entregado a la Dirección Administrativa de este Comité, para que se les entregue 25% de adelanto sobre el total del monto. El resto se irá liquidando a través de estimaciones quincenales. En los casos de alguna reducción o cambio de especificación de última hora, serán aplicados los precios unitarios para definir el monto de las partidas.

Este oficio junto con los planos y especificaciones formarán parte como apéndices, del compromiso que contraen las partes. En lo tocante a entregas de material, el cemento les podrá ser proporcionado de inmediato en los sitios que ustedes indiquen y lo que respecta a acero estructural y de refuerzo, suplicamos a ustedes proporcionarnos el material necesario, a reserva de bonificárselos más adelante en el sitio que ustedes nos indiquen.

Hemos designado como enlaces permanentes por parte nuestra con ustedes, a los señores Ingenieros Leopoldo Lieberman y Ernesto Olguín; suplicamos dirigirse a ellos para resolver todos los problemas y coordinación necesaria.

El próximo día 8 de junio se celebrará en esta Capital el Simposium de escultores que auspicia este Comité dentro del programa de la Olimpiada Cultural. Para esa fecha, es indispensable que tengamos terminadas las bases de cimentación de cada escultura, por lo que, suplicamos a usted todo el apoyo y entusiasmo para salir adelante con este compromiso. Vale la pena considerar el incremento de turnos de trabajo incluyendo domingos si fuera necesario.

Nuestra fecha tope para la entrega total de las esculturas terminadas, es el próximo 15 de julio.

Tenemos la plena convicción de que, por la seriedad y experiencia de la Compañía que usted representa, podemos cumplir nuestro compromiso.

Muy atentamente.

Arq. Luis Martínez del Campo, Director de Control de Instalaciones. Rúbrica.

c.c. Sr. Ing. Leopoldo Lieberman, Coordinador Administrativo.

c.c. Sr. Ing. Ernesto Olguín, Coordinador Técnico.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 71, sección 28, expediente 28-5, Escultura Seguin, Legajo No. 12, Instalaciones.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

3 de junio de 1968.

Sr. Arq. J. Velino Hernández.

Av. Eugenia No. 1308.

México 12, D.F.

ORDEN DE TRABAJO

Muy señor nuestro:

Habiendo revisado los presupuestos correspondientes a la Obra de Mathias Goeritz que ustedes nos hicieron favor de proporcionarnos, nos permitimos comunicarles que estamos de acuerdo y que de inmediato se inicien los trabajos según planos, especificaciones y ubicación que obra en su poder.

El presupuesto aprobado por nosotros deberá ser recogido a la brevedad y entregado a la Dirección Administrativa de este Comité, para que se les entregue 25% de adelanto sobre el total del monto. El resto se irá liquidando a través de estimaciones quincenales. En los casos de alguna reducción o cambio de especificación de última hora, serán aplicados los precios unitarios para definir el monto de las partidas.

Este oficio junto con los planos y especificaciones formarán parte como apéndices, del compromiso que contraen las partes. En lo tocante a entregas de material, el cemento les podrá ser proporcionado de inmediato en los sitios que ustedes indiquen y lo que respecta a acero estructural y de refuerzo, suplicamos a ustedes proporcionarnos el material necesario, a reserva de bonificárselos más adelante en el sitio que ustedes nos indiquen.

Hemos designado como enlaces permanentes por parte nuestra con ustedes, a los señores Ingenieros Leopoldo Lieberman y Ernesto Olguín; suplicamos dirigirse a ellos para resolver todos los problemas y coordinación necesaria.

El próximo día 8 del presentes mes, se celebrará en esta Capital el Simposium de escultores que auspicia este Comité dentro del programa de la Olimpiada Cultural. Para esa fecha, es indispensable que tengamos terminadas las bases de cimentación de cada escultura, por lo que, suplicamos a usted todo el apoyo y entusiasmo para salir adelante con este compromiso. Vale la pena considerar el incremento de turnos de trabajo incluyendo domingos si fuera necesario.

Nuestra fecha tope para la entrega total de las esculturas terminadas, es el próximo 15 de julio.

Tenemos la plena convicción de que, por la seriedad y experiencia de la Compañía que usted representa, podemos cumplir nuestro compromiso.

Muy atentamente.

Arq. Luis Martínez del Campo, Director de Control de Instalaciones. Rúbrica.

c.c. Sr. Ing. Leopoldo Lieberman, Coordinador Administrativo.

c.c. Sr. Ing. Ernesto Olguín, Coordinador Técnico.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 71, sección 28, expediente 28-5, Escultura Goeritz, legajo No. 9, Instalaciones.

Telegrama de fecha 31 de Mayo de 1968, procedencia México DF, dirigido a Estructuras Industriales, Salgado y FFCC Laredo, No.2, Cuautitlán, Estado de México.

"Con motivo Simposium Escultores visitaremos su taller se mana próxima con escultor Fonseca ver progreso estructura. Atentamente Enrique Langenscheidt".

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

Telegrama de fecha 31 de Mayo de 1968, procedencia México DF, dirigido a Industrias Metálicas Ayotla, Victoria 41, Naucalpan, Estado de México.

"Con motivo Simposium Escultores visitaremos su taller semana próxima con escultor Séguin ver progreso estructura. Atentamente Enrique Langenscheidt".

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

Telegrama de fecha 31 de Mayo de 1968, procedencia México DF, dirigido a INTEC, Necaxa y Ejido Km. 13, Carretera a Laredo (Ampliación Ixhuatepec), Estado de México.

"Con motivo Simposium Escultores visitaremos su taller semana próxima con escultor Danziger ver progreso estructura. Atentamente Enrique Langenscheidt".

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

Telegrama de fecha 31 de Mayo de 1968, procedencia México DF, dirigido a Argo, La Presa, Estado de México.

"Con motivo Simposium Escultores visitaremos su taller semana próxima con escultores Gutmann y Chlupac ver progreso estructura. Atentamente Enrique Langenscheidt".

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

Telegrama de fecha 31 de Mayo de 1968, procedencia México DF, dirigido a Electro Soldadura, S.A., Lago Venner 92, México, DF.

"Con motivo Simposium Escultores visitaremos su taller semana próxima con escultora Ángela Gurría ver progreso estructura. Atentamente Enrique Langenscheidt".

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

Telegrama de fecha 31 de Mayo de 1968, procedencia México DF, dirigido a Fervi, S.A., Oriente 4 No. 64, México 9, DF.

"Con motivo Simposium Escultores visitaremos su taller semana próxima con escultores Takahashi, Moeschal y Williams ver progreso estructura. Atentamente Enrique Langenscheidt".

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

Telegrama de fecha 31 de Mayo de 1968, procedencia México DF, dirigido a Ttesa, S.A., Hidalgo 41, Tlalpan, México, DF.

"Con motivo Simposium Escultores visitaremos su taller semana próxima con escultor Melehi ver progreso estructura. Atentamente Enrique Langenscheidt".

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

Telegrama de fecha 31 de Mayo de 1968, procedencia México DF, dirigido a

Falcón, Aluminio 250, Col. Valle Gómez, México, DF.

“Con motivo Simposium Escultores visitaremos su taller semana próxima con escultora Escobedo ver progreso estructura. Atentamente Enrique Langenscheidt”.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

Telegrama de fecha 31 de Mayo de 1968, procedencia México DF, dirigido a Ferro Estructuras, Calzada México-Tulyehualco 5413, México, DF.

“Con motivo Simposium Escultores visitaremos su taller semana próxima con escultor Meadmore ver progreso estructura. Atentamente Enrique Langenscheidt”.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

8 de agosto de 1968.

Plásticos Líquidos Sylpyl, S.A.
Insurgentes Sur No. 1464, México 12, D.F.

ORDEN DE TRABAJO.

Muy señores nuestros:

Hemos revisado los presupuestos correspondientes a la Pintura de las Esculturas de concreto que forman “La Ruta de la Amistad”, y nos permitimos comunicarles que estamos de acuerdo para que de inmediato se inicien los trabajos, según planos, especificaciones y ubicación que obran en su poder.

El pago de este trabajo se liquidará mediante estimaciones quincenales aplicando los precios que ustedes indican en su presupuesto. En los casos de algún cambio de especificaciones de última hora, deberá ser consultado con el Ing. Ernesto Olguín Romero, Supervisor por parte de este Comité para su aprobación y en este caso serán aplicados los precios iniciales establecidos para definir el monto de las partidas. Este oficio junto con los planos y especificaciones, formará parte como apéndice del compromiso que contraen las partes.

Queda entendido que materiales, mano de obra y equipo, será proporcionado por ustedes y queda incluido dentro del precio. Es necesario que el próximo día 25 del presente mes de agosto, queden terminadas las Esculturas, incluyendo el trabajo que a ustedes corresponde. En caso de un retraso no imputable a ustedes, nos lo deberán comunicar en su oportunidad para hacer las consideraciones correspondientes. En el caso de que hubiera retraso imputable a ustedes, será aplicada una multa de 5 al millar diario, del valor del Monumento retrasado, cantidad que se considerará en la liquidación final.

Tenemos la plena convicción que por la seriedad y experiencia de la compañía que ustedes representan, podremos cumplir con nuestro compromiso.

Muy atentamente.

Arq. Luis Martínez del Campo, Director de Control de Instalaciones. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 132.

En memorandum fechado el 9 de abril de 1968 el arquitecto Luis Martínez del Campo informó al arquitecto Oscar Urrutia haber programado la iniciación de las esculturas de Ángela Gurría y Milos Chlupac para el día lunes 15 de ese mes:

“Nos pusimos en contacto con las Autoridades del Gobierno del Distrito Federal, quienes en principio nos dan autorización de iniciar mientras se desarrollan los trámites oficiales necesarios. El día de mañana algunos técnicos de esa Dependencia, nos acompañarán para definir ubicaciones y propiedades; como consideramos necesario definir también el área circundante de cada una de las piezas, suplicamos se indique a la persona que usted estime conveniente, ponerse en contacto hoy en la noche con nuestro Ing. Olguín, para que asista al recorrido de mañana.

También será necesario que la persona que usted designe, asista el próximo lunes para supervisar los trazos exactos de la ubicación de los Monumentos...”.

Atentamente.

Arq. Luis Martínez del Campo. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

APÉNDICE 133.

De: Dr. Mathias Goeritz

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez

Martes, 7 de mayo de 1968. (1er. Informe)

Se está trabajando en los fundamentos de la Estación No. 1, Av. San Jerónimo (escultura de Ángela Gurría). Hoy empezaron los trabajos en la estación No. 2 (Chlupac).

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

De: Dr. Mathias Goeritz

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez

Miércoles, 8 de mayo de 1968. (2º. Informe)

Estación No. 1 (Ángela Gurría): Se terminó la excavación de la escultura a cargo de la Constructora "CILASA".

Estación No. 2 (Miloslav Chlupac). Siguen los trabajos a cargo de "P.Y.C.S.A".

De acuerdo con el informe del Jefe de Control de Instalaciones se contratarán para iniciarse esta semana, las siguientes esculturas:

Estación No. 4 (Pierre Székely), a cargo de la Constructora "ECCASA".

Estación No. 5 (Gonzalo Fonseca), a cargo de la Constructora "LIBRA".

Estación No. 6 (Constantino Nivola), a cargo de "C.U.M.S.A.".

Estación No. 9 (Clement Meadmore), a cargo de Constructora "Los Remedios".

Estación No. 10 (Herbert Bayer), a cargo de "C.U.F.A.C".

Estación No. 13 (Itzhak Danziger), a cargo del Arq. Carlos Pascual.

Se terminó el modelo de Germán Cueto a escala.

La escultura de Mathias Goeritz en el Palacio de los Deportes, se construirá con Arquitectos Tovar y Hernández, S.C.

Se recibirá el material de hierro para la escultura de Calder, el viernes 10.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

De: Dr. Mathias Goeritz

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez

Jueves, 9 de mayo de 1968. (3er. Informe)

Se ordenaron los carteles anuncio que quedarán situados en las obras.

Quedaron trazados sobre el terreno los lugares precisos de las esculturas faltantes hasta el informe No. 2.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

De: Dr. Mathias Goeritz

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez

Viernes 10 de mayo de 1968.

Se trazaron sobre el terreno las estaciones No. 3 (Gutmann), No. 5 (Székely) y No. 11 (Meadmore). Se comenzaron los trabajos para la base de la estación No. 12 correspondiente a Bayer.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

De: Dr. Mathias Goeritz

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez

Sábado 11 de mayo de 1968.

Las obras no avanzan. Las promesas de que todas las obras empezarían antes del sábado no se cumplieron.

La excavación de la Estación No. 1 (Gurría) terminó; llegó el material de construcción pero todavía no se empezó la cimentación.

Siguen las excavaciones de la Estación No. 3 a ritmo mesurado.

En ninguna de las 16 estaciones faltantes se nota actividad.

Quisiera proponer la conveniencia de que haya en las obras un turno extra los domingos, ya que de no adoptarse esta medida, los trabajos no estarán listos a tiempo.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

De: Dr. Mathias Goeritz

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez

Lunes 13 de mayo de 1968.

Faltan 19 días para la llegada de los escultores extranjeros. Desgraciadamente es demasiado tarde para posponer la Reunión Internacional de Escultores.

Todavía no puede hablarse de un avance acelerado de obras.

En la Estación No. 1 (Gurría) siguen los trabajos.

En la Estación No. 2 (Gutmann) 2 obreros empezaron a quitar el pasto y a excavar.

En la Estación No. 3 (Chlupac) sigue la excavación (3 obreros).

En la Estación No. 5 (Székely) han trazado el lugar y están limpiando el terreno.

En las 14 estaciones restantes, no se nota actividad.

Me permito sugerir que se tome en consideración que las Estaciones No. 1 (Gurría), No. 4 (Takahashi), No. 15 (Séguin) y No. 17 (Escobedo) son las menos urgentes, debido al hecho de que los escultores viven en México.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

De: Dr. Mathias Goeritz

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez

Miércoles 22 de mayo de 1968.

Prosiguen los trabajos de cimentación en las estaciones No. 1 (Gurría), 2 (Gutmann), 5 (Székely), 11 (Meadmore), 15 (Séguin) y 16 (Melehi).

Están en excavación: No. 3 (Chlupac), 4 (Takahashi), 6 (Fonseca), 7 (Nivola), 8 (Moeschal), 12 (Bayer), 13 (Beljon) y 14 (Danziger).

No se han iniciado: No. 9 (Williams), 10 (Kowalski), 17 (Escobedo) y 18 (Dubón).

No se han colocado los anuncios pedidos a los contratistas desde la iniciación de las obras.

Se terminó el primer paso de la ampliación de la escultura de Germán Cueto. El artista terminó su trabajo del modelo 1:7 y, de aquí en adelante, se seguirá trabajando en el tamaño definitivo.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

De: Dr. Mathias Goeritz

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez

Jueves 23 de mayo de 1968.

Prosiguen los trabajos de cimentación en las Estaciones No. 1 (Gurría), 2 (Gutmann), 3 (Chlupac), 5 (Székely), 11 (Meadmore), 12 (Bayer), 13 (Beljon), 15 (Séguin) y 16 (Melehi).

Están en excavación: 4 (Takahashi), 6 (Fonseca), 7 (Nivola), 8 (Moeschal), 9 (Williams) y 14 (Danziger).

Limpiando el terreno: 10 (Kowalski).

No se han iniciado: 17 (Escobedo) y 18 (Dubón).

Parece que el ritmo va en aumento.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

De: Dr. Mathias Goeritz

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez

Jueves 30 de mayo de 1968.

Se terminó la cimentación en las Estaciones siguientes: No. 1, 2, 5, 7, 8, 11, 12 y 16.

Están en proceso de cimentación: No. 3, 4, 6, 13, 14 y 15.

Están en proceso de excavación: No. 9, 17 y 18.

En la estación No. 10 no hay nada.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

Nota: En este momento del proyecto de conjunto las estaciones son las siguientes: 1. Gurría; 2. Gutmann; 3. Chlupac; 4. Takahashi; 5. Székely; 6. Fonseca; 7. Nivola; 8. Moeschal; 9. Williams; 10. Kowalski; 11. Meadmore; 12. Bayer; 13. Beljon; 14. Danziger; 15. Seguin; 16. Melehi; 17. Escobedo; 18. Dubón.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

12 de junio de 1968.

De: Dr. Mathias Goeritz

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez. Presidente.

El programa de la Ruta de la Amistad está en marcha. Algunas esculturas están avanzadas, otras atrasadas. Las atrasadas son las estaciones siguientes:

- No. 2 (Gutmann, Suiza)
- No. 4 (Takahashi, Japón)
- No. 6 (Fonseca, Uruguay)
- No. 9 (Williams, U.S.A)
- No. 10 (Kowalski, Polonia)
- No. 15 (Séguin, Francia)
- No. 17 (Escobedo, México)
- No. 18 (Dubón, México)

Atentamente.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 159, Presidencia, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

19 de junio de 1968.

De: Arq. Enrique Langenscheidt O.

Para: Ing. Ernesto Olguín.

Me refiero nuevamente a la escultura del Sr. Fonseca, la cual no tiene estructura aún, a pesar de ser de las más sencillas. Ruego exigir a la firma contratista acelerar la terminación de la estructura y enviarla cuanto antes a la estación correspondiente para que se inicie su armado.

Asimismo, la estructura de la Sra. Gurría está muy atrasada. Parte de la escultura del Sr. Takahashi debería estar ya en obra armándose.

Es de extrema urgencia el bloque de concreto según croquis firmado para que el Sr. Nivola pueda trabajar el remate de su escultura.

Atentamente.

Enrique Langenscheidt O., Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

9 de julio de 1968.

De: Dr. Mathías Goeritz

Para: Arq. Oscar Urrutia, Coordinador General del Programa Cultural.

Contestando su amable solicitud de fecha 17 de junio del presente, me permito transcribir el informe relativo al avance de obras en la Ruta de la Amistad y de la atención que se les ha brindado a los escultores:

Estación No. 1 (Gurría): Se terminó la base de concreto y quedó en su sitio la estructura. 60 % del trabajo terminado.

Estación No. 2 (Gutmann): La estructura totalmente terminada iniciándose el forro de la misma con tela de alambre. 75 % del trabajo terminado.

Estación No. 3 (Chlupac): Se terminaron de forrar las estructuras y se inició su recubrimiento. 80 % del trabajo terminado.

Estación No. 4 (Takahashi): Las columnas soportantes de la estructura están terminadas. La estructura no está aún en la obra. 40 % del trabajo terminado.

Estación No. 5 (Székely): Terminada en un 95 %.

Estación No. 6 (Fonseca): Terminada la estructura. Se inició el recubrimiento de la misma. 50 % del trabajo terminado.

Estación No. 7 (Nivola): Preparada para el colado del segundo cuerpo de la estructura. Terminada en un 70 %.

Estación No. 8 (Moeschal): Cimentación y base terminadas. Estructura en obra, y se espera colar las anclas en la primera semana de julio. 60 % del trabajo terminado.

Estación No. 9 (Williams): Colocada en su sitio, dos de los cuerpos de la estructura. 40 % del trabajo terminado.
Estación No. 10 (Kowalski): Terminado el armado de fierro de los conos. Terminada en un 40 %.
Estación No. 11 (Meadmore): Terminada la estructura y el forro de varilla. Terminada en un 80 %.
Estación No. 12 (Bayer): Terminada en un 95 %.
Estación No. 13 (Beljon): En proceso de colocación de hierro y terminado de colar la figura mayor del conjunto. Terminado en un 40 %.
Estación No. 14 (Danziger): Terminada la estructura y en proceso de aplicación del Gunite. Terminada en un 70 %.
Estación No. 15 (Séguin): Terminada y colocada la estructura. Iniciándose el forro de la misma. Terminada en un 50 %.
Estación No. 16 (Melehi): terminada en un 90 %.
Estación No. 17 (Escobedo): Se inició la erección de la estructura. Terminada en un 30 %.
Estación No. 18 (Dubón): Terminado el primer cuerpo de la escultura e iniciado el segundo cuerpo. Terminada en un 45 %.
Escultura Mathias Goeritz: Quedó iniciada la estructura. Terminada en un 25 %.
Escultura de Alexander Calder: El material quedó en obra estando terminada la cercha. Inició el Sr. Montiel los trabajos de corte de placas.
Dr. Mathias Goeritz. Rúbrica.
AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 421, Symposium de Escultores, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

11 de julio de 1968.

De: Arq. Enrique Langenscheidt O.
Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez. Presidente.
Informe del avance en la Ruta de la Amistad.
Estación N° 1 (Gurría): Inexplicablemente siguen sin trabajar desde hace 10 días.
Estación N° 4 (Takahashi): La estructura se está esperando hace dos semanas: La obra está suspendida.
Estación N° 5 (Székely): Faltan pequeños detalles para terminarla.
Estación N° 6 (Fonseca): Se trabaja con exagerada lentitud.
Estación N° 7 (Nivola): En proceso el colado del último cuerpo.
Estación N° 8 (Moeschal): Terminada la cimentación y base. Atrasada.
Estación N° 9 (Williams): Atrasada.
Estación N° 10 (Kowalski): Se trabaja muy lentamente.
Estación N° 15 (Séguin): Se trabaja lentamente.
Estación N° 17 y 18 (Escobedo y Dubón): Se trabaja muy lentamente.
Ya dimos aviso de esta situación a Control de Instalaciones para que en la forma que convenga, presionen a los contratistas.
Arq. Enrique Langenscheidt. Rúbrica.
AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 159, Presidencia, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

12 de julio de 1968.

De Dirección de Control de Instalaciones
Para Arq. Enrique Langenscheidt
En respuesta a su Memorandum que nos envió el pasado día 8 del presente, queremos informar a usted lo siguiente.
1°. El Sr. Montiel Blancas ya cuenta con energía eléctrica en el lugar de la obra.
2°. Suplicamos que nos proporciones la plantilla de las anclas que tiene la escultura del Sr. Germán Cueto, pues sin este dato, el inicio de cualquier tipo de cimentación, se realizará con bases falsas.
3°. Estamos haciendo los detalles indicados para la escultura de Pierre Székely.
4°. Por lo demás, deberemos esperar los puntos de vista de los escultores que en su mayoría actualmente se encuentran de viaje.
Muy atentamente.
Ing. Ernesto Olguín R., Coordinador. Rúbrica.
AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

MEMORANDUM

17 de julio de 1968.

De Arq. Enrique Langenscheidt O.

Para Arq. Luis Martínez del Campo, Director de Control de Instalaciones.

Me refiero a la escultura del Sr. Mohamed Melehi, Estación No. 16.

1. Llevan suspendidos los trabajos 8 días inexplicablemente. El escultor no puede abandonar México si no ve la terminación del trabajo.

El trabajo de acabado debe hacerse con tarraja metálica, ya que la obra que se ha hecho hasta ahora se ha ejecutado con tarraja de madera improvisada que no puede dar el acabado final deseado.

Rogamos a ustedes exijan desde luego al contratista, termine con tarraja metálica el monumento, de acuerdo con los deseos tanto del escultor como de este Departamento.

Atentamente.

Enrique Langenscheidt O., Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

MEMORANDUM

25 de julio de 1968

De: Dr. Mathias Goeritz

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez

"En la Estación No. 2 (Gutmann / Suiza) no se han hecho las correcciones necesarias que el escultor pidió hace más de un mes, por lo cual la responsabilidad de una estancia prolongada del artista pasa a la oficina de Control de Instalaciones.

La Estación No. 4 (Takahashi / Japón) está atrasadísima. De las dos formas que componen la obra, hasta ahora solamente se colocó el armazón de la primera. El artista tuvo ayer un grave ataque de nervios tirando botellas desde su ventana del cuarto del hotel.

La Estación No. 6 (Fonseca / Uruguay) está muy atrasada, aunque parece que ahora se está trabajando intensamente.

La Estación No. 8 (Moeschal / Bélgica) está atrasada. Como el artista tiene que volver a su país el día último de este mes, pide que se le pague otro viaje. Tratándose de la obra central de la Ruta de la Amistad, y de un artista altamente reconocido, creo que habrá que concederle el derecho de volver a México para ver su obra terminada.

La Estación No. 10 (Kowalski / Polonia) hay que hacer una corrección que no se ha hecho.

En la Estación No. 14 (Danziger / Israel) el artista insiste desde hace varias semanas en una pequeña corrección que no se ha hecho todavía.

En la Estación No. 16 (Melehi / Marruecos) hay que fabricar el negativo en triply de una media curva para poder hacer el aplanado. El artista insiste desde hace varias semanas en este punto (y en la terminación del acabado de un marco sin soldadura) sin que se le haga caso.

La Estación No. 17 (Escobedo / México) está muy atrasada.

En lo que se refiere a la última Estación No. 18 (Dubón / México) se terminó una de las dos formas. La segunda forma está atrasada y creo conveniente intensificar el trabajo sobre ella.

Atentamente

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

MEMORANDUM

26 de julio de 1968.

De: Arq. Oscar Rivera Melo

Para: Arq. Oscar Urrutia

"Me permito informar a usted que después de haber visitado la 'Ruta de la Amistad' observé que el porcentaje de obras realizadas en las 18 esculturas está terminado en un 45 por ciento global, estando ya terminadas las esculturas No. 3, 5 y 12 únicamente, y estando sumamente atrasadas las No. 4, 6, 9, 17 y 18; el resto de las esculturas, o sea, los Nos. 1, 2, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 15 y 16 están en el proceso de colado y descimbrado actualmente.

Nota: Con respecto a la pintura definitiva que tendrán las esculturas, se decidirá después de haber platicado el señor Mathias Goeritz con cada uno de los escultores y habiéndolo decidido directamente con el Arq. Pedro Ramírez Vázquez.

Atentamente.

Arq. Oscar Rivera Melo, Oficina de Enlace para Instalaciones. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

MEMORANDUM.

26 de julio de 1968.

De: Dr. Mathias Goeritz

Para: Arq. Luis Martínez del Campo - Director de Control de Instalaciones.

Me permito dirigirme a usted con la súplica de que se sirva ordenar se pinten las esculturas empezando por la del escultor Herbert Bayer en el amarillo limón claro, así como la colocación de muestras según el catálogo que se entregó al Arq. Michel Leautaud, para la escultura del Sr. Pierre Székely.

Atentamente.

Mathias Goeritz, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

27 de julio de 1968.

De: Dr. Mathias Goeritz.

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez. Presidente.

Fue muy amable de la parte de los escultores preocuparse por la construcción de la constelación escultórica La Osa Mayor, diseñada por mí para el Palacio de los Deportes. Lo hicieron, sin duda, para demostrarme su gratitud por preocuparme del avance de las obras de ellos.

Efectivamente la obra está atrasada por varias razones:

1. Los trabajos empezaron mucho más tarde que las obras escultóricas de la Ruta.
2. La Compañía Constructora es económicamente débil y depende de pagos inmediatos. Fue seleccionada por poder ejecutar el trabajo a un costo más barato.
3. No tuve tiempo para ocuparme de mi asunto, tanto como hubiera querido.

Sin embargo, "Control de Instalaciones" está haciendo todo lo posible para que la obra se termine a tiempo.

Muy Atentamente.

Mathias Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 159, Presidencia, Actividades Artísticas.

MEMORANDUM

29 de julio de 1968.

De: Arq. Luis Martínez del Campo.

Para: Dr. Mathias Goeritz.

"Con objeto de finiquitar todos los problemas misceláneos que se han presentado en la construcción de los monumentos escultóricos, el día de hoy celebramos una reunión con los contratistas correspondientes, de la que me permito transcribir los puntos más importantes:

1. Contra la queja de atrasos en pagos, hemos prometido prioridad sobre los mismos en base al acuerdo que al respecto tuve con el director Administrativo. Se procurará violentar los pagos de todos ellos y dar una tolerancia de dos semanas sobre una estimación.

Nos prometieron todo su apoyo en cuanto a personal y material.

2. Uno de los problemas más graves, son los cambios que los escultores han pedido sobre la marcha y que se salen fuera de las previsiones que se hicieron en los planos. Casi todos estos cambios o ya se corrigieron o están en esa fase, sin embargo, obras que están a punto de terminarse, como Meadmore, nos piden un acabado pulido a la perfección. Esto como usted sabe, es un desperdicio de tiempo, de dinero y de esfuerzo y además, para darlo sería necesario poner un recubrimiento adicional con alguna pasta que, con el tiempo se cuarteará y desprenderá como cualquier aplanado de fachada, además de desvirtuar el concepto fundamental de las obras terminadas en concreto. Hay otros caprichos de los artistas, en los que se ha hecho lo increíble para complacerlos; sin embargo, no hay que olvidar que estamos trabajando en formas monumentales y con concreto de 200 Kg. sobre cm.2. Creemos que la veracidad de interpretación que se ha logrado en todos los casos es bastante buena y suplicamos nos auxilie en limitar las sutilezas.

3. No hay que olvidar que se está trabajando con formas complejas de hechura especial. No tienen ningún problema en lo que toca a su fabricación, pero por supuesto, sí es un proceso más dilatado que cualquier obra normal.

4. Muchos escultores han solicitado complementar su monumento con el arreglo ambiental de la zona que lo rodea. Hemos escuchado las ideas generales que al respecto tienen, pero a la fecha, no hemos recibido de ustedes un sólo proyecto relativo a esto y las Compañías Constructoras más adelantadas, nos piden su retiro a la inmediata terminación de su obra, por lo que estimamos indispensable que si se va a hacer algo de lo mencionado, se nos indique a la brevedad con objeto de retener a dichas Compañías para la terminación de estos detalles.

Hasta la fecha, nos hemos abstenido de hacer comentarios de los reportes que se han venido mandando acerca del retraso de las esculturas. No es nuestro objetivo el estar buscando excusas y deslindando responsabilidades que son de su perfecto conocimiento todas las circunstancias que han prevalecido en el desarrollo de este programa, muchas de ellas ajenas a esta Dirección.

Por todo lo anterior, lo único que suplicamos es su total apoyo y coordinación en aquello en que su intervención directa sea valiosa para la terminación definitiva de estas obras".

Muy Atentamente.

Arq. Luis Martínez del Campo, Director. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

29 de julio de 1968.

De: Dirección de Control de Instalaciones.

Para: Arq. Enrique Langenscheidt, Coordinador Arquitectónico.

En relación a la Escultura No. 16 de Mohamed Melehi, queremos informarle que desde el 19 de julio, ordenamos al Contratista poner a la disposición del artista, los obreros y el material necesarios para que éste terminara su Escultura según su voluntad.

Sin embargo, según el Contratista, el escultor no ha tenido ningún interés en corregir lo que él mismo pide.

Por consiguiente, si para el día 31 del presente no se han hecho las modificaciones de esta obra, por nuestra parte consideraremos dicha obra terminada.

Muy atentamente.

Arq. Luis Martínez del Campo, Director de Control de Instalaciones. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

MEMORANDUM

31 de julio de 1968.

De: Ing. Ernesto Olguín Romero

Para: Dr. Mathias Goeritz, Director del Simposium de Esculturas.

Me refiero a la Escultura de Mohamed Melehi. Recibimos información verbal de ustedes, que esa Escultura está mal terminada. En confrontación con el Contratista nos informó que el propio señor Melehi, ha estado en la obra y ha dado órdenes de cambios en la ejecución de los detalles de dicha obra.

Suplicamos tenga a bien indicarnos la decisión del Simposium, en cuanto a que se acepta o no, lo impuesto por el artista.

Como ya lo hemos comunicado anteriormente, el día de hoy es para nosotros la fecha límite para aceptar nuevas modificaciones; sin embargo podemos ordenar al Contratista que repare la Escultura conforme los planos originales.

Le suplicamos que esté presente en una reunión el día de mañana, 1º. de agosto a las 10 horas, en la obra, con el Contratista y el Artista, para que se diga la última palabra.

Muy atentamente.

Ing. Ernesto Olguín R., Coordinador. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

MEMORANDUM

31 de julio de 1968.

De: Dr. Mathias Goeritz

Para: Ing. Ernesto Olguín - Control de Instalaciones.

Me refiero a la escultura de Mohamed Melehi. Nuestro asesor artístico, el Sr. Soucaret, ha estado en la obra con el artista, con el Ing. Romano y el arquitecto de la obra y se ha pedido verificar que el artista no ha dado órdenes de cambios en la ejecución de los detalles de dicha obra, sino simplemente dijo que había varias equivocaciones que había que corregir.

Como tenemos que complacer al artista que es el único representante del continente africano y, además el representante del mundo árabe, le suplico escuchar al Sr. Soucaret, al cual le pedí que le explique lo que pasó.

Desgraciadamente no puedo asistir a la reunión del día de mañana, 1º. de agosto a las 10:00 horas, rogándole por lo tanto acepte a mi representante, en este caso, el Sr. Soucaret, y si es posible con asistencia del Arq. Leautaud, su ayudante, para que se llegue a un acuerdo y que se corrijan las faltas en los próximos 10 días.

Muy atentamente.

Mathias Goeritz, Jefe de Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

MEMORANDUM

31 de julio de 1968.

De Dr. Mathias Goeritz

Para Ing. Ernesto Olguín – Control de Instalaciones.

El Sr. Montiel Blancas que está trabajando desesperadamente en la obra de Alexander Calder frente al Estadio Azteca, se acaba de quejar nuevamente hoy 31 de julio en la tarde, de que le quitaron la fuerza eléctrica.

Le ruego muy encarecidamente nombrar una persona que esté pendiente para que esto no vuelva a pasar, ya que la obra está de por sí atrasada y el Arq. Ramírez Vázquez dio órdenes de que se acabe lo antes posible.

Muy atentamente.

Mathias Goeritz, Jefe de Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

5 de agosto de 1968.

De Arq. Enrique Langenscheidt O.

Para Arq. Luis Martínez del Campo – Director de Control de Instalaciones.

Me refiero a su atento memorandum fecha 29 relativo a la construcción de los monumentos escultóricos de la Ruta de la Amistad.

Consideramos que efectivamente se ha hecho un esfuerzo por parte del personal de Control de Instalaciones para la realización de las esculturas de la Ruta de la Amistad, tomando en cuenta los problemas naturales de una obra semejante que van desde el aspecto económico hasta la interpretación de la escultura misma.

Sin embargo, en algunos casos si creemos que los contratistas tal vez con el deseo de cumplir el compromiso adquirido con Control de Instalaciones han hecho las obras en cierta forma sin cuidado, citando como casos concretos la escultura de Gutmann y la de Melehi.

En el caso del monumento del Sr. Moeschal, para facilitar el proceso de construcción les hemos proporcionado sugerencias de sistema constructivo en acabados, de acuerdo con el propio escultor.

Aunque hasta la fecha parece ser que las dificultades se han allanado entre escultores y contratistas, les rogamos que para los problemas probables que puedan surgir en lo futuro, tengamos una comunicación más directa entre esa dependencia, la firma encargada de la construcción y nosotros.

Este departamento que tiene como principal responsabilidad la terminación a tiempo de la Ruta de la Amistad, se ha visto obligado a reportar lo que a su criterio podía representar un atraso en esta terminación.

En cualquier forma agradecemos en todo su valor el esfuerzo realizado por Control de Instalaciones y por los contratistas que han terminado de acuerdo con su compromiso y entusiasmo las esculturas de Ángela Gurría, Chlupac, Székely, Nivola, Meadmore, Bayer y Séguin.

Pueden tener la seguridad que teniendo una meta común con el Departamento que usted dirige, todo el personal y yo en lo particular, estamos para realizar el esfuerzo que se requiere para terminar bien y a tiempo la mencionada Ruta de la Amistad.

Muy Atentamente.

Enrique Langenscheidt O. y Mathias Goeritz, Jefe de Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

Fecha: 7/VIII/68

De: Dr. Karel Wendl

Para: Sr. Ramón Alatorre, Director de Control de Alojamientos.

Me permito dirigirme a usted con la solicitud siguiente: la mayoría de los escultores participantes en el Symposium Internacional de Escultores se van de México a partir del día 10 de este mes. El Sr. Jaques Moeschal y el Sr. Gonzalo Fonseca se tendrán que quedar algún tiempo más porque sus esculturas aún están en proceso de construcción. Le ruego dé las instrucciones necesarias para que estos puedan seguir alojados en el Hotel Beverly, para que desde el día 11 de agosto los demás escultores que quieran quedarse en el Hotel tengan que pagar sus propios gastos.

Muy Atentamente.

Karel Wendl, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, Sección 41, Expediente 41-422, Sr. Karel Wendl, Actividades Artísticas.

Le 13 août, 1968.

M. Jacques Moeschal

Hotel Beverly, Nueva York 301, México, D.F.

Monsieur,

Le Comité Organisateur des Jeux de la XIX Olympiade vous remercie pour votre participation et admirable collaboration a la Réunion Internationale de Sculpteurs. D'autre part, nous vous prions de nous excuser pour s'avoir pas été capables de finir votre œuvre pendant votre séjour à México.

Nous vous prions de bien vouloir accepter notre invitation de retourner au Mexique vers la fin de septembre pour superviser les derniers travaux sur votre œuvre. Votre présence et supervision sont très nécessaires.

Nous vous remercions encore une fois et vous prions d'agrèer, Monsieur, nos salutations les plus respectueuses.

Mathias Goeritz, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

August 22, 1968.

Mr. Todd Williams

310 Atlantic Ave.

Brooklyn, N.Y.

U.S.A.

My dear Friend,

Your sculpture is being worked on and we hope it will soon be completely finished so that we may proceed to paint it. We shall send you an airplane ticket as soon as we can, so that you might visit us as soon as possible.

For your information, after September 15, it will be impossible to find accommodation as most of the Olympics athletes and organizers will be here. Besides that, the Olympic Village will be full, there will be a lot of confusion, and we shall be helping in whatever task will be necessary for the successful realization of the Games and it would be very hard for you to do anything in those days.

On the other hand, when everything calms down, i.e., after the Games, we shall nor exist any more. That is why it would be more advisable to plan your second trip to Mexico in such a way that it end before September 15.

Please cable us in time the exact date, hour and flight number of your arrival so that we may meet you and take you to your hotel. We are all awaiting to pleasure of having you with us once again.

Best regards.

Karel Wendl, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 434, Mr. Todd Williams / USA, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

15 de agosto de 1968.

Sr. Ing. José Vorhauer

Gerente General de Constructora Falcón, S.A., Leibnitz No. 14.

Presente.

Hemos visto con verdadero disgusto que los trabajos que ejecutan ustedes en la escultura de Helen Escobedo, desde hace tres semanas no han podido salir de un lentísimo ritmo.

En este caso particular, por tratarse de una Compañía grande y solvente, el pretexto de retraso en pagos de estimaciones, no es válido para nosotros y no podemos aceptar que la falta de pronto pago, séale pretexto para suspender una obra de esta naturaleza. Por lo tanto, hemos resuelto lo siguiente:

1.- La parte de obra que falta que es específicamente la aplicación de metal desplegado, el gunito y su refuerzo, lo realizaremos nosotros con otra Compañía a la cual ya hemos dado orden de que inicie sus trabajos.

2.- Se les liquidará los trabajos realizados hasta la fecha, incluyendo el alquiler de andamiaje que aún exista en la obra.

Para lo anterior, deberán ustedes ponerse de acuerdo con el Ing. Ernesto Olguín, Supervisor por parte de esta Dirección, para que se hagan las aclaraciones respectivas a la brevedad posible.

Atentamente.

Arq. Luis Martínez del Campo, Director de Control de Instalaciones. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

Septembre 3, 1968.

M. Jacques Moeschal

40 Avenue Jean-Accent, Bruxelles 16, Belgique.

Bélgica.

Cher et estimé ami,

Tout d'abord je voudrais vous dire que nous tous qui avons été avec vous pendant votre séjour a Mexico gardons de très beaux souvenirs de vous et ce sera une grande joie pour nous de vous revoir.

Les travaux sur votre œuvre avancent très vite. Dans quelques jours elle sera finie. Nous sommes déjà en même temps en train de la peindre. J'ai déjà donné des instructions pour que votre billet pour l'avion vous soit envoyé. Puisque vers la fin de septembre la confusion de l'arrivée des athlètes sera en pleine culmination et au mois d'octobre ça sera encore pire, car chacun de nous aidera la ou ça sera le plus nécessaire, je vous conseille d'arriver a Mexico le plus tôt possible. Je vous prie surtout de nous faire savoir la date de votre arrivée assez tôt, car chaque jour ça devient plus difficile de trouver des places dans les hôtels.

En attendant le plaisir d'avoir vous nouvelles et surtout de vous accueillir, je vous prie d'agrèer mes sincères salutations.

Karel Wendl, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

MEMORANDUM.

2 de septiembre de 1968.

De Dr. Karel Wendl

Para Sra. Cecilia Marín.

Me permito dirigirme atentamente a usted con la solicitud siguiente:

El día 5 de septiembre llegará a México el escultor norteamericano Todd Williams para supervisar los últimos trabajos de construcción y acabado sobre la obra que realizó en la "Ruta de la Amistad". El señor Todd Williams es invitado de este Comité siendo su estancia y alimentos financiados por nosotros.

Le suplico dé instrucciones para que al mencionado artista le sea reservada una habitación en un hotel de la Ciudad de México, de ser posible en el Hotel Beverly, Calle Nueva York 301, tel. 23-60-65; ya que los demás escultores participantes en el mismo evento están alojados en él. El señor Williams se quedará en México aproximadamente cuatro días.

Atentamente.

Karel Wendl, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 434, Mr. Todd Williams / USA, Actividades Artísticas.

MEMORANDUM.

6 de septiembre de 1968.

De Dr. Mathías Goeritz

Para Ing. Ernesto Olguín – Control de Instalaciones.

Me permito llamar su atención al hecho de que URGE una limpieza general en las diferentes estaciones de la RUTA DE LA AMISTAD, así como la terminación de algunos detalles que hemos indicado y una más cuidadosa colocación de los anuncios de los países. Las instrucciones detalladas al respecto fueron entregadas al Sr. Arq. Michel Leautaud.

URGE también la terminación de las correcciones en la constelación escultórica frente al Palacio de los Deportes, así como la pintura de la misma.

Le ruego dar órdenes para que se realice una prueba de iluminación en dicha obra el lunes 9 de septiembre de 1968.

Muy atentamente.

Mathias Goeritz, Jefe de Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

19 de septiembre de 1968.

Dr. Karel Wendl

Ing. Alberto Buzali – Jefe de la Sección de Transportes.

Nos permitimos dirigirnos a usted con la solicitud siguiente:

El día 21 de septiembre llegará a México el escultor belga Jacques Moeschal para supervisar los últimos trabajos sobre la escultura que se encuentra en la Villa Olímpica.

El Sr. Moeschal se quedará en México aproximadamente una semana, y estará alojado en el Hotel Beverly, calle Nueva York 301, Col. Nápoles. Le suplicamos atentamente nos asigne un automóvil para llevar a dicho artista a su lugar de trabajo, desde el día domingo 22 de este mes.

Si es posible satisfacer esta solicitud, le rogamos dé instrucciones para que el automóvil esté siempre a la disposición del Sr. Moeschal en el Hotel Beverly a las 9 de la mañana.

Agradeciéndole anticipadamente su atención a esta urgente solicitud, aprovecho la ocasión para saludarlo muy atentamente.

Dr. Karel Wendl, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

Vo.Bo. Arq. Oscar Urrutia. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 329, Bélgica, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

19 de septiembre de 1968.

De Ing. Ernesto Olguín Romero – Dirección de Control de Instalaciones.

Para Dr. Mathias Goeritz – Director del Simposium de Escultores.

Hemos tomado nota de su atenta carta del día de hoy y hemos pasado las instrucciones necesarias para su ejecución, excepto la Escultura de Alexander Calder, ya que hace falta aclarar que dentro del contrato que celebró con Montiel Blancas, aparece una pintura que deberá ser terminada en su totalidad para que podamos considerar que esa Escultura está terminada. Trato de evitar cualquier falta u omisión a los términos del contrato celebrado, pues no podremos considerar un nuevo contratista de pintura, sino hasta que ustedes nos indiquen que ya recibieron el Monumento. Por otro lado, le comunico que ya tenemos presupuestos para este caso y se le dará la debida atención de acuerdo con lo que suceda.

Les recomendamos que no se liquide al Sr. Montiel Blancas sino hasta que esta Dirección esté perfectamente de acuerdo con el trabajo ejecutado por la Herrería Montiel Blancas.

Aprovechamos la ocasión para saludarlo.

Muy atentamente.

Firma Ing. Ernesto Olguín R., Coordinador. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANUM

Fecha: 24/IX/68

De: Dr. Karel Wendl

Para: Sr. Héctor Ortega San Vicente – Administrador.

Tengo el gusto de informarle que la fundición y ejecución en bronce de la escultura del artista mexicano Germán Cueto, ha sido terminada por la Función Artística S.A., a plena satisfacción de este Comité. Le suplico por lo tanto dé las instrucciones necesarias para que a la Fundición Artística S. A., le sea pagada la cantidad de \$44,000.00 (CUARENTA Y CUATRO MIL PESOS M.N.) que constituye el saldo total de este presupuesto aprobado por este Comité para esta obra artística.

Muy Atentamente.

Karel Wendl, Secretario de la Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

Vo. Bo. Dr. Mathias Goeritz, Jefe de Promociones Internacionales. Rúbrica.

Vo. Bo. Arq. Oscar Urrutia, Coordinador de Actividades Artísticas y Culturales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, Sección 41, Expediente 41-422, Sr. Karel Wendl, Actividades Artísticas.

MEMORANUM

27 de septiembre de 1968.

De Arq. Enrique Langenscheidt

Para Ing. Ernesto Olguín – Control de Instalaciones.

Me refiero a los monumentos de la "Ruta de la Amistad", cuya iluminación está defectuosa:

- 1.- Gutmann, el reflector extremo izquierdo deslumbra al automovilista.
- 2.- Chhupac, el reflector extremo izquierdo deslumbra y, además, no está completa la instalación de acuerdo al plano propuesto por el Sr. Julio Prieto.
- 3.- Takahashi, la instalación tiene un reflector que deslumbra y dos reflectores que producen una sombra en forma de rayas, sobre una de las esferas.
- 4.- Székely, no está la instalación de acuerdo al plano del Sr. Prieto.
- 5.- Fonseca, falta la luz interior.
- 6.- Nivola, no está iluminada la paloma como se acordó.
- 7.- Meadmore, deslumbran los reflectores y no están colocados de acuerdo al plano.

El Arq. Leautaud tiene un plano de cada una de las esculturas con número, intensidad y localización de los reflectores de cada uno de los monumentos.

En relación a la escultura del Sr. Goeritz, en el Palacio de los Deportes, le ruego ordene a Sylpyl, se repinte la Torre Extrema sur-poniente por estar en su totalidad manchada.

Asimismo, le ruego indique a Sylpyl revisen, en esta próxima semana, todas las esculturas y hagan los resanes que se requieran.

Agradeciéndole su atención, quedo de usted, muy atentamente.

Arq. Enrique Langenscheidt. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM.

1 de octubre de 1968.

De Dr. Mathias Goeritz

Para Ing. Ernesto Olguín – Control de Instalaciones.

Muy estimado amigo:

Estamos muy alarmados porque faltan varias cosas por hacer. Las señales no han sido puestas. El tipo de letra será el Futura Bold Italic, en puras mayúsculas, según catálogo Letraset. Christian Soucaret está informado para darle todos los detalles al respecto.

Falta la iluminación en las esculturas de Calder, Cueto y en mis columnas (Palacio de los Deportes), así como en las estaciones 14, 15, 16 y 17 de la RUTA.

Urgen las cajas de protección para las lámparas, ya que nuevamente se han destruido varias.

Faltan pocos días para la terminación de todos estos trabajos, y le agradecería muchísimo si pudiera urgir a los contratistas respectivos para que acaben esta semana.

Le saluda muy atentamente.

Mathias Goeritz, Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

MEMORANDUM

28 de octubre de 1968.

De Dr. Mathias Goeritz

Para Ing. Ernesto Olguín – Control de Instalaciones.

Estimado Ingeniero:

Una vez más me permito molestar a usted para cumplir las órdenes del Arq. Ramírez Vázquez y para que la RUTA DE LA AMISTAD quede perfecta cuando ésta sea entregada al Departamento del Distrito Federal.

Desgraciadamente, todavía no se han cambiado las faltas de las letras en las estaciones No. 2, 3 y 7 de la RUTA.

- Estación No. 2:

El nombre de WILLI GUTMANN lleva una I al final (en vez de "Y") – WILLI, en vez de "Willy" – y GUTMANN se escribe con doble N.

- Estación No. 3:

El apellido CHLUPAC se escribe con C al final (y no con "K").

- Estación No. 7:

El nombre de Nivola es COSTANTINO (sin la primera "N") en vez de "Constantino".

En la estación de ESPAÑA faltan las palabras "RUTA DE LA AMISTAD" que deben ponerse en la misma forma que en todas las otras estaciones. También se puso la palabra ESPAÑA en ambos lados de la señal, mientras lo correcto es poner en el lado de atrás, como de costumbre, el nombre del escultor, que es JOSÉ MARÍA SUBIRACHS. Le ruego, pues, mandar a escribir el nombre del escultor en el dorso de la señal en vez del nombre del país.

Igualmente debe recogerse la señal provisional de hojalata que estaba puesta anteriormente frente a la escultura.

Algunas esculturas han sido pintarrajeadas o manchadas y le ruego atentamente retocar las manchas. (Estación No. 12, escultura de Herbert Bayer; Estación No. 14, escultura de Itzhak Danziger; Estación No. 15, escultura de Olivier Séguin).

Si usted me pudiera hacer el favor de hacer una revisión de la RUTA y de estos detalles, se lo agradecería mucho.

Lo saluda muy atentamente.

Dr. Mathias Goeritz, Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

MEMORANDUM

15 de noviembre de 1968.

Con relación a su atento memo sin número de fecha 30 de octubre pasado, me permito rogarle que, dado que esta Dirección no intervino en la contratación ni en los pagos de la herrería Montiel Blancas para la estructura de Alexander Calder, se tramite el saldo a favor de dicha herrería, por los conductos administrativos que ustedes han venido usando normalmente.

Muy atentamente.

Arq. Luis Martínez del Campo, Director. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

Nota: Seguramente este memorandum se lo dirigió la Dirección de Control de Instalaciones al Departamento de Promociones Internacionales.

Calculistas:

Colinas de Buen S.A.: Gurría, Gutmann, Takahashi, Fonseca, Williams, Bayer, Beljon, Danziger, Séguin.
Ing. Heriberto Izquierdo G.: Chlupac, Székely, Nivola, Moeschal, Kowalski, Meadmore, Melehi, Escobedo, Dubón, Goeritz, Calder (D.I.R.A.C. se encargó de la obra metálica)
Fundidora Artística S.A.: Cueto
Supervisión de las Obras: Dirección de Control de Instalaciones:
Arq. Luis Martínez del Campo
Ing. Ernesto Olguín Romero
Arq. Michel Leautaud

Constructoras:

Ángela Gurría Constructora C.I.L.A.S.A.
Willi Gutmann C.M. Construcciones
Milos Chlupac P.Y.C.S.A.
Kioshi Takahashi Constructora Mayo
Pierre Székely E.C.C.A.
Gonzalo Fonseca Constructora Libra
Constantino Nivola C.U.M.S.A. (Construcciones Urbanas México, S.A.)
Jacques Moeschal C.U.M.S.A.
Todd Williams C.U.M.S.A.
Grzegorz Kowalski D.Y.S.I.C.
Clement Meadmore Constructora Los Remedios
Herbert Bayer C.U.F.A.C.
Joop Beljon C.U.M.S.A.
Itzhak Danziger E.C.S.A.
Olivier Séguin Constructora Atoyac
Mohamed Melehi I.M. Construcciones
Helen Escobedo Constructora Falcón
Jorge Dubón Sada Rangel
Alexander Calder Manuel Montiel Blancas
Germán Cueto Fundación Artística, S.A.
Mathías Goeritz Constructora E.C.S.A.

Contratista para la pintura de las obras: Plásticos Líquidos S.Y.L.P.Y.L.
Insurgentes Sur No. 1464, México 12, D.F.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 421, Simposium de Escultores, Actividades Artísticas.

Contratistas y presupuesto aprobado. El calendario de ejecución fue muy similar en todos los monumentos: se iniciaron el día 20 de mayo y consideramos que quedaron totalmente terminados el 12 de septiembre. Las estructuras de las esculturas de Calder y Cueto fueron manejadas directamente por el Departamento de Promociones Internacionales.

Gurría	Constructora Internacional Latinoamericana, S.A.	\$ 146,389.78 pesos
Gutmann	Constructora CIRAT (ó C.M Construcciones)	\$ 430,332.16 pesos
Chlupac	Promotora y Constructora S.A.	\$ 98,100.00 pesos
Takahashi	Constructora MAYO, S.A.	\$ 634,721.23 pesos
Székely	ECCA, S.A.	\$ 198,349.00 pesos
Fonseca	Constructora LIBRA, S.A.	\$ 146,304.75 pesos
Nivola	Constructora GYS, S.A. (ó C.U.M.S.A.)	\$ 54,417.31 pesos
Moeschal	Constructora GYS, S.A. (ó C.U.M.S.A.)	\$ 172,244.21 pesos
Williams	Constructora GYS, S.A. (ó C.U.M.S.A.)	\$ 307,890.29 pesos
Kowalski	Dirección y Supervisión de Ingeniería, S.A.	\$ 236,186.98 pesos
Meadmore	Constructora Los Remedios, S.A.	\$ 87,208.21 pesos
Bayer	Constructora CUFAC, S.A.	\$ 392,548.43 pesos
Beljon	Constructora GYS, S.A. (ó C.U.M.S.A.)	\$ 170,565.21 pesos
Danziger	Estructuras y Cimentaciones, S.A.	\$ 138,678.94 pesos
Séguin	Constructora Atoyac, S.A.	\$ 425,751.65 pesos

Melehi	I.M. Construcciones S.A.	\$ 93, 360.99 pesos
Escobedo	Constructora Falcón, S.A.	\$ 231, 132.60 pesos
Dubón	Constructora Sada Rangel, S.A.	\$ 190, 090.57 pesos
Goeritz	Tovar Hernández, S.C.	\$ 448, 561.67 pesos
Calder	Constructora Belther, S.A.	(Base) \$ 17, 660.67 pesos
	Manuel Montiel Blancas	(Escultura) \$ 379, 000.00 pesos
Cueto	Constructora CUFAC, S.A.	(Base) \$ 19, 104.01 pesos
	Fundición Artística S.A.	(Escultura) \$ 165, 000.00 pesos

Durante la construcción cambiaron algunos contratistas, aunque los que les su cedieron cumplieron con los presupuestos originales. En el caso de Escobedo se cambió Constructora Falcón S.A. por Constructora ECCA, S.A. y en el de Goeritz, Tovar y Hernández S.C. se cambió por Estructuras y Cimentaciones, S.A. La estructura de Calder se realizó en los talleres Montiel Blancas y la escultura de bronce de Cueto fue fundida en los talleres de Fundición Artística, S.A.

La escultura de bronce de Cueto fue colocada por Construcciones Urbanas México... Ella fue la que hizo los trabajos de erección y fijación (AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas).

En todos los casos falta considerar los detalles de terminación, trabajos de landscape, ornato, limpiezas adicionales y detalles solicitados por cada Artista o la Dirección de Promociones Internacionales. Es mi criterio considerar un sobre-costos por estos conceptos de un 15 % de la suma de los montos de los presupuestos aprobados.

La pintura la realizó Plásticos Líquidos SYLPYL, S.A., con un resultado de \$ 79, 900.00 pesos.

La iluminación de las esculturas estuvo a cargo de la empresa Ingeniería Eléctrica Aplicada, S.A., y como estamos en proceso de liquidación, aún desconocemos el monto total, pero aproximadamente es de \$ 750, 000.00 pesos.

Se ordenó hacer los señalamientos correspondientes a cada escultura de acuerdo con el diseño proporcionado por el Departamento de Ornato Urbano. Lo ejecutó la Compañía Constructora CUFAC, S.A., con un costo de \$ 47, 400.00 pesos.

Ing. Ernesto Olguín, Coordinador. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 428, Dr. Mathías Goeritz, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 134.

En memorandum fechado el 27 de mayo de 1968, el arquitecto Enrique Langenscheidt le solicitó al señor Juan Romero, del área de Control de Instalaciones lo siguiente:

“Con objeto de que todas las esculturas que forman la Ruta de la Amistad sobre el Periférico tengan su documentación en orden, le agradeceremos se sirva enviarnos un informe relativo a las autorizaciones dadas, tanto por el Departamento del Distrito Federal como por el Departamento de Tránsito.

Se supone que todos los terrenos escogidos, en los cuales ya se erigen las esculturas, son propiedad del Departamento del Distrito Federal y deseamos tener una comprobación de ello ...”.

Atentamente.

Arq. Enrique Langenscheidt, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

APÉNDICE 135.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA MEMORANDUM

28 de mayo de 1968.

De: Dr. Mathías Goeritz

Para: Arq. Pedro Ramírez Vázquez. Presidente.

Muy Estimado D. Pedro:

Las obras de las esculturas monumentales empiezan a estancarse seriamente, debido al retraso de los pagos a los contratistas. Le agradecería muchísimo si pudiera usted dar órdenes para que se solucione este problema.

Muy Atentamente.

Mathías Goeritz. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 159, Presidencia, Actividades Artísticas.

Memorandum fechado el 28 de Junio de 1968 donde el arquitecto Enrique Langenscheidt le reporta al arquitecto Ramírez Vázquez lo siguiente:

“La escultura del Palacio de los Deportes lleva 1 semana suspendida. Investigando la razón de la suspensión la firma contratista, Arq. Velino Hernández, asegura que no se le ha pagado aún ni el anticipo. Esta escultura del Palacio de los Deportes es en este momento la más urgente de terminación, pues el edificio deberá estar terminado para el mes de agosto. Atentamente.

Arq. Enrique Langenscheidt. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

APÉNDICE 136.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

Junio 7, 1968.

Sr. Ing. Víctor M. Gamba
Paseo de la Reforma 31, 5º. Piso
México, D.F.

Estimado señor Ingeniero:

He de agradecerle se sirva ordenar la construcción de un toldo de 8 metros cuadrados aproximadamente, y de 2.50 metros de altura cerca de la escultura del señor Nivola que ejecutan ustedes.

Este techo tiene por objeto que el mencionado escultor, Nivola, realice personalmente el remate de la escultura. Con ese objeto, he de agradecerle asimismo, proporcione al señor Nivola la varilla y el cemento que requiera para realizar su obra.

Atentamente.

Enrique Langenscheidt O. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 421, Symposium de Escultores, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 137.

En memorandum de fecha 10 de junio de 1968, la Dirección de Control de Instalaciones se dirigió al doctor Mathías Goeritz para decirle lo siguiente:

“Esta Dirección no se comprometió a entregar las bases de cimentación de las esculturas para el día 31 de mayo, sino hasta el 8 de junio...Es necesario aclarar también que se nos hicieron cambios de última hora, reduciendo, ampliando o cambiando de ubicación algunos monumentos, que son los que actualmente se encuentran todavía en la fase de construcción en lo que toca a sus bases de cimentación”.

Arq. Luis Martínez del Campo, Director. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

APÉNDICE 138.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

MEMORANDUM

27 de julio de 1968.

De Ing. Alberto Buzali Cohen

Para Ing. Rafael Otero, Personal de Operación.

A petición del Sr. Karel Wendl, sírvase prorrogar la fecha de asignación temporal de los vehículos al servicio de la Reunión Internacional de Escultores, hasta el próximo día 15 de agosto.

Atentamente.

Ing. Alberto Buzali Cohen, Subdirector de Transportes. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 421, Symposium de Escultores, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 139.

En la Ciudad de México, D.F., a las doce horas del día primero de Agosto de mil novecientos sesenta y ocho, se reunieron los representantes del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada y de la Constructora Atoyac, S.A., para recibir las Esculturas Seguin I y II que se encuentran localizadas en el Anillo Periférico de esta ciudad, las cuales se encontraron completamente terminadas a satisfacción del escultor Sr. Olivier Seguin, según consta en la carta de recepción adjunta firmada por él.

Habiéndose apreciado por las personas que intervinieron en este acto que todas las partes de la construcción se ejecutaron de acuerdo con los planos, especificaciones y demás documentos anexos a la orden de trabajo que obra en poder de Constructora Atoyac, S.A., desde el día 17 de Mayo de 1968 y convenios modificatorios de distintas fechas anotadas en Bitácora de Obra, se firma de común acuerdo la presente Acta.

Firman: Por el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, Ing. Ernesto Olguín y por Constructora Atoyac, S.A., Arq. Gregorio Ramírez Montaña.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 71, sección 28, expediente 28-5, Escultura Seguin, Legajo No. 12, Instalaciones.

Documento anexo.

Recibí de Constructora Atoyac, S.A., las esculturas SEGUIN I y II, Francia que según proyecto y maqueta presentadas por mí al Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, que se construyó en Anillo Periférico quedando totalmente de acuerdo con la textura y acabados final de la Obra.

México, D.F., a 30 de Julio de 1968.

Olivier Seguin. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 71, sección 28, expediente 28-5, Escultura Seguin, Legajo No. 12, Instalaciones.

En la Ciudad de México, D.F., a las doce horas del día primero de agosto de mil novecientos sesenta y ocho, se reunieron los representantes del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada y de la Constructora Atoyac, S.A., para recibir las Esculturas Seguin I y II que se encuentran localizadas en el Anillo Periférico de esta ciudad, las cuales se encontraron completamente terminadas a satisfacción del escultor Sr. Olivier Seguin, según consta en la carta de recepción adjunta firmada por él.

Habiéndose apreciado por las personas que intervinieron en este acto que todas las partes de la construcción se ejecutaron de acuerdo con los planos, especificaciones y demás documentos anexos a la orden de trabajo que obra en poder de Constructora Atoyac, S.A., desde el día 17 de mayo de 1968 y convenios modificatorios de distintas fechas anotadas en Bitácora de Obra, se firma de común acuerdo la presente Acta.

Firman: Por el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, Ing. Ernesto Olguín y por Constructora Atoyac, S.A., Arq. Gregorio Ramírez Montaña.

AGN, caja 71, sección 28, expediente 28-5, Escultura Seguin, Legajo No. 12, Instalaciones.

Documento anexo:

Recibí de Constructora Atoyac, S.A., las esculturas SEGUIN I y II, Francia que según proyecto y maqueta presentadas por mí al Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, que se construyó en Anillo Periférico quedando totalmente de acuerdo con la textura y acabados final de la Obra.

México, D.F., a 30 de julio de 1968.

Olivier Seguin. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 71, sección 28, expediente 28-5, Escultura Seguin, Legajo No. 12, Instalaciones.

ACTA DE ENTREGA

ACTA DE ENTREGA DE LA CONSTRUCCIÓN CONTRATADA ENTRE EL COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA Y CONSTRUCTORA SADA RANGEL, S.A., PARA UNA ESCULTURA EN LA RUTA DE LA AMISTAD.

Estando terminados los trabajos de cimentación y estructura de las dos partes componentes de la Escultura Jorge Dubón, los representantes de ambas partes: Sr. Ing. Ernesto Olguín por parte del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada y el Sr. Ing. Roberto Rangel Martínez por parte de Constructora Sada Rangel, S.A., acuerdan recibir y entregar respectivamente con fecha 22 de agosto de 1968, las obras motivo del contrato celebrado en la Ciudad de México el 28 de mayo de 1968.

Para constancia y efectos legales se suscribe el acta presente en la Ciudad de México a los 22 días del mes de agosto de 1968 (Mil Novecientos Sesenta y Ocho).

Firman: Por el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, Ing. Ernesto Olguín y por Constructora Sada Rangel, Ing. Roberto Rangel Martínez, más dos testigos. Rúbricas.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 71, sección 28, expediente 28-5, Escultura Dubón, Legajo No. 6, Instalaciones.

APÉNDICE 140.

En un memorandum fechado el 6 de agosto de 1968, el ingeniero Ernesto Olguín se dirigió al arquitecto Enrique Langenscheidt para decirle lo siguiente:

“Nos referimos a su atento memorandum de fecha 5 del presente mes.

La instalación eléctrica se hará de acuerdo con los deseos del Arq. Pedro Ramírez Vázquez, Presidente de este Comité, de que las unidades de iluminación queden colgadas de los postes que ya existen alrededor de cada Escultura. Para este punto ya hemos tomado contacto con las autoridades del Departamento del Distrito Federal y con la Compañía Mexicana de Luz y Fuerza del Centro, SA., para que se nos permita hacer la instalación en dichos postes. Sin embargo, debemos rogar a ese Departamento que nos indique sobre los postes que ya existen, cuáles son los más adecuados para lograr los efectos deseados.

En cuanto a la toma de agua para cada estación, serán las mismas que se usan en el mantenimiento de jardinería en los camellones del Periférico. No estimamos indispensable que cada Escultura tenga una toma particular, dado que el mantenimiento posterior a la vida del Comité Organizador de los Juegos ... quedará a cargo de alguna autoridad, que presumimos será el propio Departamento del Distrito Federal”.

Muy Atentamente. Ing. Ernesto Olguín Romero, Coordinador de la Dirección de Control de Instalaciones. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 340, México, Reunión Internacional de Escultores.

APÉNDICE 141.

MEMORANDUM

28 de agosto de 1968.

De Dr. Mathías Goeritz

Para Arq. Luis Martínez del Campo – Director de Control de Instalaciones.

Ruego a usted muy atentamente tenga la bondad de dar órdenes para que se pinte la escultura del artista Constantino Nivola (Estación No. 7) con las líneas diseñadas por el Sr. Lance Wyman.

Las indicaciones de color y la maqueta de la parte superior (paloma) pintada por Wyman, fueron entregadas al Arq. Michel Leautaud.

Asimismo le agradecería si pudiera pintarse en color amarillo-ocre la parte pintada de plateado de la escultura de Danziger (Estación No. 14).

En caso de que no sea posible realizar estos trabajos antes del día 2 de septiembre, le agradecería se hicieran posteriormente. Muy atentamente.

Mathias Goeritz, Jefe de Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

MEMORANDUM

28 de agosto de 1968.

De Arq. Enrique Langenscheidt O.

Para Arq. Luis Martínez del Campo – Director de Control de Instalaciones.

Me refiero a la escultura del Sr. Danziger, la cual fue pintada en azul y plata (aluminio). La pintura de aluminio sobre concreto tiene filtraciones de agua del interior hacia el exterior, que producen unas rayas negras sobre la pintura de aluminio restándole toda calidad. Por ello, se decidió en junta con el Sr. Goeritz que la parte pintada de aluminio se le diera una mano o las necesarias en color amarillo fuerte (ocre claro).

Ruego ordenar este único cambio a los contratistas de pintura S.Y.L.P.Y.L., S.A.

Atentamente.

Enrique Langenscheidt O., Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 54, Control de Instalaciones, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 142.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
CIRCULAR

23 de septiembre de 1968.

De: Dirección de Administración

Para: Sr. Mathias Goeritz, Promociones Internacionales.

En virtud de que es necesario programar a la brevedad posible las necesidades mínimas de personal que continuará laborando en este Comité al terminar los Juegos de la XIX Olimpiada, muy atentamente suplico a usted se sirva enviar la lista de necesidades mínimas de empleados el día 10 de octubre, por lo que mucho agradeceré su atención al presente antes de esta fecha.

Atentamente.

C. P. Héctor Ortega San Vicente, Director de Administración. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, Sección 41, Expediente 41-422, Sr. Karel Wendl, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANUM

1 de octubre de 1968.

De: Dr. Mathias Goeritz.

Para: C. P. Héctor Ortega San Vicente, Director de Administración.

En contestación a su circular del 23 de septiembre relacionada con la programación de las necesidades mínimas de personal que continuará laborando en este Comité al terminar los Juegos de la XIX Olimpiada, me permito solicitarle que sigan sus labores después del 31 de octubre, por un lapso de un mes en el Departamento de Promociones Internacionales, las siguientes personas:

- 1° Dr. Karel Wendl - Secretario General
- 2° Arq. Enrique Langenscheidt - Ayudante Técnico ("D")
- 3° Señorita Luz María Díaz Garduño - Secretaria
- 4° Sr. Severino Medina - Mozo / Mensajero
- 5° Sr. Ramón Pantoja - Chofer

De ese modo se reduce el número de empleados de once a cinco. En lo que se refiere a mi persona, no creo indispensable mi presencia en el Comité después del 31 de octubre, ya que el Sr. Karel Wendl y el arquitecto Langenscheidt estarán al corriente de todos los asuntos pendientes.

Será la labor de las personas mencionadas liquidar y aprovechar los trabajos relacionados con la RUTA DE LA AMISTAD y salir de los compromisos con los escultores, la prensa, representantes culturales y público en general, tanto internacionales como mexicanos; vigilar las publicaciones al respecto, dar mayor divulgación al evento, así como entregar el archivo.

Muy Atentamente:

Dr. Mathias Goeritz, Jefe de Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, Sección 41, Expediente 41-422, Sr. Karel Wendl, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA
MEMORANDUM

7 de noviembre de 1968.

De: Karel Wendl

Para: Arq. Luis Martínez del Campo, Director de Control de Instalaciones

Me permito enviarle una copia fotostática del memorandum y de la carta dirigida a usted por el Dr. Mathias Goeritz el día 30 octubre de 1968. Ambos documentos se extraviaron.

Agradeciéndole la atención que se sirva prestar a este asunto que el Dr. Goeritz me encomendó liquidar con la mayor brevedad posible, ya que nuestro Departamento está apunto de terminar su actividad, aprovecho la ocasión para saludarlo muy atentamente.

Dr. Karel Wendl, Reunión Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 71, Alexander Calder, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 143.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

15 de agosto de 1968.

Excmo. Sr. Jacques Groothaert

Embajador Extraordinario y Plenipotenciario de Bélgica
Av. Melchor Ocampo 463, Desp. 401
Col. Anzures, México, D.F.

Excelentísimo Señor Embajador,

La Reunión Internacional de Escultores, en la que participaron 18 eminentes artistas de todos los continentes, que con su trabajo escultórico, amistosa coexistencia y participación en la vida artística y social de México, país sede de los XIX Juegos Olímpicos hicieron posible la creación de la Ruta de la Amistad, ha terminado.

El Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, por nuestro conducto, agradece a su país, tan dignamente representado por usted y a usted en lo personal, la colaboración y ayuda que se sirvieron prestarnos en la realización de la Ruta de la Amistad.

Conocemos la opinión del representante de su país a este evento, Sr. Jacques Moeschal sobre la Reunión Internacional de Escultores y, sobre todo, de la Ruta de la Amistad, cuya finalidad de acercamiento de los pueblos, en pequeñísima escala, se ha realizado a través de esta Ruta.

Sería de gran interés para nosotros conocer también la opinión de usted en relación al evento realizado, así como la trascendencia favorable o desfavorable de la obra permanente de la Ruta de la Amistad.

Aprovecho la ocasión para reiterar a usted las seguridades de mi más distinguida consideración.

Dr. Mathias Goeritz, Jefe de Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 423, Embajadores, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 144.

EMBASSY OF THE UNITED STATES OF AMERICA

México, D.F.
Septiembre 9, 1968.

Señor Doctor Mathias Goeritz
Jefe de Promociones Internacionales
Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada
Paseo de la Reforma 445 9º. Piso.
Presente.

Estimado Doctor Goeritz:

Le agradezco mucho por su carta fechada agosto 14, 1968 y por su expresión de su agradecimiento por la participación de esta Embajada y de los escultores de mi país en la creación de la Ruta de la Amistad.

Estoy seguro que comparto las opiniones de los señores Bayer y Williams sobre la importancia de la Ruta la cual será un conmemorativo viviente de los ideales Olímpicos. El Programa Cultural de la XIX Olimpiada, como he mencionado públicamente en repetidas ocasiones, es una dimensión necesaria para el movimiento Olímpico del cual México puede con orgullo reclamar su reanudación.

La Ruta de la Amistad es sin duda alguna una de las contribuciones sobresalientes para el ideal de promover el entendimiento y respeto mutuo entre los ciudadanos de numerosos países a través de los valores universales del arte y la cultura. Para los Mexicanos así como también para los millares de visitantes que verán las esculturas a lo largo de los años, la Ruta de la Amistad será siempre el recuerdo de los altos ideales para aquellos que creen que las diferencias humanas, a veces creadas por la cultura, pueden también resolverse pacíficamente por conducto de los mismos medios de expresión y experiencia.

Lo felicito por su labor al realizar la Ruta de la Amistad y además por sus contribuciones al mundo artístico y cultural en el cual vivimos.

Atentamente

Fulton Freeman, Embajador de los Estados Unidos. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 423, Embajadores, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 145.

"El proyecto, artísticamente hablando, es un desastre. Sin duda, el coordinador Mathías Goeritz, es el culpable. Falló por completo. Las estructuras arquitectónicas de Joop Beljon parecen una obra de Noguchi en vacaciones. Su pequeñísima escala las asemeja a jaulas orientales para pájaros [...] el bulboso monolito antropomórfico de Pierre Szekely es un 'Miró de pobres', etcétera". Joop Beljon. "La Ruta de la Amistad", en Ida Rodríguez Prampolini y Ferruccio Asta. *Los ecos de Mathías Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, INBA-UNAM IIE 1997, p.179.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

Septiembre 4, 1968.

Sr. Jim Budd, Editor.

The News

Balderas 37, 3er. Piso, México, D.F.

Apreciable señor:

Usualmente no acostumbro contestar ninguna crítica acerca de mi trabajo, especialmente cuando considero que esta es injusta, como la del señor Toby Joysmith que apareció en *THE NEWS* el día 1 de septiembre de 1968 en torno a la RUTA DE LA AMISTAD. Aunque esto no haga cambiar el punto de vista del autor, hay ciertos hechos que deberían corregirse.

El Sr. Joysmith dejó de lado varios puntos importantes de la Ruta, entre ellos, uno acerca de la mayor de las esculturas, la del Jacques Moeschal en Villa Olímpica. También olvidó mencionar que la principal idea del programa fue lo humanístico.

Estoy de acuerdo en que la RUTA DE LA AMISTAD se hubiera visto más imponente en todo su entorno si las esculturas hubiesen sido más grandes. Originalmente mis planes en este sentido eran mucho más ambiciosos. Además, por otra parte, es falso que la mayoría de las alturas propuestas por los artistas para sus esculturas se hubiesen reducido. En la mayoría de los casos se respetó el tamaño propuesto por los artistas. Algunos proyectos incluso fueron considerablemente aumentados. Yo no acepto que los artistas hayan sentido que sus ideas originales se hayan desvirtuado. Ninguno de ellos estuvo en desacuerdo con su localización dentro de la Ruta ni tampoco se quejó del lugar que se les dio.

Todos ellos supieron anticipadamente que trabajarían en colaboración con planificadores, arquitectos e ingenieros. Al término de su trabajo, la mayoría expresó su gratitud por la oportunidad que les significó haber trabajado en tan interesante empresa.

Dado que el artículo del Sr. Joysmith tuvo obviamente la intención de desacreditarme, quiero también decir aquí que nunca he dejado de mencionar que las Torres de Ciudad Satélite se hayan debido a la imaginación tanto de Barragán como a la mía. Nunca he negado el hecho de que las Torres le pertenezcan tanto a él como a mí. Y aunque yo haya sido el responsable de la concepción artística de la obra, nunca me he negado a reconocer el debido crédito al señor Barragán como colaborador, tanto por el hecho de haberme invitado como por haber sido gracias a él que el proyecto fuera aceptado y realizado.

En lo que concierne a los 62 artistas de la ciudad de México liderados por el veterano muralista David Alfaro Siqueiros que – según dice el señor Joysmith – recientemente solicitaron fuera yo relevado de mi puesto como coordinador artístico del Comité Olímpico, sólo puedo decir que nunca vi tal documento. Quizás nunca se me entregó dado que no soy yo el coordinador artístico del Comité.

Agradeciendo mucho su amable atención para este asunto, quedo de Usted.

Atentamente.

Mathias Goeritz, Jefe de Promociones Internacionales. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 428, Dr. Mathias Goeritz, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 146.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

MEMORANUM

Av. de las Fuentes No. 170, México D. F.

23 de octubre de 1968.

Sr. Arq. Oscar Urrutia

Coordinador General de Actividades Artísticas y Culturales.

Paseo de la Reforma 445, México D. F.

Estimado Arquitecto:

Deseamos expresarle nuestro agradecimiento en lo personal y a nombre de la Oficina de Promociones Internacionales por la incondicional ayuda que nos prestó en la realización de la RUTA DE LA AMISTAD y demás actividades de este Departamento.

La RUTA DE LA AMISTAD ha sido un éxito que no se hubiera logrado sin esa colaboración que tanto estimamos.

Atentamente:

Arq. Enrique Langenscheidt O., y Dr. Mathias Goeritz. Rúbricas.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 67, Arq. Oscar Urrutia, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

MEMORANUM

24 de Octubre de 1968.

Sr. Manuel Montiel Blancas.
Sur. 55 No.104, Prolongación de Jesús Urueta 164,
San Pedro Ixtacalco

Estimado Sr. Montiel:

En nombre del Departamento de Promociones Internacionales y del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, deseamos agradecerle la amplia colaboración que se sirvió usted prestar a las actividades del mismo. Se ha cumplido una tarea en la cual su participación ha sido muy valiosa.

Muy Atentamente.

Arq. Enrique Langenscheidt y Dr. Mathias Goeritz. Rúbricas.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 71, Alexander Calder, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 147.

*Vermont Council of the Arts, Inc.
136 State Street, Montpelier Vermont 05602
October 17th, 1968.*

*Mr. Avery Brundage
International Olympic Committee
Mexico City, Mexico*

Dear Mr. Brundage:

We note with interest the photographs in the New York Times of the large sculptures which were commissioned for the 1968 Olympics.

As director of the Vermont International Sculptors Symposium which was held in Proctor, Vermont this past summer under the auspices of the Vermont Council on the Arts, I would be most interested in receiving any available information regarding these works of art and the artists who created them.

If working and/or finished photos of the works are available we would be most appreciative of receiving them.

We will look forward to hearing from you.

Sincerely yours,

Paul Aschenbach, Symposium Director. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 331, Estados Unidos, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

COMITÉ INTERNACIONAL OLYMPIQUE

*President
AVERY BRUNDAGE
Ten. N. La Salle St. Chicago 2, Ill. U.S.A.
Cable Address, AVAGE.
Mexico City, October 25, 1968.*

*Mr. Paul Aschenbach
Symposium Director
Vermont Council of the Arts, Inc.
136 State Street, Montpelier, Vermont (05602)*

Dear Mr. Aschenbach:

Thank you for your letter of October 17th, inquiring about the sculptures commissioned for the 1968 Olympics. I have referred your letter to the coordinator of the Cultural Program of the Organizing Committee, Arq. Oscar Urrutia, asking him to kindly give you the information requested. I am sure you will hear from him within a short time.

Sincerely,

Avery Brundage. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 161, sección 41, expediente 331, Estados Unidos, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

October 31st., 1968.

*Mr. Paul Aschenbach
Symposium Director, Vermont Council of the Arts, Inc.
136 State Street, Montpelier, Vermont (05602), U.S.A.
Dear Mr. Aschenbach:*

Following the President of the International Committee, Mr. Avery Brundage's suggestion and in answer to your request of October 17th, I am pleased to address myself to you concerning the "International Meeting of Sculptors" of the Cultural Program of the XIXth. Olympiad.

Enclosed please find a descriptive booklet of this event as well as the photographs of the works accomplished in Mexico by some of the most distinguished sculptors of our times.

Do not hesitate to let me know if you need any further information.

I shall gladly send it to you.

Sincerely yours,

Arg. Óscar Urrutia, General Coordinator of the Cultural Program of the XIX Olympiad. Rúbrica.

AGN, caja 161, sección 41, expediente 331, Estados Unidos, Reunión Internacional de Escultores, Actividades Artísticas.

APÉNDICE 148.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

Avenida Universidad No. 1330

México, 20 D.F.

28 de noviembre de 1968.

Sr. Willi Gutmann.

8155 Oberhaslitz, Suiza.

Apreciable Willi.

Te envío esta última carta como empleado del Comité Organizador. Acabamos de enviarte una parte del material que aquí se ha publicado sobre tu obra.

Desafortunadamente no fue posible dejar tu obra sin pintar al no haber estado de acuerdo en ello el Comité Organizador que fue quien tuvo a su cargo su terminación. Tu escultura en su color actual es muy bella! Durante los Juegos y, aun después, miles de gentes se detienen delante de las esculturas para fotografiarlas, discutir sobre de ellas, etcétera. La "Ruta" se ha vuelto una parte inseparable de la Villa.

Te mando a ti, a tu esposa y a tu hijo mi más sincera amistad y los saludos de todos mis colegas, poniéndome a tu disposición en mi dirección particular. Hacia finales de marzo o en abril estaré por Suiza por lo que procuraré pasar algunas horas con ustedes.

Karel Wendl, Simposium Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 432, Mr. Willi Gutmann / Suiza, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

Avenida Universidad No. 1330

México, 20 D.F.

Le 28 novembre 1968.

M. Willi Gutmann

8155 Oberhaslitz, Suiza

Cher Willi,

Je t'envoie cette dernière lettre en tant qu'employé du Comité Organisateur. Nous venons de t'envoyer une partie du matériel qui a été publié sur ton œuvre. Malgré qu'il n'ait pas été possible de laisser ton œuvre sans peinture, puisque le Comité qui avait a sa charge le finissage n'était pas d'accord, ta sculpture dans sa couleur actuelle est très belle! Pendant les Jeux et plus tard aussi, des milliers de gens s'arrêtaient devant les sculptures pour les photographier, le discutaient, etc. La «Route» est devenue une partie inséparable de la Ville.

Je t'envoie a toi, a Madame et a ton fils mes plus sincères amitiés et les salutations de tous mes collègues et suis a ta disposition a mon adresse privée. Vers la fin de mars ou en avril je passerai par la Suisse et Je tacherai de passer quelques heures avec vous.

Karel Wendl, Symposium Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, caja 158, sección 41, expediente 432, Mr. Willi Gutmann / Suiza, Actividades Artísticas.

Noviembre 28 de 1968.

Sr. Joop J. Beljon

Merelhoven 120, Capelle a/d IJssel, Holanda.

Querido Joop:

Te escribimos la presente como la última carta oficial para informarte que te hemos enviado por correo algo del material publicado acerca de tu escultura. Tu obra es hermosa, e iluminada ha sido vista, admirada, discutida y criticada por miles de

espectadores. Creo que puedes estar orgulloso de ella. Estoy a tu disposición en mi domicilio en casa. El Comité no existirá más. Te visitaré en Holanda en los primeros días de abril o últimos de marzo (de 1969).

Muchos saludos de parte mía y de todos mis colegas.

Karel Wendl, Simposio Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 68, Mr. Joop Beljon, Holanda, Actividades Artísticas.

Noviembre 28, 1968.

M. Mohamed Melehi

École des Beaux Arts, Boulevard Rachidi, Casablanca, Marruecos.

Estimado amigo:

Tenemos el gusto de enviarle parte del material que fue publicado acerca de su obra. La Ruta fue vista, admirada, comentada y criticada por miles de visitantes locales y extranjeros. Su obra forma parte íntegra de su ambiente y salió muy bien.

Esta es nuestra última carta como empleado del Comité Organizador. Estamos a sus órdenes y como amigos en nuestra dirección personal.

Muchos saludos a su señora y un fuerte abrazo para usted.

Karel Wendl, Simposio Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 162, M. Mohamed Melehi / Marruecos, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

November 28, 1968.

Mr. Itzhak Danziger

14 Yitzhak Ave., Mt Carmel, Haifa, Israel.

Dear Itzhak,

We are sending you some of the material which was published about you and your work. The sculptures are all finished, illuminated and stand there as an inseparable part of their environment. Millions of people have seen and discussed them. This is my last letter on behalf of the Committee. If I can be of any help to you or if you simply want to say hello, I am at my home address at your disposal.

Best greetings from all my colleagues and myself.

Karel Wendl, Simposio Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 159, sección 41, expediente 75, Sr. Itzhak Danziger, Israel, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

Le 28 novembre 1968.

M. Jacques Moeschal

40 Avenue Jean-Accent, Bruxelles 16, Belgique.

Belgica.

Cher ami,

Nous venons de l'envoyer une partie du matériel qui a été publié au sujet de ton œuvre. Ta sculpture est devenue pour tous ceux qui sont venus au jeux un symbole du désir de tous les peuples de se rapprocher. Elle est vraiment devenue en élément inséparable du Village. Nous en sommes tous fiers.

Ceci est ma dernière lettre en tant que fonctionnaire du Comité. Je suis a ta disposition a mon adresse personnelle.

Je t'envoie a toi et a toute ta famille mes sincères amitiés et les salutations de tout notre groupe de travail.

Karel Wendl, Simposio Internacional de Escultores. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 152, Mr. Jacques Moeschal, Bélgica, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

November 28, 1968.

Mr. Clement Meadmore

317 West, 99th. Street Apt. 4B, New York, N.Y., 10025, U.S.A.

Dear Friend,

I am sending you some of the material which has been published about your sculpture. It is beautiful both in the day-time and at night when it is illuminated. Your embassy has been interested in it and we gave them photos and some explanations.

This is our last letter on behalf of the Committee. You have my personal address and I am at your disposal and your friend.

Best regards to you and Patricia from all my colleagues and myself.

Karel Wendl, *Promociones Internacionales*. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 160, sección 41, expediente 161, Mr. Clement Meadmore, Australia, Actividades Artísticas.

COMITÉ ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA.

Avenida Universidad No. 1330

México, 20 D.F.

Le 28 novembre 1968.

M. Willi Gutmann

8155 Oberhaslitz, Suiza

Cher Willi,

Je t'envoie cette dernière lettre en tant qu'employé du Comité Organisateur. Nous venons de t'envoyer une partie du matériel qui a été publié sur ton œuvre. Malgré qu'il n'ait pas été possible de laisser ton œuvre sans peinture, puisque le Comité qui avait à sa charge le finissage n'était pas d'accord, ta sculpture dans sa couleur actuelle est très belle! Pendant les Jeux et plus tard aussi, des milliers de gens s'arrêtaient devant les sculptures pour les photographier, le discutaient, etc. La «Route» est devenue une partie inséparable de la Ville.

Je t'envoie à toi, à Madame et à ton fils mes plus sincères amitiés et les salutations de tous mes collègues et suis à ta disposition à mon adresse privée. Vers la fin de mars ou en avril je passerai par la Suisse et Je tacherai de passer quelques heures avec vous.

Karel Wendl, *Symposium Internacional de Escultores*. Rúbrica.

AGN, Galería 7, Archivos Incorporados, Comité Olímpico Mexicano, caja 158, sección 41, expediente 432, Mr. Willi Gutmann / Suiza, Actividades Artísticas.

ÍNDICE DE LÁMINAS.*

1. Estación 1: Ángela Gurriá. México.
"Señales", 1968.
Concreto armado. Medidas totales: Base, 10.00 mts. x 13.00 mts.; Altura, 18.00 mts.
Al sureste de la Glorieta de San Jerónimo en el cruce con el Anillo Periférico.
2. Estación 2: Willi Gutmann. Suiza.
"El Ancla", 1968.
Concreto armado. Medidas totales: Base, 20.50 mts. x 4.00 mts.; Altura: 7.50 mts.
A 1 kilómetro de la Estación 1, sobre el camellón lateral norte del Anillo Periférico.
3. Estación 3: Miloslav Chlupac. Checoslovaquia.
"Las Tres Gracias", 1968.
Concreto armado. Medidas totales: Base, 9.20 mts. x 4.00 mts.; Altura: 12.00 mts.
A 1.5 kilómetros de la Estación 2, sobre el camellón lateral poniente del Anillo Periférico.
4. Estación 4: Kiyoshi Takahashi. Japón.
"Esferas", 1968.
Concreto armado. Medidas totales: Base, 24.00 mts. x 12.00 mts.; Altura: 7.50 mts.
A 600 mts., al sur del cruce del Anillo Periférico con Avenida Picacho.
5. Estación 5: Pierre Székely. Francia.
"Sol bípedo", 1968.
Concreto armado. Medidas totales: Base, 8.20 mts. x 5.80 mts.; Altura: 12.00 mts.
En la isla del cruce del Anillo Periférico con Boulevard de la Luz.
6. Estación 6: Gonzalo Fonseca. Uruguay.
"La Torre de los vientos", 1968.
Concreto armado. Medidas totales: 10.50 mts. x 25.00 mts.; Altura: 11.50 mts.
En una isla del cruce del Anillo Periférico y el camino de acceso al Cerro de Zacatépétl.
7. Estación 7: Costantino Nivola. Italia.
"Hombre de paz", 1968.
Concreto armado. Medidas totales: Base, 8.75 mts. x 8.75 mts.; Altura: 12.00 mts.
En la margen sur-poniente del trébol formado por el cruce de Avenida Insurgentes con el Anillo Periférico, próximo al acceso de Villa Olímpica
8. Estación 8: Jacques Moeschal. Bélgica.
Sin título, 1968.
Concreto armado. Medidas totales: Base, 15.25 mts., x 2.85 mts.; Altura: 20.50 mts.
A un costado del acceso a Villa Olímpica, en la margen poniente de Avenida Insurgentes.
9. Estación 9: Todd Williams. Estados Unidos.
"La Rueda mágica", 1968.
Concreto armado. Medidas totales: Base, 16.00 mts. x 13.20 mts.; Altura: 6.00 mts.
Dentro de Villa Olímpica, al norte del edificio del Club Internacional, junto a la pista de calentamiento de atletismo.
10. Estación 10: Grzegorz Kowalski. Polonia.
"Reloj solar", 1968.
Concreto armado. Medidas totales: Base, 25.50 mts. x 22.50 mts.; Altura: 4.80 mts.
En la hoja nor-oeste del trébol formado por el cruce de Anillo Periférico con Avenida de los Insurgentes.
11. Estación 11: José María Subirachs. España.
"Homenaje a México", 1968.

- Concreto armado. Medidas totales: Base, 20.65 mts. x 8.20 mts.; Altura: 12.00 mts.
En el margen nor-este del trébol formado por el cruce de Anillo Periférico con Avenida de los Insurgentes.
12. Estación 12: Clement Meadmore. Australia.
Sin título, 1968.
Concreto armado. Medidas totales: Base, 8.90 mts. x 8.00 mts.; Altura: 5.70 mts.
A 800 metros de la Estación 11, del lado norte del Anillo Periférico.
 13. Estación 13: Herbert Bayer. Estados Unidos.
"Muro articulado", 1968.
Concreto armado. Medidas totales: Base, 12.00 mts. x 8.00 mts.; Altura: 16.50 mts.
A 2 kms. de la Estación 12 del lado norte del Anillo Periférico próxima a la salida al Estadio Azteca.
 14. Estación 14: Joop Beljon. Holanda.
"Tertulia de gigantes", 1968.
Concreto armado. Medidas totales: Base, 24.00 mts. x 24.00 mts.; Altura: 7.80 mts.
En una isla al lado norte del Anillo Periférico, en su cruce con el Viaducto Tlalpan.
 15. Estación 15: Itzhak Danziger. Israel.
"Puerta de paz", 1968.
Concreto armado. Medidas totales: Base, 17.55 mts. x 8.90 mts.; Altura: 8.60 mts.
Del lado norte del Anillo Periférico a 800 metros del cruce con Calzada Xochimilco.
 16. Estación 16: Olivier Seguin. Francia.
Sin título, 1968.
Concreto armado. Medidas totales: Base, 13.60 mts. x 9.55 mts.; Altura: 7.60 mts.
A 1.2 kms. de la Estación 15 en el camellón del lado norte del Anillo Periférico.
 17. Estación 17: Mohamed Melehi. Marruecos.
"Charamusca africana", 1968.
Concreto armado. Medidas totales: Base, 12.00 mts. x 11.50 mts.; Altura: 12.00 mts.
En el camellón del lado norte del Anillo Periférico frente a la Calzada Acoxpa.
 18. Estación 18: Jorge Dubón. México.
Sin título, 1968.
Concreto armado. Medidas totales: Base, 16.60 mts. x 11.00 mts.; Altura: 10.00 mts.
En el estacionamiento junto al acceso a la Pista de Remo y Canotaje de Cuemanco, Xochimilco.
 19. Estación 19: Helen Escobedo. México.
"Puertas al Viento", 1968.
Concreto armado. Medidas totales: Base, 17.25 mts. x 4.30 mts.; Altura: 15.00 mts.
En el camellón del lado norte del Anillo Periférico frente a la salida al Canal de Remo y Canotaje de Cuemanco.
 20. Invitado de Honor: Alexander Calder. Estados Unidos.
"El Sol rojo", 1968.
Acero pintado. Medidas totales: Base triangular: 17.90 mts. x 15.50 mts. x 16.50 mts.; Altura: 24.00 mts.
En la plaza principal de acceso al Estadio Azteca.
 21. Invitado de Honor: Germán Cueto. México.
"Hombre corriendo", 1968.
Bronce. Medidas totales: Base, 9.20 mts. x 5.90 mts.; Altura: 7.00 mts.
En el camellón oeste de Avenida de los Insurgentes, frente al Estadio Olímpico Universitario.
 22. Invitado de Honor: Mathias Goeritz. México.
"La Osa Mayor", 1968.

Concreto armado. Medidas totales: Base, 24.90 mts. x 12.60 mts.; Altura: 15.00 mts.
En la esquina sur-este de la explanada de acceso al Palacio de los Deportes.

- * Nota 1: En todas las láminas se sigue el siguiente orden: número de Estación, nombre del autor, país que representó, título de la obra, año de ejecución, técnica, dimensiones y lugar de ubicación.
- * Nota 2: Junto con cada lámina se adjunta el plano de cada escultura.

ESTACION:1 GERTHA OLETO
 PAIS : MEXICO
 ESTACION:2 MURIEL MELCH
 PAIS : PARAGUAY
 ESTACION:3 JORGE DUBO
 PAIS : MEXICO

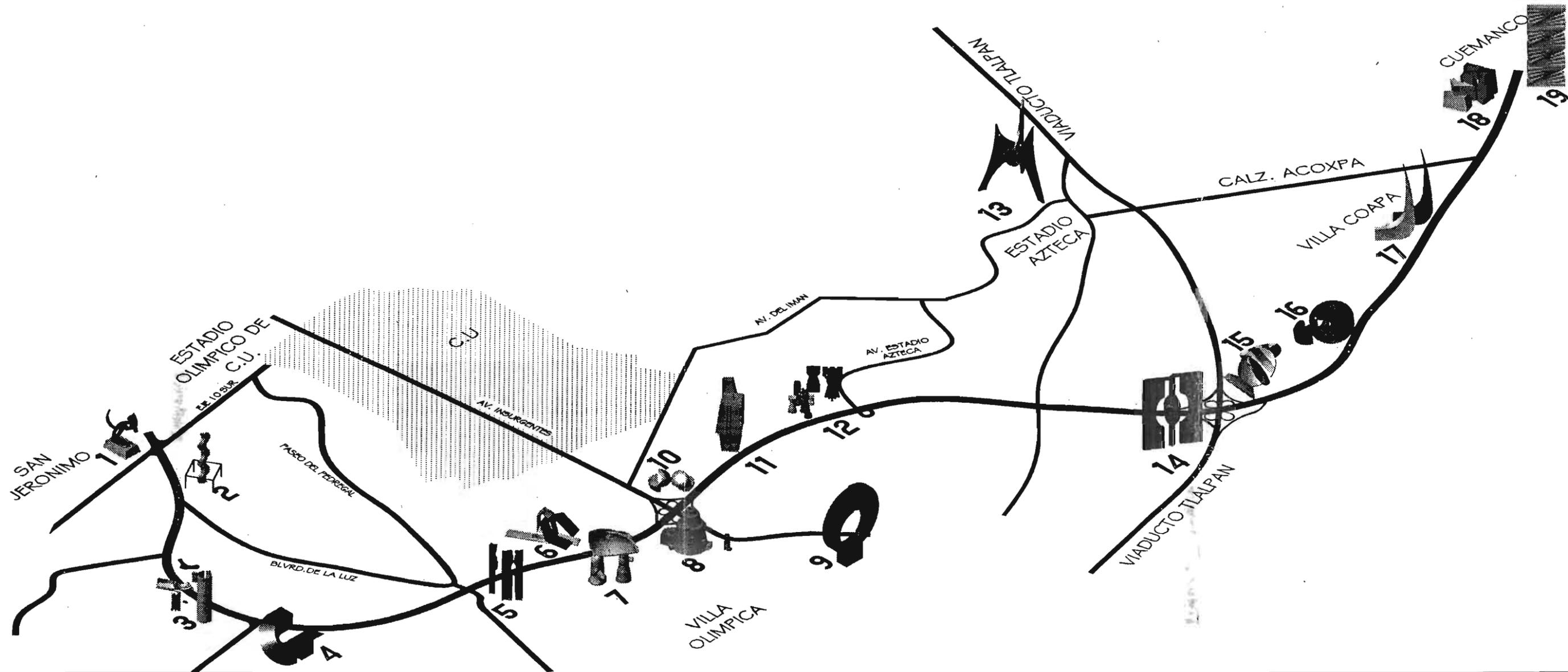
ESTACION:4 CLEMENT MERITORE
 PAIS : AUSTRALIA
 ESTACION:5 MILOSLAV OHLAPAC
 PAIS : CHECOSLOVACIA
 ESTACION:6 IZHAK DAVIGER
 PAIS : ISRAEL

ESTACION:7 PIERRE SELEGY
 PAIS : FRANCIA
 ESTACION:8 GONALD FOISECH
 PAIS : URUGUAY
 ESTACION:9 JACQUES MOESCHAL
 PAIS : BELGICA

ESTACION:10 HIYOSHI TERAHASHI
 PAIS : JAPON
 ESTACION:11 COSTANTINO INVOLA
 PAIS : ITALIA
 ESTACION:12 JOOP BELDUI
 PAIS : HOLANDA

ESTACION:13 ALEXANDER CALDER
 PAIS : E.U.A.
 ESTACION:14 HELEN ESCOBEDO
 PAIS : MEXICO
 ESTACION:15 TODD WILLIAMS
 PAIS : E.U.A.

ESTACION:16 WILLI GUTTMAN
 PAIS : SUIZA
 ESTACION:17 ANGELA GUERRA
 PAIS : MEXICO
 ESTACION:18 OLIVER SEGUI
 PAIS : FRANCIA
 ESTACION:19 HERBERT BARER
 PAIS : E.U.A.



RUTA DE LA AMISTAD

AUTOR : MATIAS GONZALEZ
 PAIS : MEXICO
 OBRA : LA RUTA DE LA AMISTAD
 UBICACION : ANILLO PERIFERICO SUR ENTRE
 AV. SAN JERONIMO Y CUERNAVACA
 FECHA : 31 DE ENERO 1968

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
 FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
 PROYECTO : LA RUTA DE LA AMISTAD EN LA OLIMPIADA
 CULTURAL MEXICO 68
 AUTOR : FAMILIAR ANGEL FERNANDEZ CONTRERAS

ESCALA : S/E
 COPIA : S/C
 FECHA : NOVIEMBRE 05
 FOLIO : FOLIO GALERIA 7
 DISEÑO : LEON HERRANDEZ VALENTE



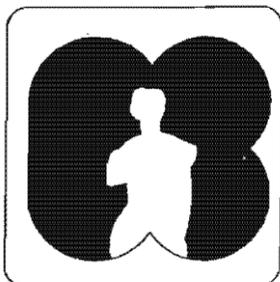
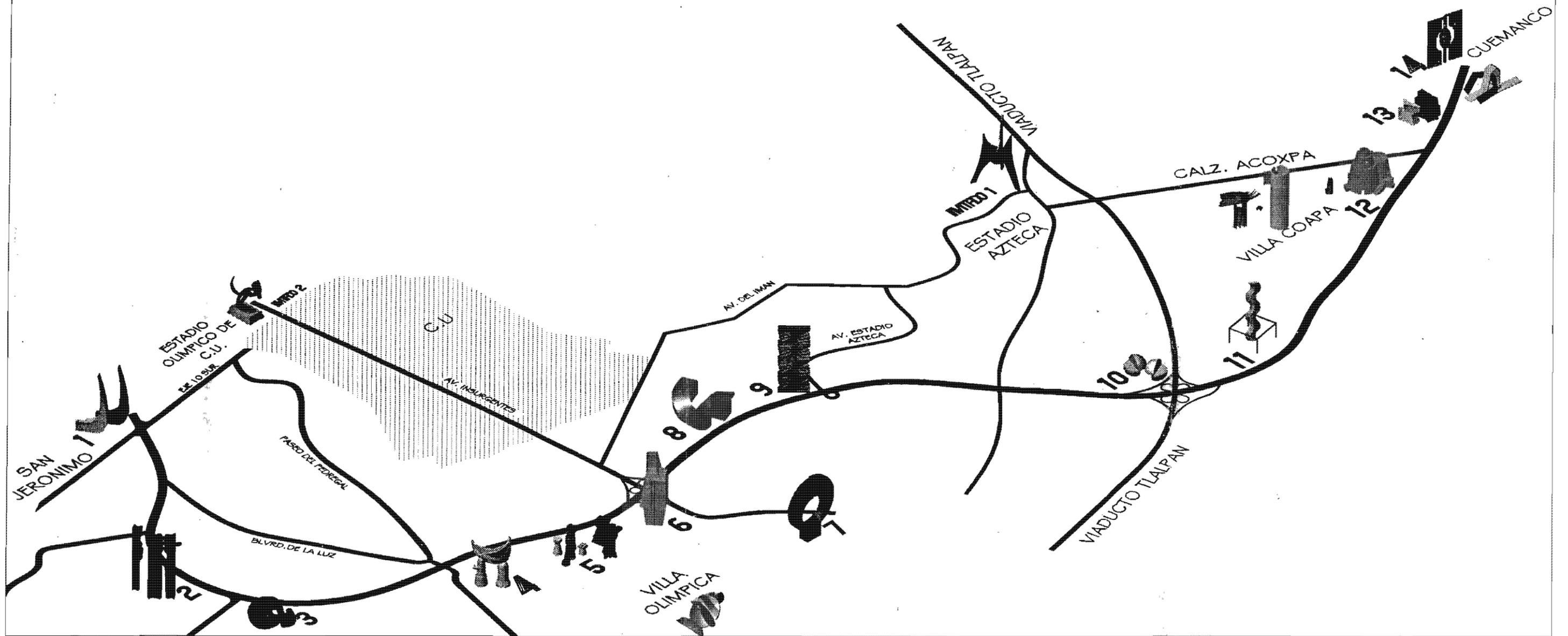
ESTADIO:1 RIGELA CURRA
 PAIS : MEXICO
 ESTADIO:2 MILOSLAV CHLUPAC
 PAIS : CHECOSLOVACIA
 ESTADIO:3 ULLI GUTTMAN
 PAIS : SUIZA
 ESTADIO:4 PIERRE SELEBY
 PAIS : FRANCIA

ESTADIO:5 JOOP BELJON
 PAIS : HOLANDA
 ESTADIO:6 COSTANTINO INVOLA
 PAIS : ITALIA
 ESTADIO:7 JACQUES MESSIAH
 PAIS : BELGICA
 ESTADIO:8 CLEMENT MERCIERE
 PAIS : AUSTRALIA

ESTADIO:9 HERBERT BAYER
 PAIS : E.U.A.
 ESTADIO:10 HIROSHI TERAHASHI
 PAIS : JAPON
 ESTADIO:11 MOHAMED MELEH
 PAIS : MARROCOS
 ESTADIO:12 GONALO POTSEDA
 PAIS : URUGUAY

ESTADIO:13 OLIVER SEGUIN
 PAIS : FRANCIA
 ESTADIO:14 HELEN ESCOBEDO
 PAIS : MEXICO
 ESTADIO:1 ALEXANDER CALDER
 PAIS : E.U.A.
 ESTADIO:2 GERHART CUETO
 PAIS : MEXICO

VILLA OLIMPICA TOOD WILLIAMS
 E.U.A.
 VILLA COAPA JORGE DUBON
 MEXICO
 CANAL CUETANCO IZHAK DAVITZER
 ISRAEL



RUTA DE LA AMISTAD

AUTOR : MATHIAS GOERTZ
 PAIS : MEXICO
 OBRA : LA RUTA DE LA AMISTAD
 UBICACION : ANILLO PERIFERICO SUR ENTRE
 AV. SAN JERONIMO Y CUETANCO
 FECHA : 17 DE FEBRERO 1968

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
 FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
 PROYECTO : LA RUTA DE LA AMISTAD EN LA OLIMPADA
 CULTURAL MEXICO 68
 TITULAR : RAFAEL ANGELO FERNANDEZ CONTRERAS

DISEÑO : S/E
 COPIA : S/C
 FECHA : NOVIEMBRE 05
 LUGAR : FERIA GALERIA 7
 DISEÑO : LEON HERNANDEZ VALENTE



ESTACION:1 RIGELA GUERRA
 Pais: MEXICO
 ESTACION:2 BILLI GUTWAI
 Pais: SUVA
 ESTACION:3 MILOSLAV CHLUPAC
 Pais: CZECHOSLOVAKIA

ESTACION:4 HIROSHI TERASHI
 Pais: JAPON
 ESTACION:5 PIERRE SELARY
 Pais: FRANCIA
 ESTACION:6 GONALDO FOISECA
 Pais: URUGUAY

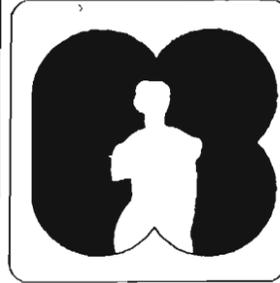
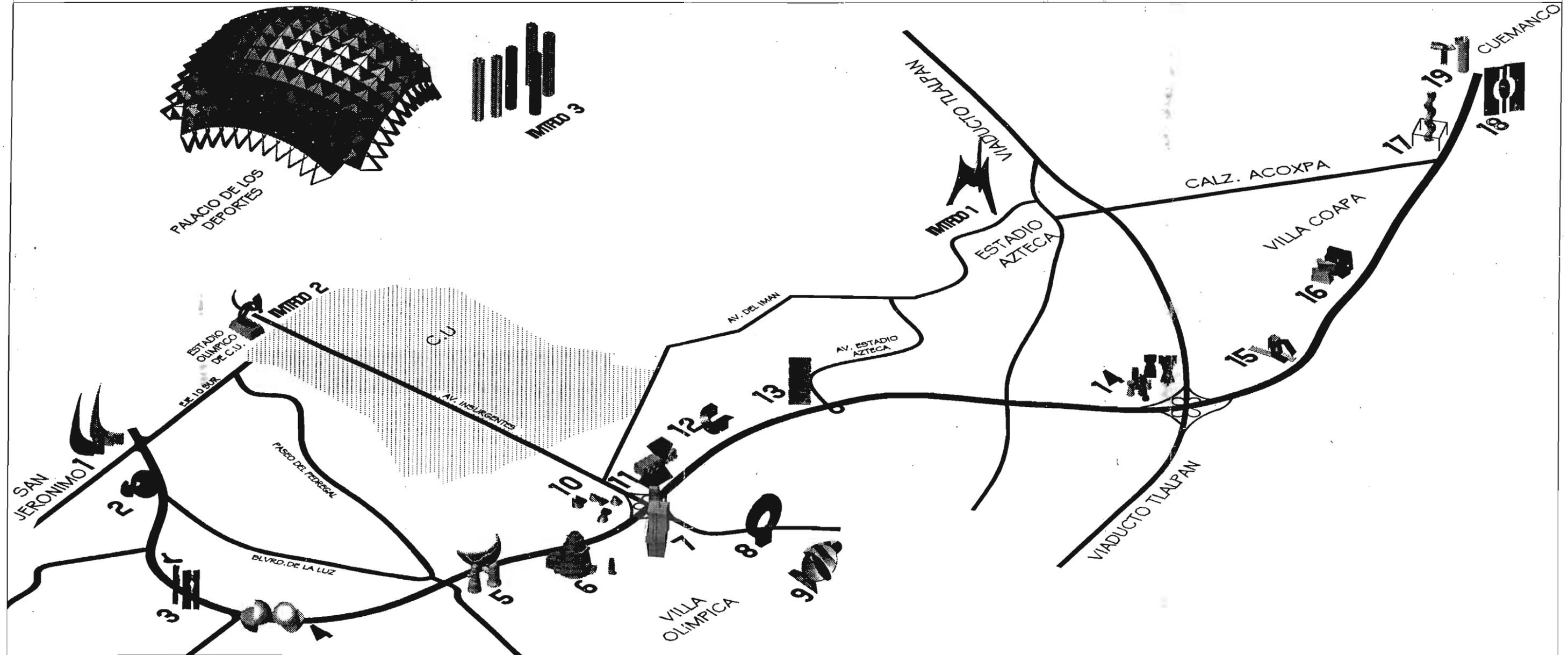
ESTACION:7 COSTANTINO INVOLA
 Pais: ITALIA
 ESTACION:8 JACQUES MESCHAL
 Pais: BELGICA
 ESTACION:9 TODD WILLIAMS
 Pais: E.U.A.

ESTACION:10 GREGORZ KOWALSKI
 Pais: POLONIA
 ESTACION:11 JOSE MA. SUBIRACHS
 Pais: ESPANA
 ESTACION:12 CLEMENT MERTHOYE
 Pais: AUSTRALIA

ESTACION:13 HERBERT BAYER
 Pais: E.U.A.
 ESTACION:14 JOP BELJON
 Pais: HOLANDA
 ESTACION:15 IZAHK DRIZGER
 Pais: ISRAEL

ESTACION:16 OLIVER SEGUIN
 Pais: FRANCIA
 ESTACION:17 MOHAMED MELEH
 Pais: MARROCOS
 ESTACION:18 HELEH ESCOBEDO
 Pais: MEXICO

ESTACION:19 JORGE DUBO
 Pais: MEXICO
 MITAD:1 ALEXANDER CALDER
 Pais: E.U.A.
 MITAD:2 GERHART CUETO
 Pais: MEXICO
 MITAD:3 MATHIAS GOERTZ
 Pais: MEXICO



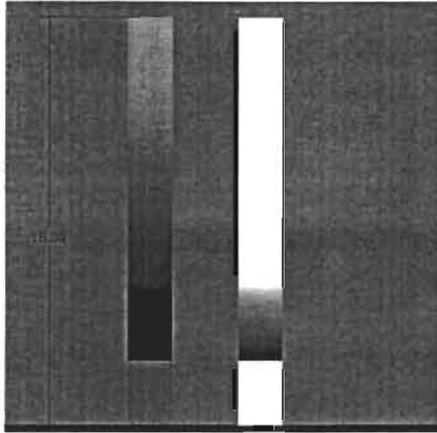
RUTA DE LA AMISTAD

AUTH: MATHIAS GOERTZ
 Pais: MEXICO
 OBRA: LA RUTA DE LA AMISTAD
 UBICACION: ANILLO PERIFERICO SUR ENTRE AV. SAN JERONIMO Y CUERNAVACA
 FECHA: 12 DE OCTUBRE 1968

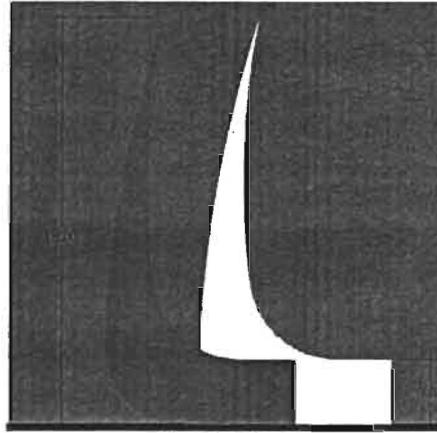
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
 FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
 PROYECTO: LA RUTA DE LA AMISTAD EN LA OLIMPADA CULTURAL MEXICO 68
 TITULAR: RAFAEL ANGELO FERNANDEZ CONTRERAS

PROPUESTA:

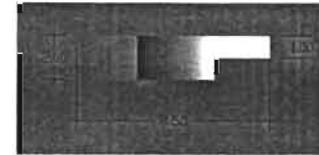
 ESCALA: S/E
 UNIS: S/C
 FECHA: NOVIEMBRE 05
 PLANO: PLAN GALERIA 7
 DIBUJO: LEON HERNANDEZ VALENTE



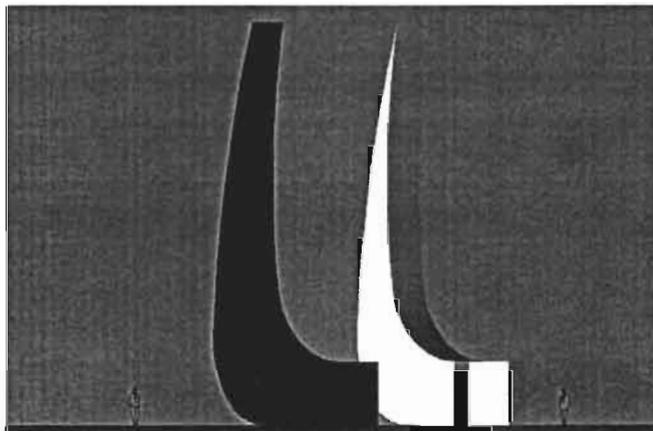
VISTA LATERAL



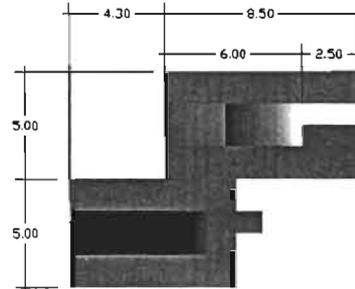
VISTA FRONTAL



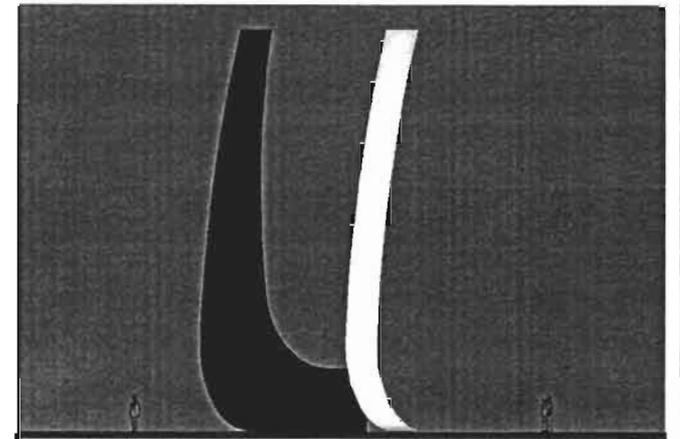
PLANTA



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



PLANTA GENERAL



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



AUTORA : ANGELA GUERRA
 PAIS : MEXICO
 OBRA : SEÑALES
 UBICACION : AL SURESTE DE LA GLORIETA DE S. JERONIMO EN EL CRUCE CON AVILLO PEREZESCO
 FECHA : OCTUBRE, 1968

FUGA DE LA AMISTAD

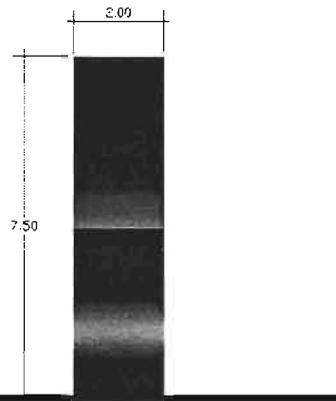
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
 FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

PROYECTO : LA FUGA DE LA AMISTAD EN LA CUERPADA
 CULTURAL MEXICO '68

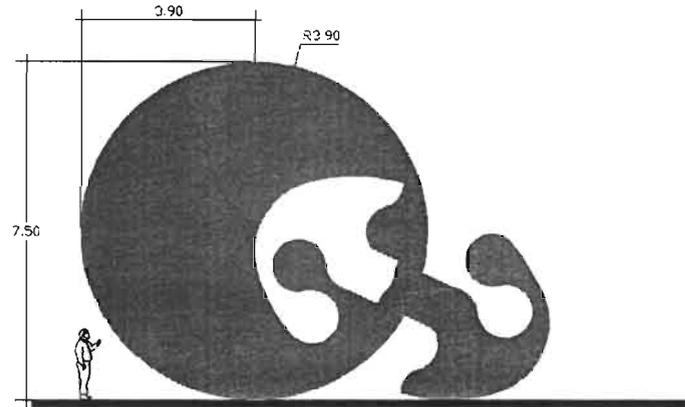
MAESTRO : BENJAMIN ANGEL FERNANDEZ CONTRERAS

TIPO : SUELO
 OBRA : INTERIOR
 FECHA : NOVIEMBRE DEL 4
 PAIS : MEXICO
 OBRA : FOLIO 01 DEL 7
 OBRA : LEON HERRERA VALDERRAMA

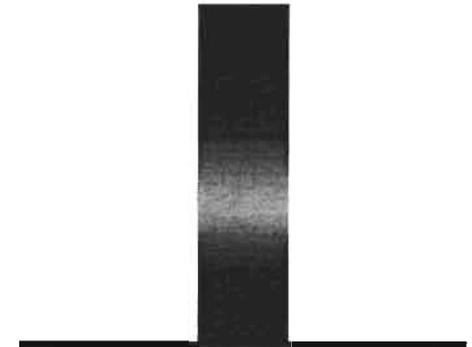
CARTEL :



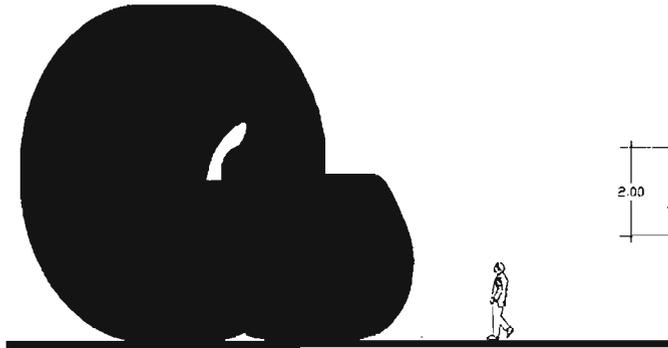
VISTA LATERAL



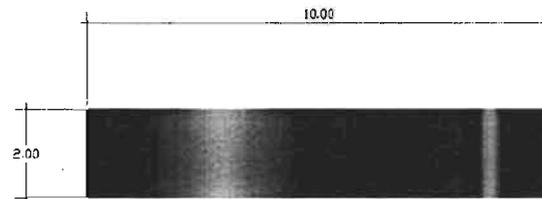
VISTA FRONTAL



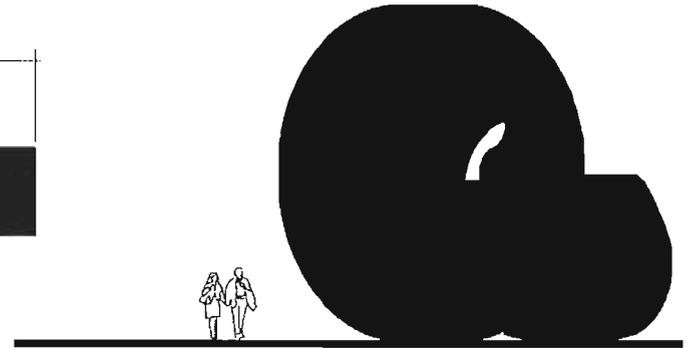
VISTA POSTERIOR



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



PLATA



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°

ESCALA GRAFICA



AUTOR : WILLI GUMPERT
 PAIS : SUIZA
 OBRA : EL ANCLA
 UBICACION : ATEN. DE LA EST. #1 EN EL
 CAMELLON LAT. NORTE ANILLO PERIFERICO
 FECHA : OCTUBRE 1968



RUTA DE LA AMISTAD

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

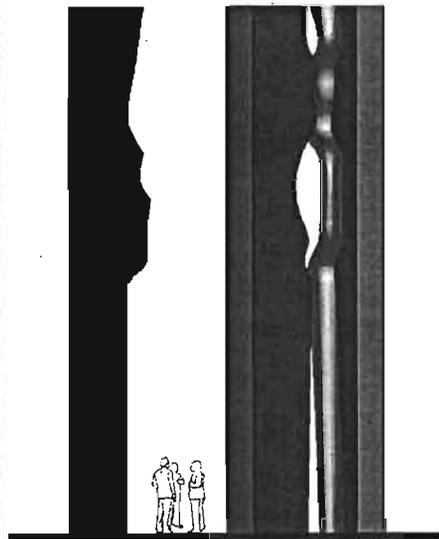
PROYECTO : LA RUTA DE LA AMISTAD EN LA CUAMPADA
 CULTURAL MEXICO 68

REALIZADO POR : RAFAEL ANSEL FERNANDEZ COMBESAS

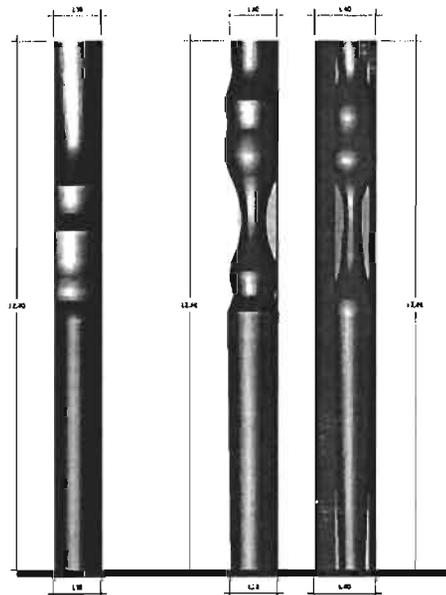
MONTE SIZE
 CONE Y ARISTOS
 PINTA Y DISEÑO DE LA OBRA
 PINTA : PAUL GELBERG 7
 DISEÑO : LEON FERNANDEZ VELAZQUEZ

ESCALA :

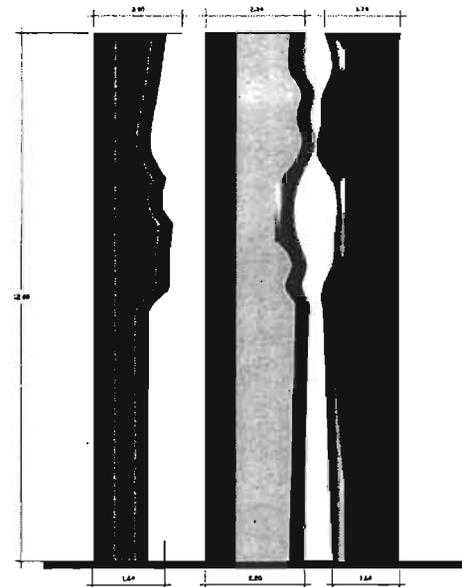




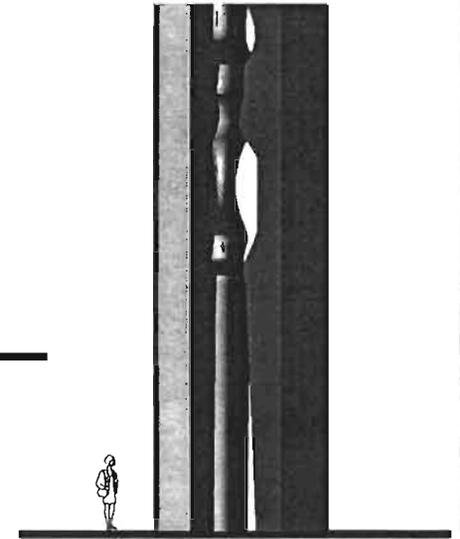
VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



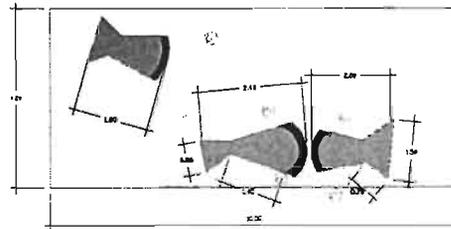
VISTA FRONTAL



VISTA LATERAL



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



PLANTA

ESCALA GRAFICA



AUTOR : MILOSLAV CHURAC
 PAIS : CHECOSLOVAQUIA
 CIUDAD : LAS TRES GARFAS
 UBICACION : A 11 Km. DE LA EST. # 2 EN EL
 CAMELLON LAT. PONIENTE ANILLO PERIFERICO
 FECHA : OCTUBRE 1968



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

PROYECTO : LA RUTA DE LA AMISTAD EN LA OLIMPIADA

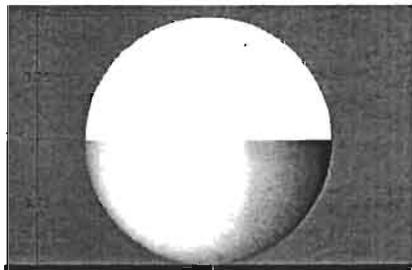
CULTURAL MEXICO '68

ALUMNO : BARTOLOMEO ANGEL FERRANDEZ COMPARAS

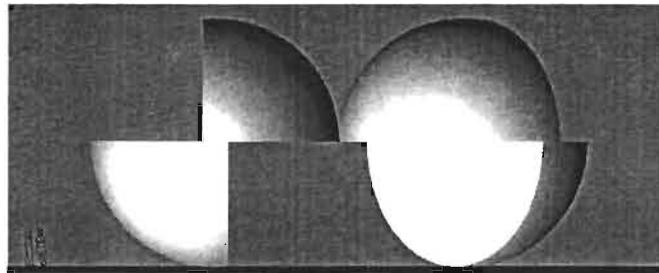
ESPESOR :



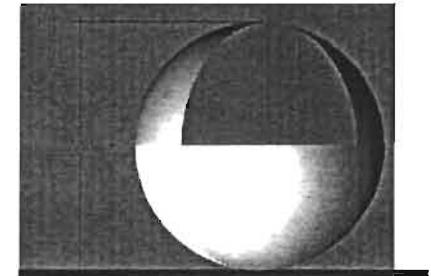
TITULO : S/16
 DIA : VIERNES
 MES : NOVIEMBRE DE 68
 PAIS : BOLIVIA
 DISEÑO : LEON HERNANDEZ VALENTE



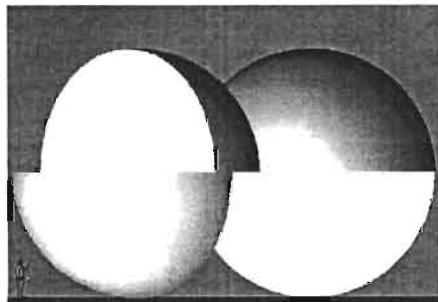
VISTA LATERAL



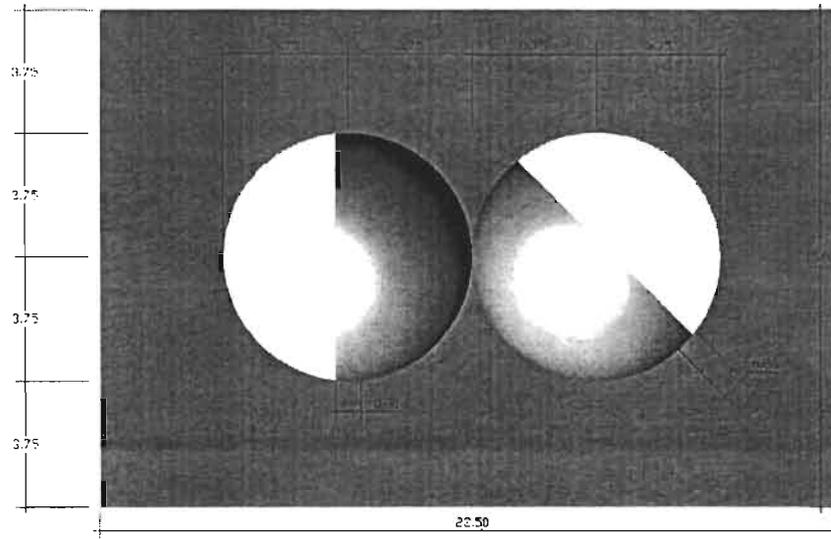
VISTA FRONTAL



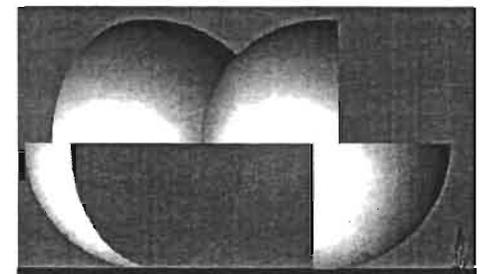
VISTA LATERAL



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



PLANTA GENERAL



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



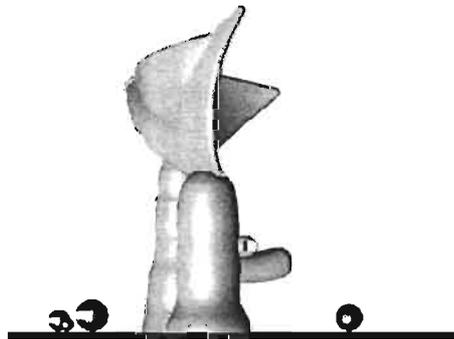
AUTOR : HIYOSHI TERASHI
 PAIS : JAPON
 CARRA : ESFERAS
 UBICACION : A 600 M. AL SUR DEL CRUCE DEL
 ANILLO PERIFERICO CON AV. PICACHO
 FECHA : OCTUBRE 1968



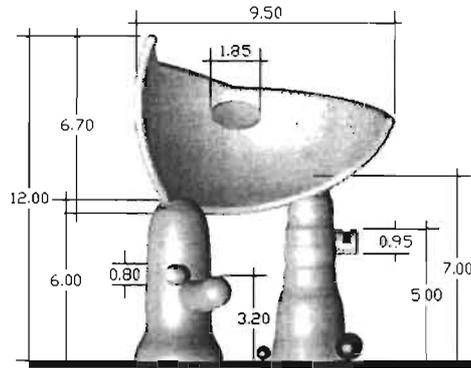
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
 FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
 PROYECTO : LA RUTA DE LA AMISTAD EN LA OLIMPIADA
 CULTURAL MEXICO '68
 DISEÑADOR : RAMON ANGELO FERNANDEZ CONTRERAS

MESA : S/E
 TEMA : DIBUJOS
 AREA : NOVIEMBRE 04
 ANEXO : FORO CALERA 7
 DISEÑADOR : LEON HERNANDEZ VALENTE





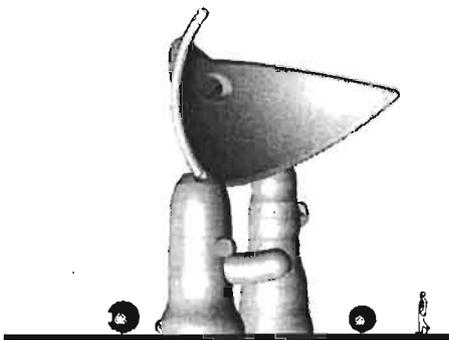
VISTA LATERAL



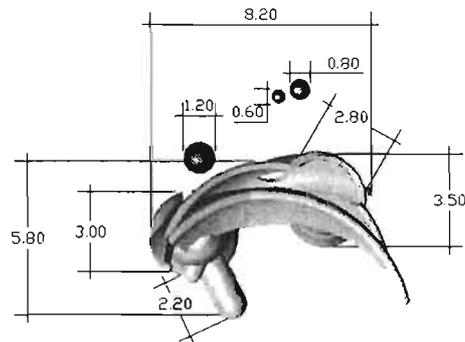
VISTA FRONTAL



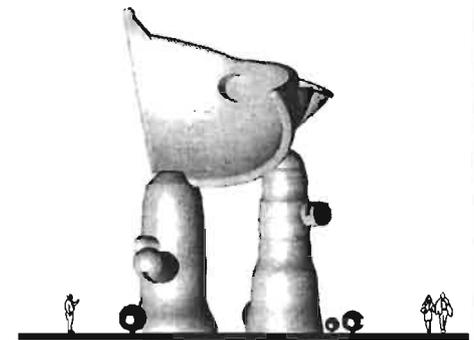
VISTA LATERAL



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



PLANTA GENERAL



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°

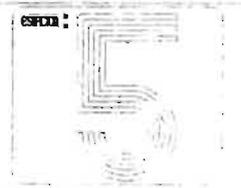


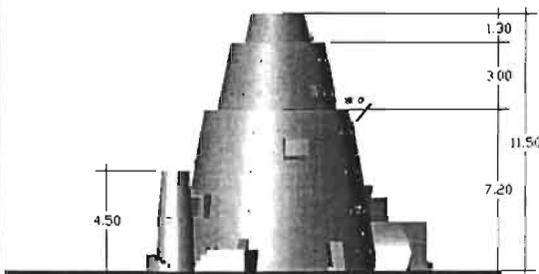
AUTOR : PIERRE SEHELBY
PAIS : FRANCIA
TIPO : SOL BIPEDO
UBICACION : EN LA ISLA DEL CRUCE ANILLO
PERIFERICO CON BLVD. DE LA LUZ
FECHA : OCTUBRE 1968

PLATA DE LA AMISTAD

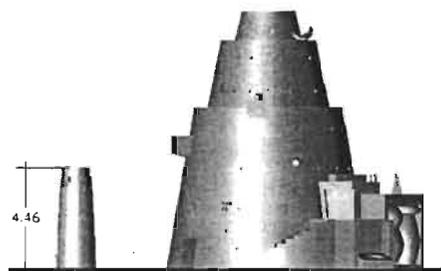
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
PROYECTO : LA JOTA DE LA AMISTAD EN LA OLIMPIADA
CULTURAL MEXICO 68
MATERIAL : BAYMUNDO ANGEL FERNANDEZ COMPAGNAS

MODEL : SZR
CONSTR : MEXICUS
FECHA : NOVIEMBRE 04
PAIS : PAIS CHECOSLOVACIA
DISEÑO : LEON FERNANDEZ VELAZQUEZ





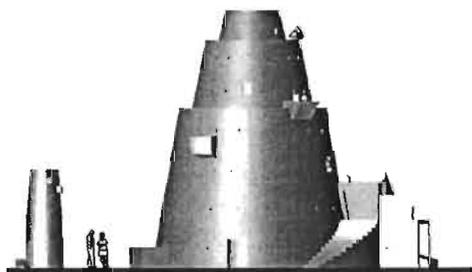
VISTA LATERAL



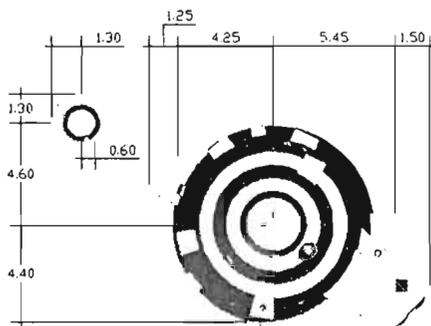
VISTA FRONTAL



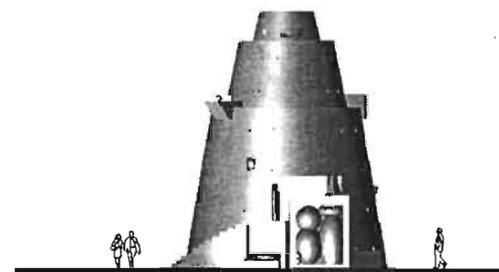
VISTA LATERAL



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



PLANTA GENERAL



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



AUTORA : GEMELO ROSCOA
 TÍTULO : URBANISMO
 OBRA : LA TORRE DE LOS VIENTOS
 UBICACIÓN : EN UNA ISLA DEL CRUCE ANILLO
 PERIFÉRICO Y ACC. AL CERRO ZACATEPEL
 FECHA : OCTUBRE 1968

FUJA DE LA AMISTAD

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

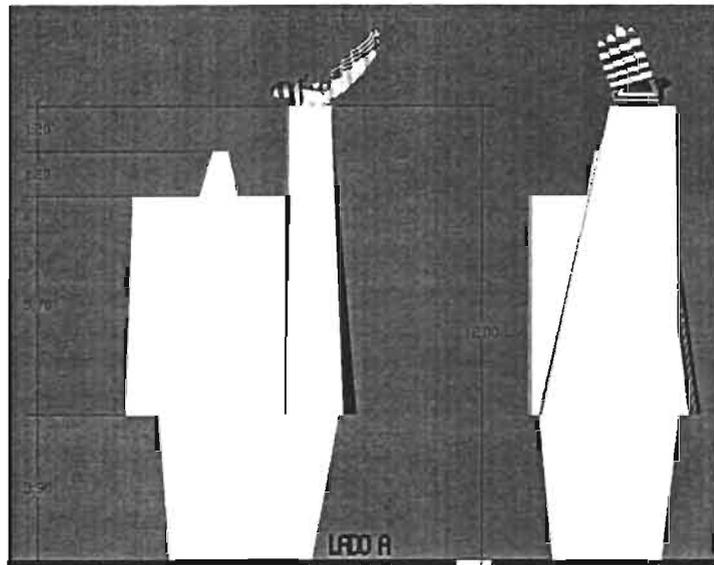
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

PROYECTO : LA FUJA DE LA AMISTAD EN LA OLIMPIADA
 CULTURAL MEXICO '68

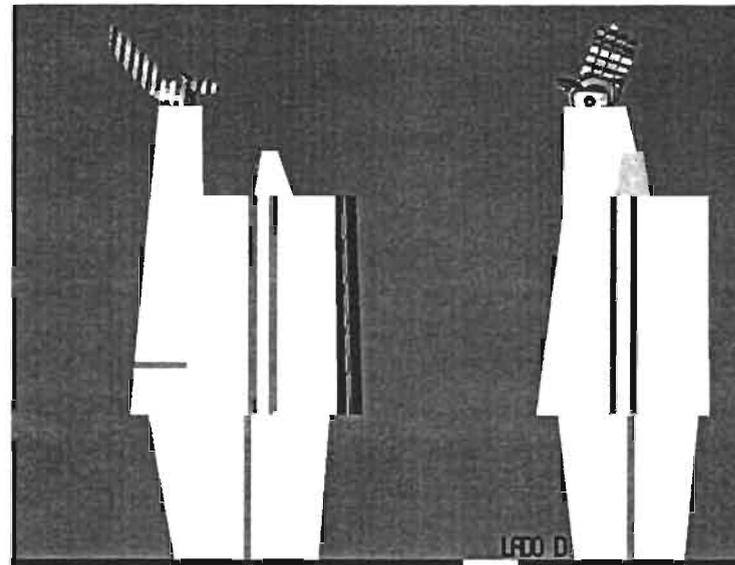
REALIZADO POR : RAFAEL ANGELO FERNANDEZ CONTRERAS

ESPACIO :

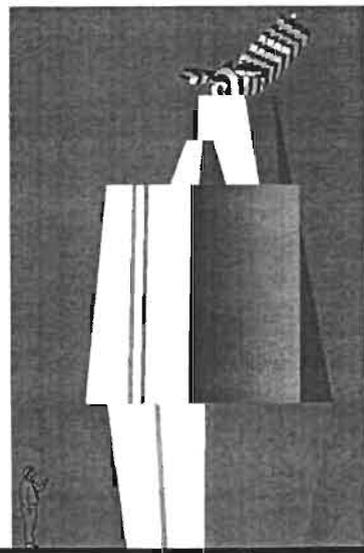
SEÑAL : SZL E
 TÍTULO : VIENTOS
 FECHA : NOVIEMBRE DEL
 AÑO : 1968
 AUTOR : LEON FERNANDEZ VARGAS



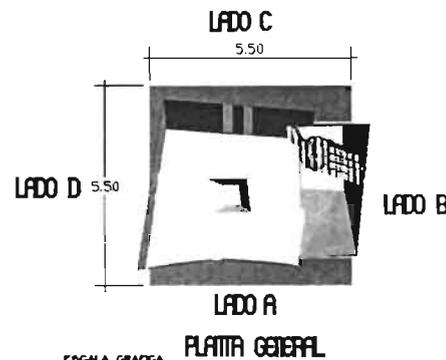
LADO B



LADO C



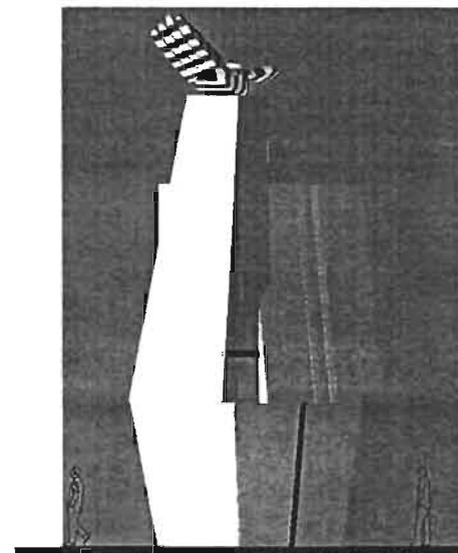
VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



LADO A

PLATA GENERAL

ESCALA GRAFICA



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



AUTOR : COSTANTINO NINOLA
 PAIS : ITALIA
 CIUDA : BOMBAY DE PRAZ
 UBICACION : TERRELL CRUCE INSURGENTES CON
 ANILLO PERIFERICO ACC. A VILLA OLIMPICA
 FECHA : OCTUBRE 1968

PLATA DE LA AMISTAD

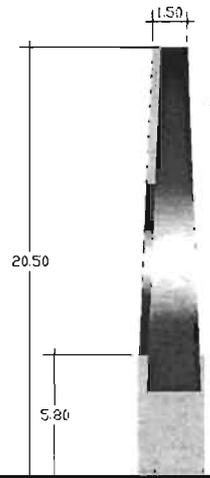
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
 FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

PROYECTO : LA PLATA DE LA AMISTAD EN LA OLIMPIADA
 CULTURAL MEXICO '68

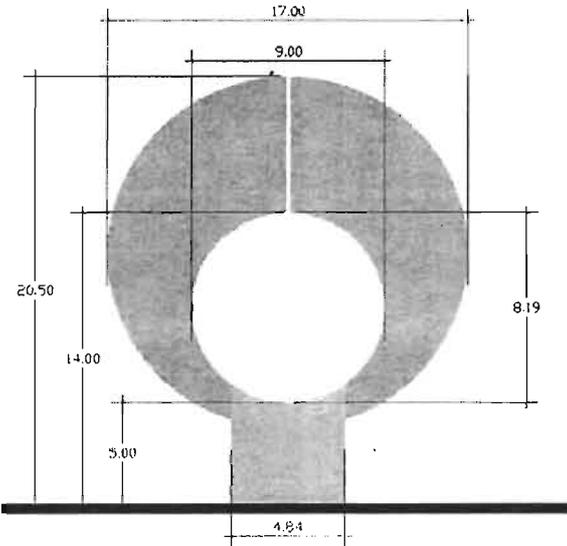
AUTOR : BERNARDO ANGEL FERNANDEZ CONTRERAS

ESCALA : 1/200
 FECHA : ABRIL 1968
 FECHA : NOVIEMBRE 1968
 FECHA : ABRIL 1969
 FECHA : DICIEMBRE 1968





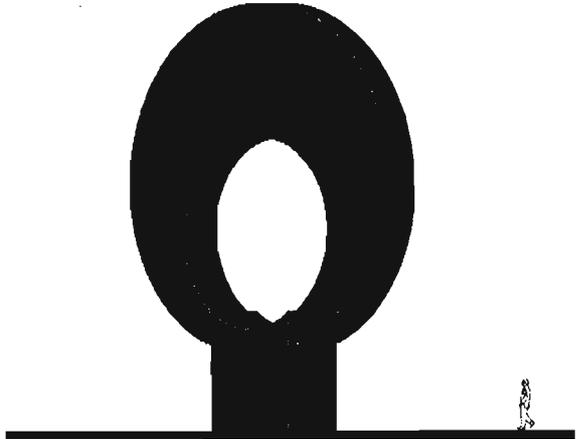
VISTA LATERAL



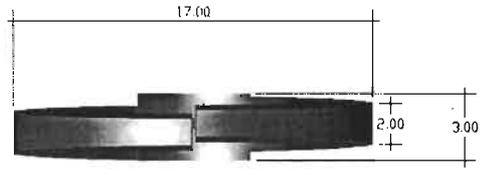
VISTA FRONTAL



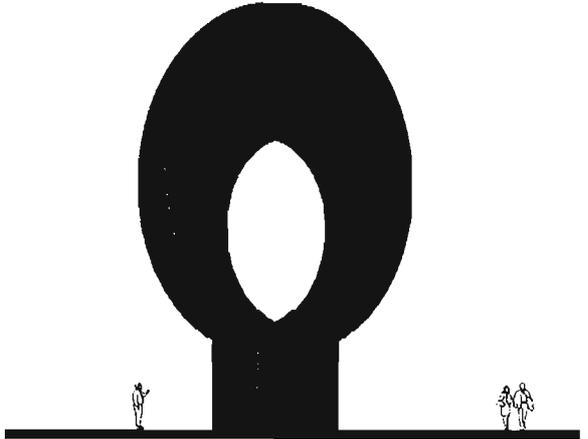
VISTA LATERAL



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



PLANTA GENERAL



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°

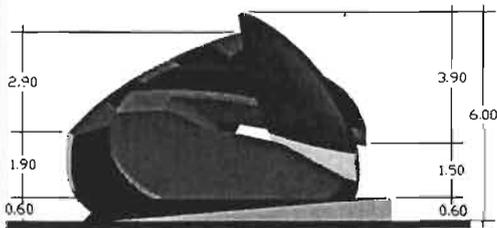


AUTOR : JACQUES MOSCHAL
 PAIS : BELGICA
 OBRA : SOBRE LA PIRAMIDE MAS CERCA
 A INSURGENTES DENTRO DE VILLA OLIMPIA
 FECHA : OCTUBRE 1968

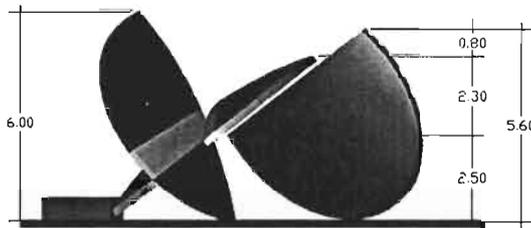
RUTA DE LA AMISTAD

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
 FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
 PROYECTO : LA RUTA DE LA AMISTAD EN LA OLIMPIADA
 CULTURAL MEXICO '68
 ALUMNO : RAFAEL ANGELO FERNANDEZ CONTRERAS
 PROFESOR : LEON FERNANDEZ VALENZUELA

ESCALA :



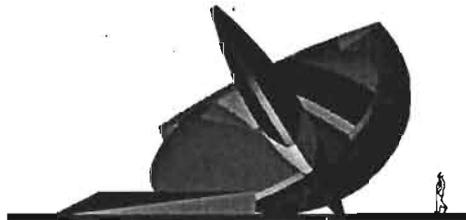
VISTA LATERAL



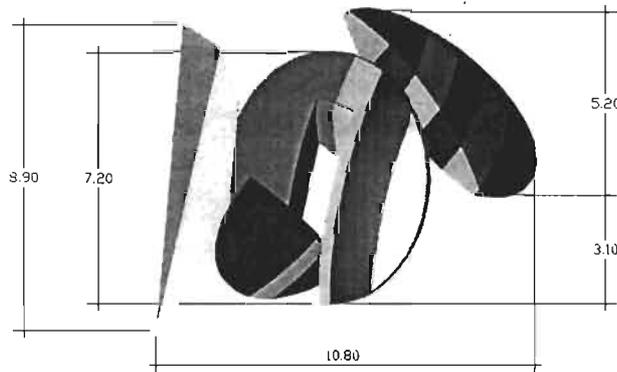
VISTA FRONTAL



VISTA POSTERIOR



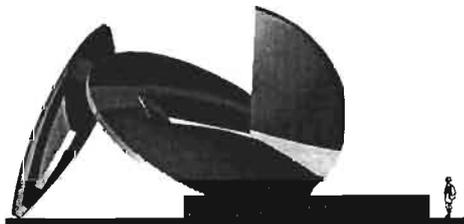
VISTA PERSPECTIVA A 45°



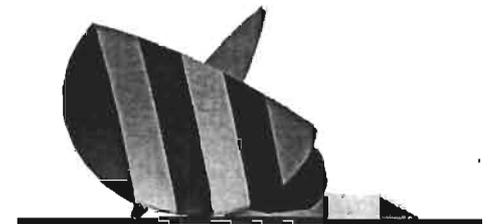
PLANTA



VISTA PERSPECTIVA A 45°



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



AUTOR : TODD WILLIAMS
 PAIS : E.U.A.
 TIPO : LA RUEDA MAGICA
 UBICACION : AL NORTE DEL EDIFICIO DE SERVICIOS
 DEL CLUB INTERNACIONAL DE VILLA OLIMPICA
 FECHA : OCTUBRE, 1968



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
 FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
 PROYECTO : LA RUEDA DE LA AMISTAD EN LA OLIMPIADA
 CULTURAL, MEXICO 1968
 DISEÑADOR : RAFAEL ANGEL FERNANDEZ COMBERAS

ESCALA : 1/20
 FECHA : NOVIEMBRE, 04
 LUGAR : BOULEVARD 7
 DISEÑADOR : EBOL FERNANDEZ VALENTE





VISTA LATERAL



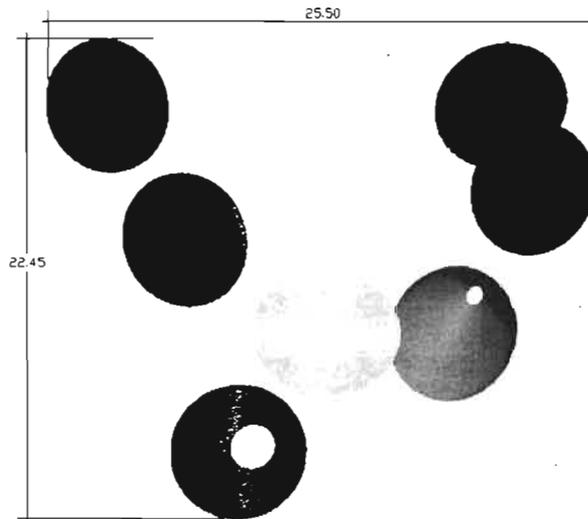
VISTA FRONTAL



VISTA LATERAL



VISTA PERSPECTIVA A 45°



PLANTA



VISTA PERSPECTIVA A 45°



VISTA PERSPECTIVA A 45°



VISTA PERSPECTIVA A 45°



AUTOR : GREGORIO BOWLSH
 PAIS : POLONIA
 OFICINA : RELOJ SOLAR
 UBICACION : EN LA HUA DE LA AMISTAD EN LA OMBREDA
 CALLE DE INSURGENTES Y ANILLO PERIFERICO
 FECHA : OCTUBRE 1968

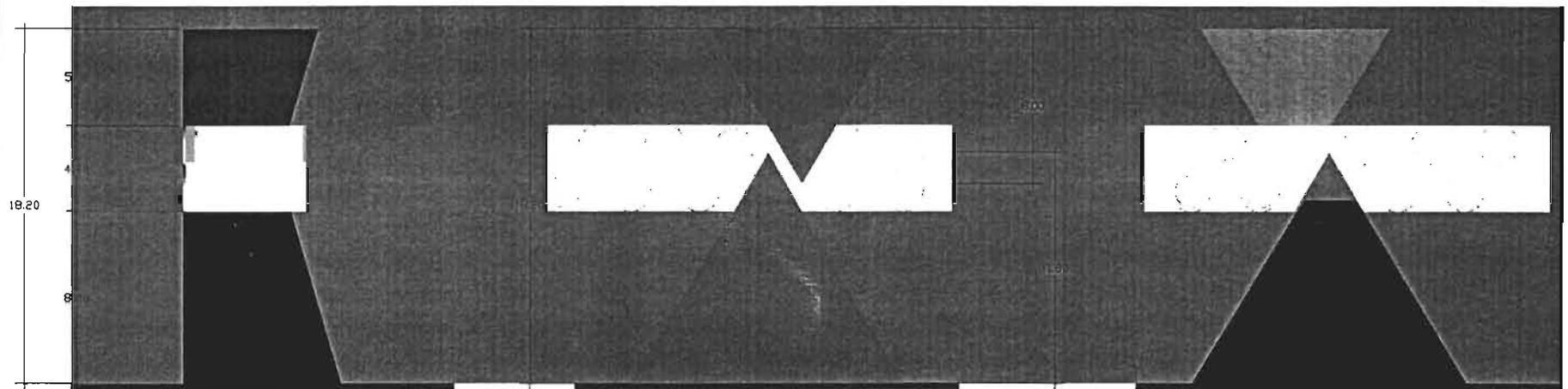
HUA DE LA AMISTAD

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
 FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
 PROYECTO : LA HUA DE LA AMISTAD EN LA OMBREDA
 CULTURAL MEXICO 68
 DISEÑADOR : RAMON ANGELO FERNANDEZ COMTEPASS

ESCALA : 1/20
 COPIA Y DIBUJOS
 FECHA : ENVIADO AL ARQUITECTO
 AÑO : EN OCTUBRE 68
 DISEÑADOR : LEON FERNANDEZ VELAZQUEZ

ESPECIFICACIONES :

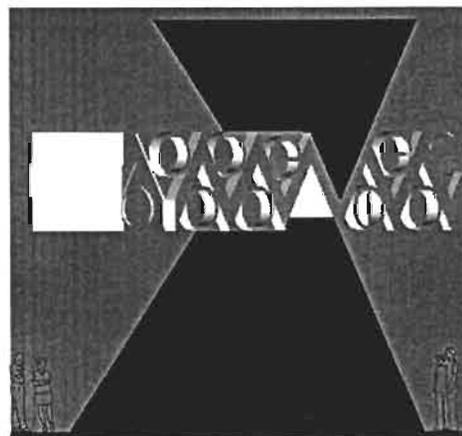




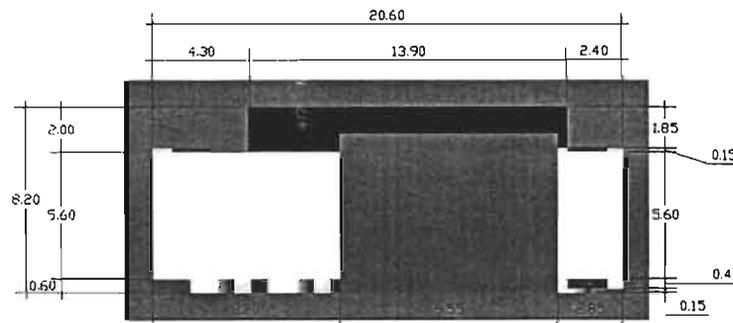
VISTA LATERAL

VISTA FRONTAL

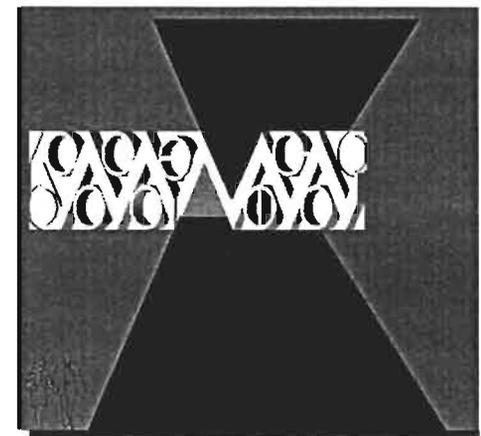
VISTA POSTERIOR



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



PLANTA



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°

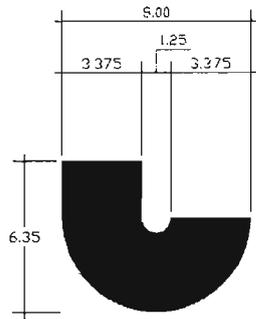


AUTOR : JOSE MARIA SUBIRACHS
 TÍTULO : ESCABA
 OPORTUNIDAD : HOMENAJE A MEXICO
 UBICACION : EN LA ISLA NOROCCIDENTE DEL CRUCE
 ANILLO PERIFERICO E INSURGENTES
 FECHA : OCTUBRE 1968

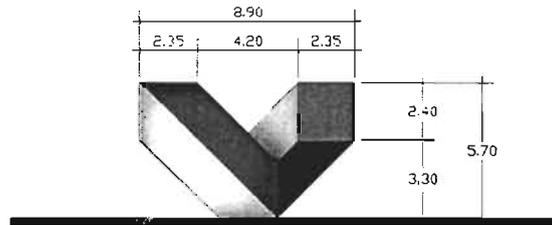


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
 FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
 PROYECTO : LA PUJA DE LA AMISTAD EN LA OLIMPIADA
 CULTURAL MEXICO '68
 AUTOR : RAMUNDO ANGEL FERNANDEZ COMBARROS
 ESCALA : 1/50
 FECHA : NOVIEMBRE 04
 AUTORIZADO POR : L. VALDEZ
 DISEÑADO POR : L. VALDEZ

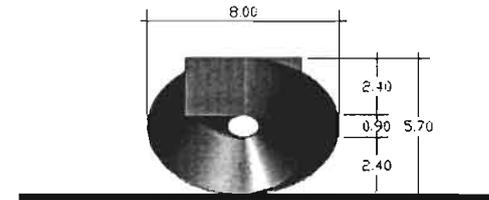




PLATA DEL MODULO



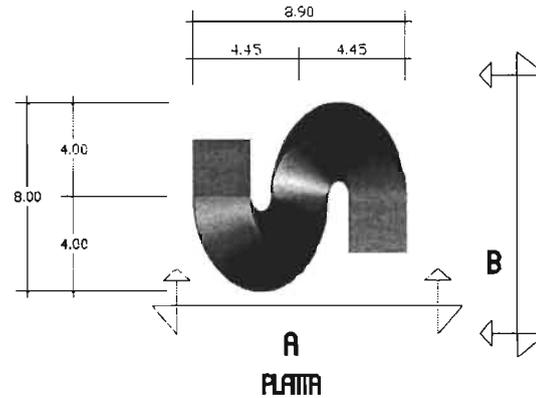
ALZADO A



ALZADO B



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



A
PLATA



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°

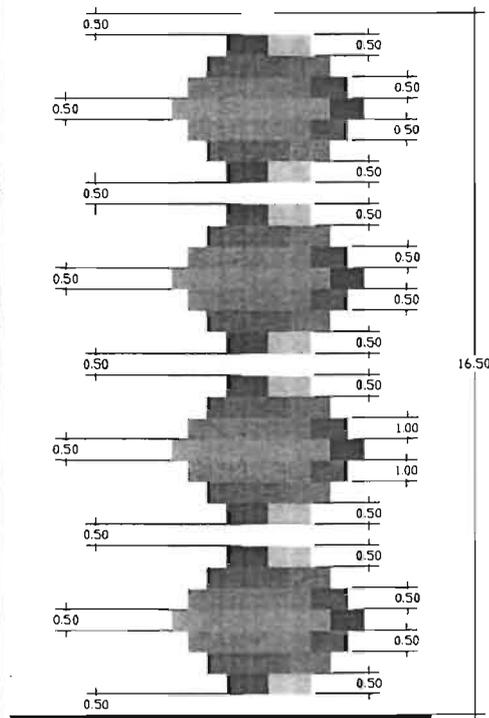


ALMA : CLEMENTE MARCHIONE
 PAIS : ARGENTINA
 CIUDAD :
 UBICACION : A 800 M. DE LA EST. # 11 AL
 NORTE DEL ANILLO PERIFERICO
 FECHA : OCTUBRE 1968

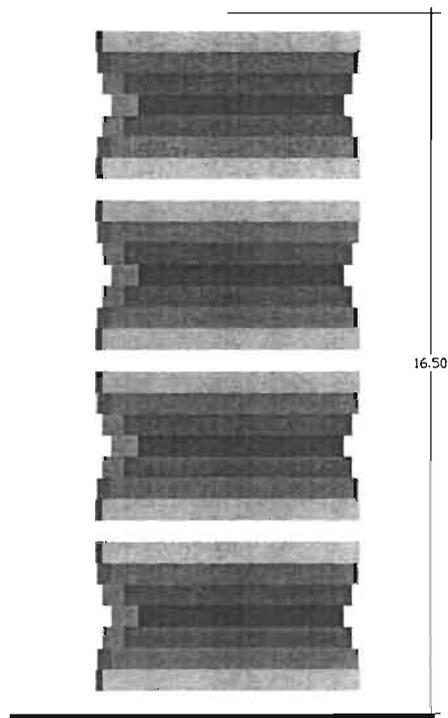


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
 FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
 PROYECTO : LA RUTA DE LA AMISTAD EN LA CIUDAD DE
 CULTURAL MEXICO '68
 DISEÑADOR : FERNANDO ANGEL FERNANDEZ CONTRERAS
 TALLER :
 MATERIAL :
 TECNICA :
 FECHA :
 DISEÑADOR :
 TALLER :
 MATERIAL :
 TECNICA :
 FECHA :

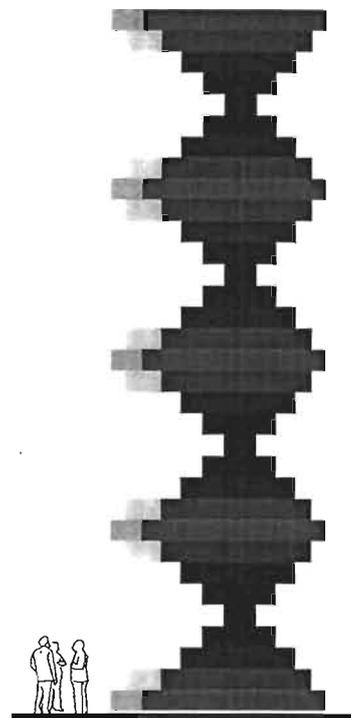




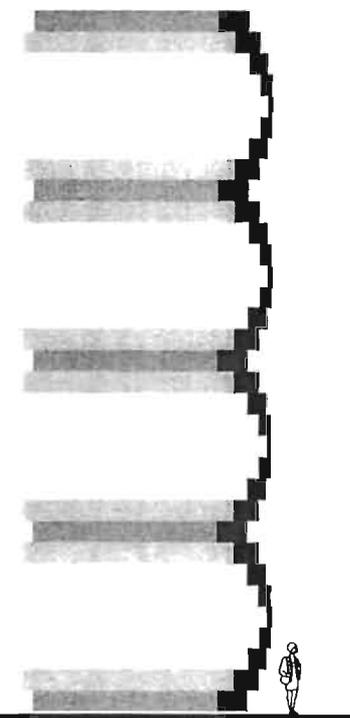
VISTA LATERAL



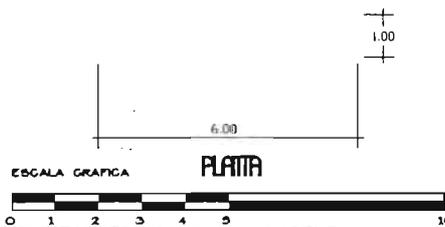
VISTA FRONTAL



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



AUTOR : HERBERT BAYER
 PAIS : E.U.A.
 OBRA : MURO ARTICULADO
 UBICACION : A 24 Km. DE LA EST. # 12 AL NORTE
 DEL ANILLO PERIFERICO SALIDA AL E. AZTECA
 AÑO : OCTUBRE 1968



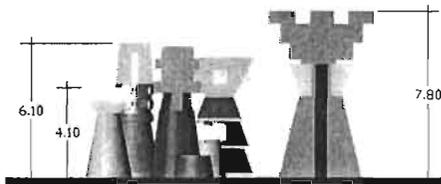
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
 FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
 PROYECTO : LA RUTA DE LA AMISTAD EN LA QUIMPECERA
 CULTURAL MEXICO '68
 DISEÑO : RAFAEL ANGEL FERNANDEZ COMTESSAS

ESCALA : 1/20
 FECHA : NOVIEMBRE 1968
 DISEÑO : RAFAEL ANGEL FERNANDEZ COMTESSAS
 DISEÑO : LEON HERNANDEZ VALENTE

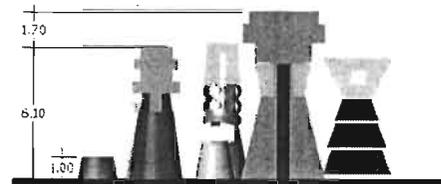




VISIA LATERAL



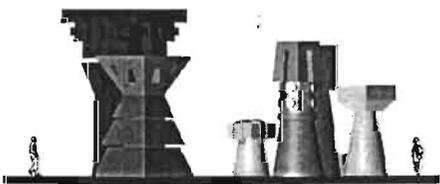
VISIA FRONTAL



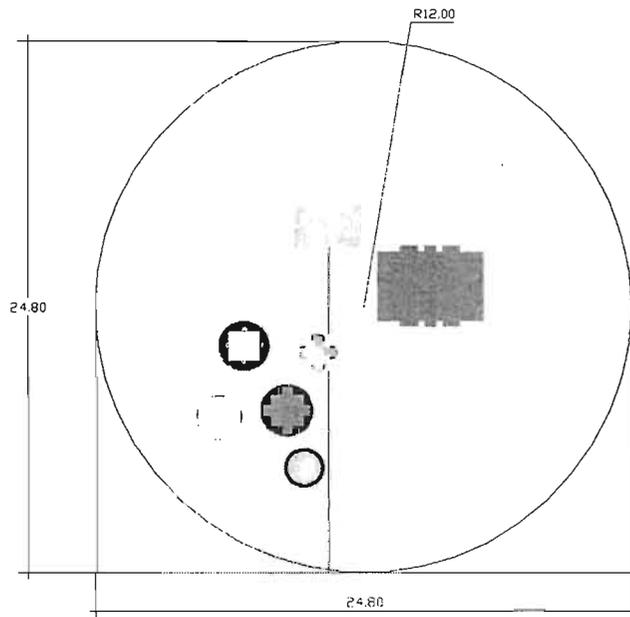
VISIA LATERAL



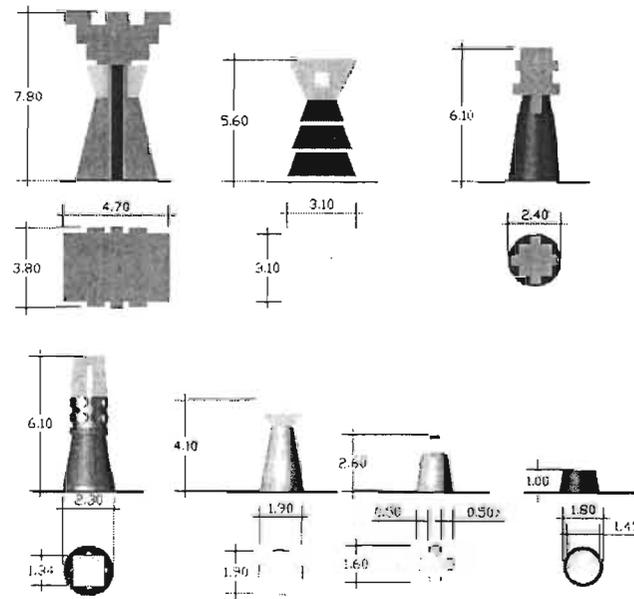
VISIA EN PERSPECTIVA A 45°



VISIA EN PERSPECTIVA A 45°



PLANTA



ARQUITECTO : JOSE BELON
 PAIS : HOLANDA
 OFICINA : TERRAZA DE GIGANTES
 UBICACION : EN UNA ISLA AL NOROCCIDENTE DEL CAUCE DEL RINLO PERE Y VADUCTO TULAPAN
 FECHA : OCTUBRE 1968

PLANTA DE LA AMISTAD

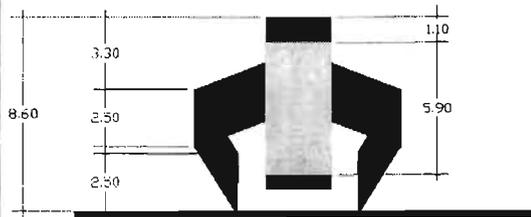
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
 FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

PROYECTO : LA BUTA DE LA AMISTAD EN LA OCUPACION CULTURAL MEXICO '68
 TITULAR : RAYMUNDO ANGEL FERNANDEZ CONTRERAS

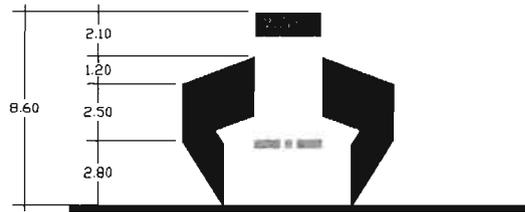
MODEL SIZE :
 DIMENSIONES :
 AÑO : NOVIEMBRE 04
 DISEÑO : ANA DELARMA 7
 CALA : LEON HERRANDEZ VELAZQUEZ

ESPESOR





VISTA POSTERIOR



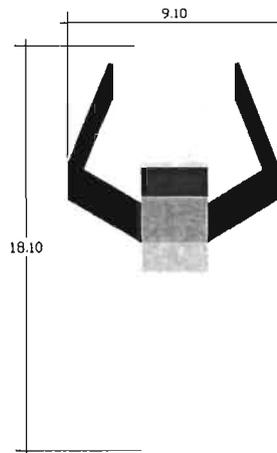
VISTA FRONTAL



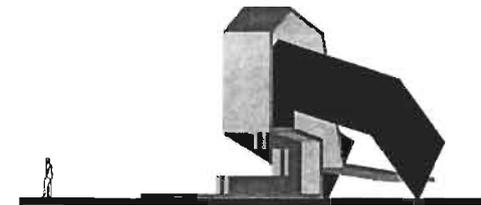
VISTA LATERAL



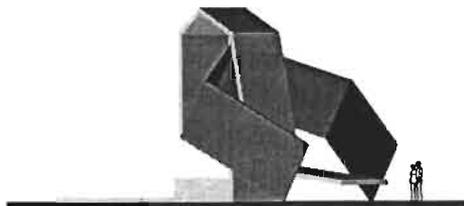
VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



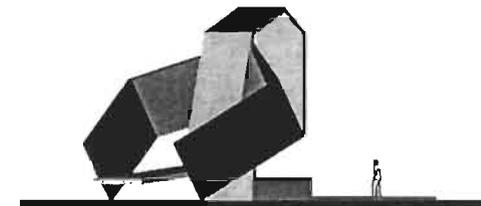
PLANTA



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°

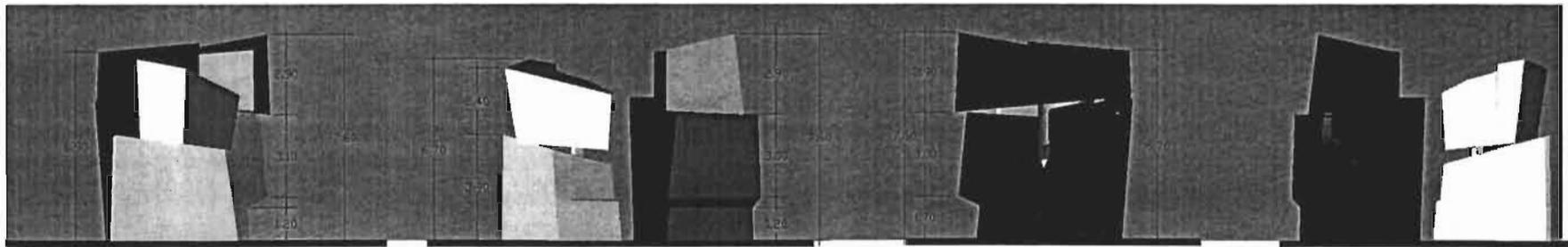


AUTOR : TZAFI DAVIGER
 PAIS : ISRAEL
 OBRA : PUERTA DE PAZ
 UBICACION : A 800 M. ANTES DEL CRUCE DE
 AVILLO REFERENCIADO CON CALZ. XOCHIMILCO
 FECHA : OCTUBRE 1968



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
 FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
 PROYECTO : LA PUERTA DE LA AMISTAD EN LA OLIMPIADA
 CULTURAL MEXICO '68
 DISEÑADOR : BARNUDO ANGEL FERNANDEZ CONTRERAS
 ESCALA : S/E
 LUGAR : MEXICO
 FECHA : NOVIEMBRE 04
 PAIS : COL. GALERIAS 7
 DISEÑADOR : LEON FERNANDEZ VALENTE



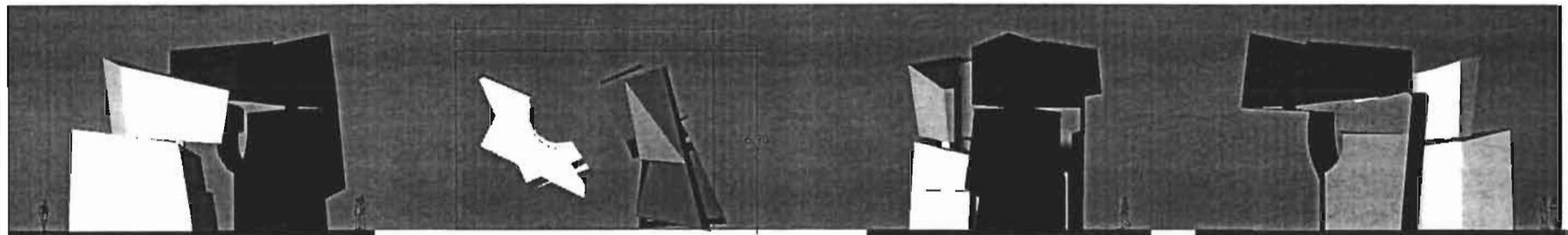


VISTA LATERAL

VISTA FRONTAL

VISTA POSTERIOR

VISTA LATERAL



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°

PLANTA

VISTA EN PERSPECTIVA A 45°

VISTA EN PERSPECTIVA A 45°

ESCALA GRAFICA



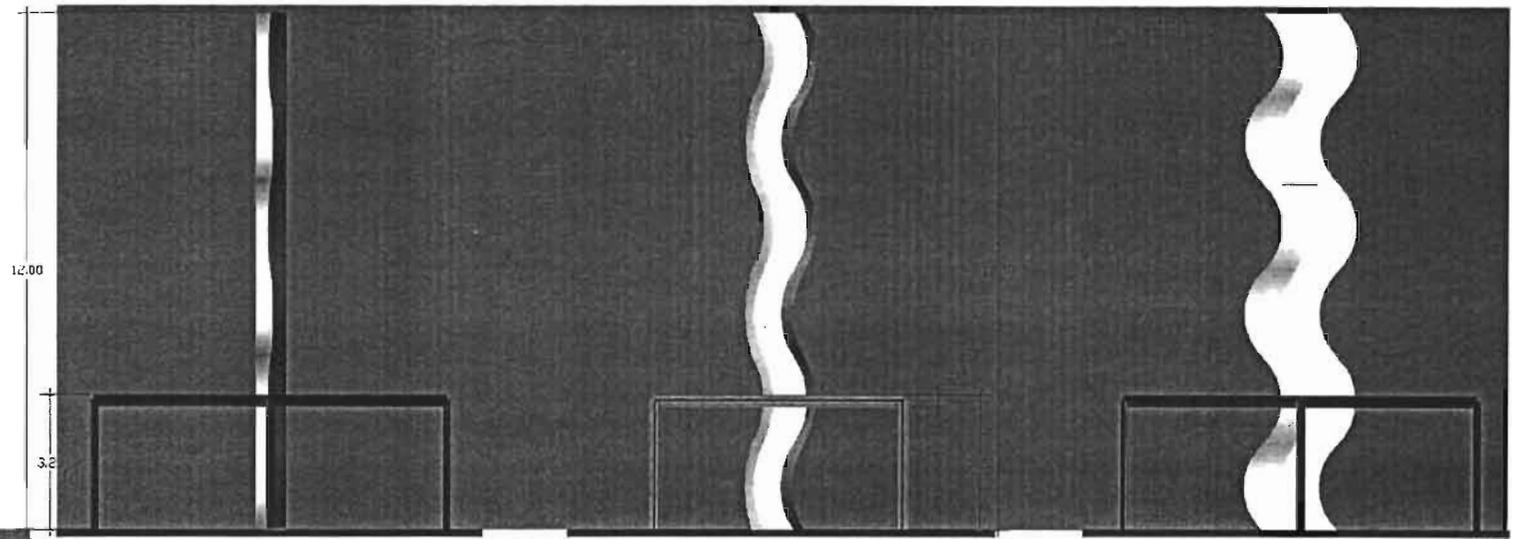
AUTOR : OLIVER SEGUN
 PAIS : FRANCIA
 CORRA :
 UBICACION : A 1,2 Km. DE LA EST. # 15 EN EL
 CAMELLON LAT. NORTE ANILLO PERIFERICO
 FECHA : OCTUBRE 1968



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
 FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
 PROYECTO : LA PUJA DE LA AMISTAD EN LA OLIMPIADA
 CULTURAL MEXICO '68
 ALUMNO : RAMON ANGELO FERNANDEZ COMTEGARRAS

GRUPO : SZE
 COMITE : MEXICO
 FECHA : NOVIEMBRE 1968
 LUGAR : P.O. GALERIA 7
 TITULO : LEON FERNANDEZ VALENTIN

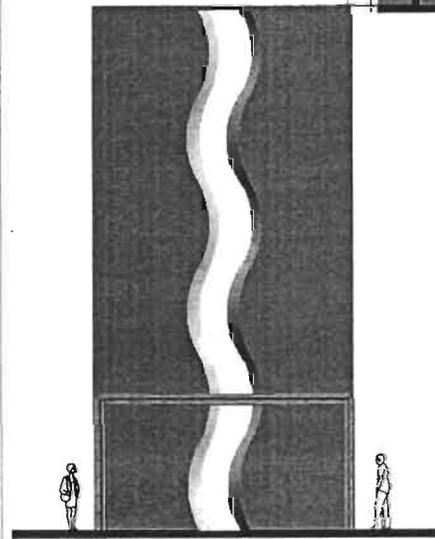




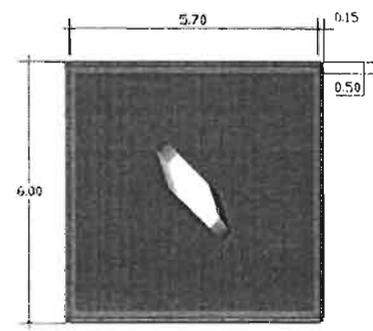
VISTA POSTERIOR

VISTA FRONTAL

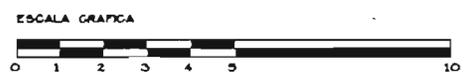
VISTA LATERAL



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



PLANTA

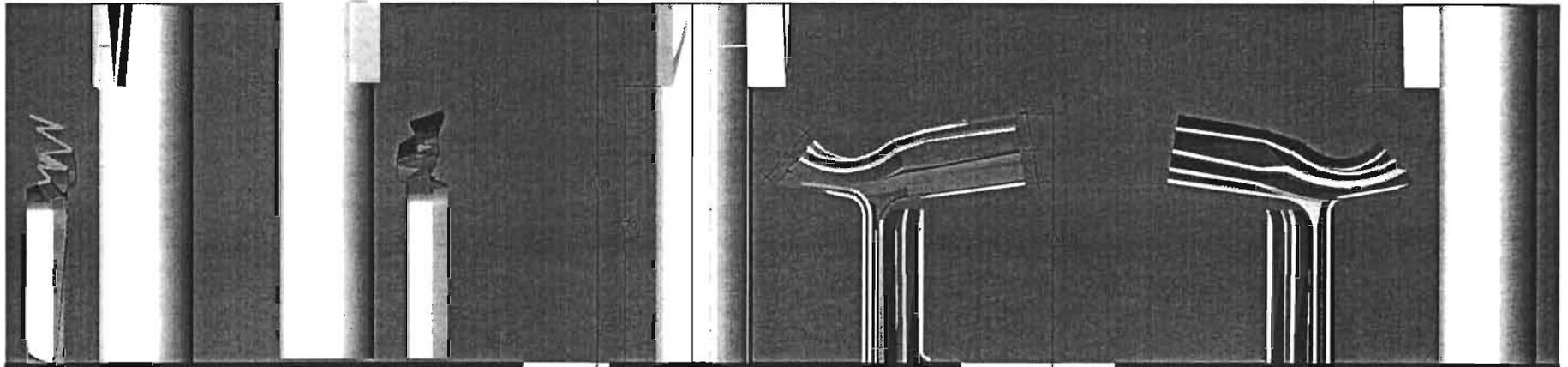


AUTOR : MICHAEL MELER
 TÍTULO : MARRUECOS
 COPIA :
 UBICACIÓN : EN EL CAMELLÓN LAT. NOROCCIDENTAL DEL
 PATIO PERIFÉRICO FRENTE A CALZ. ACOXAPAC
 FECHA : OCTUBRE 1968

RUTA DE LA AMISTAD

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
 FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
 PROYECTO : LA BOTA DE LA AMISTAD EN LA CUERPODEL
 CULTURAL MEXICO '68
 DISEÑO : BERNARDO ÁNGEL FERNÁNDEZ CONTRERAS
 ESCALA : 1/25
 FECHA : NOVIEMBRE 1968
 LUGAR : CALZ. ACOXAPAC



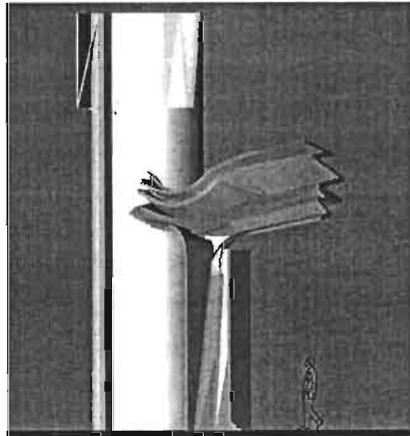


VISTA LATERAL

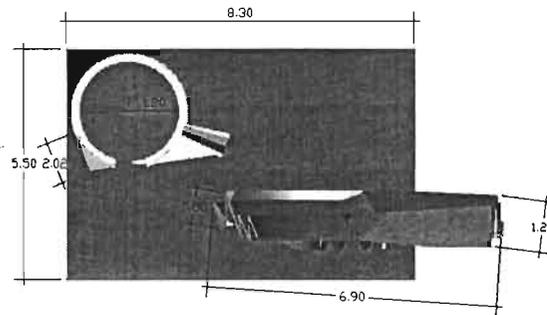
VISTA LATERAL

VISTA FRONTAL

VISTA POSTERIOR

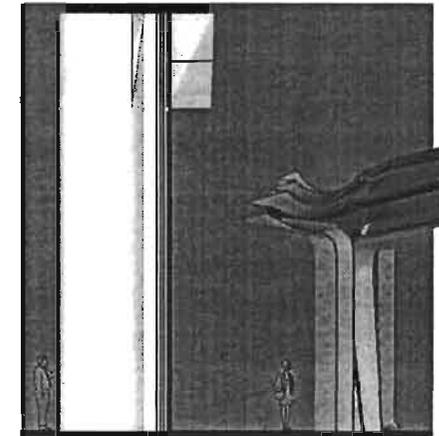


VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



PLATA

ESCALA GRAFICA



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



AUTOR : JORGE DUBON
 PAIS : MEXICO
 CIUDADELA :
 UBICACION : EN LA PISTA DE RETIRO DE CUERNAVACA
 FECHA : OCTUBRE 1968

PUJA DE LA AMISTAD

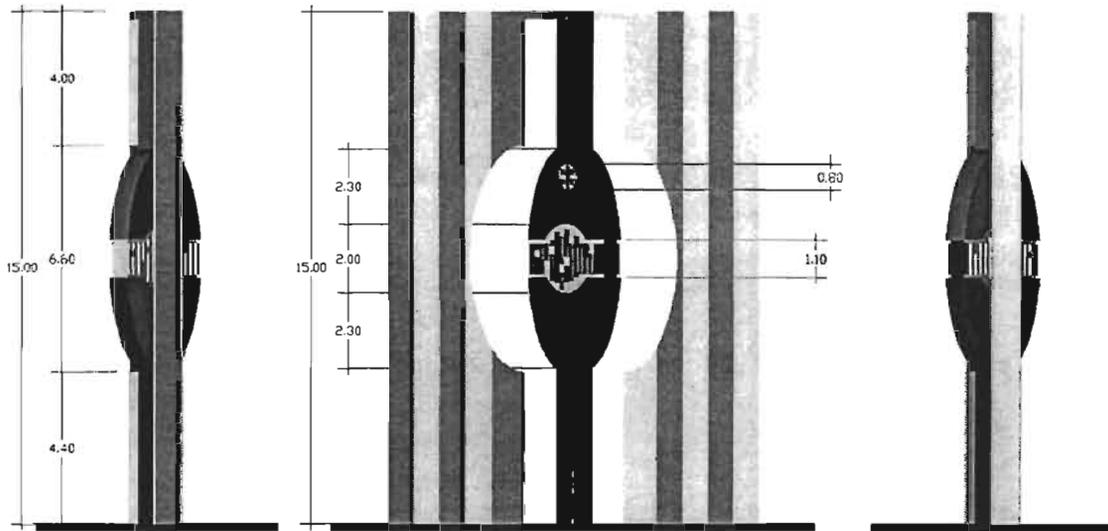
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
 FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

PROYECTO : LA PUJA DE LA AMISTAD EN LA CUERNAVACA CULTURAL MEXICO 68
 TITULAR : REYNOLDO ANGEL FERNANDEZ CONTRERAS

TAMAÑO : S/E
 CIUDADELA : MEXICO
 FECHA : NOVIEMBRE 04
 AUTOR : JOSE GALANZA 7
 DISEÑO : EDUARDO HERRANDEZ VELAZQUEZ

ESPECIA

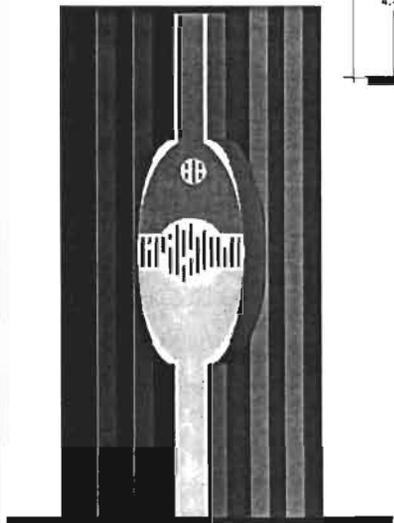




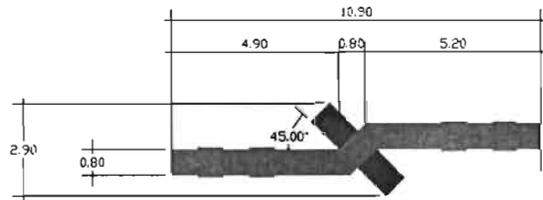
VISTA LATERAL

VISTA FRONTAL

VISTA LATERAL

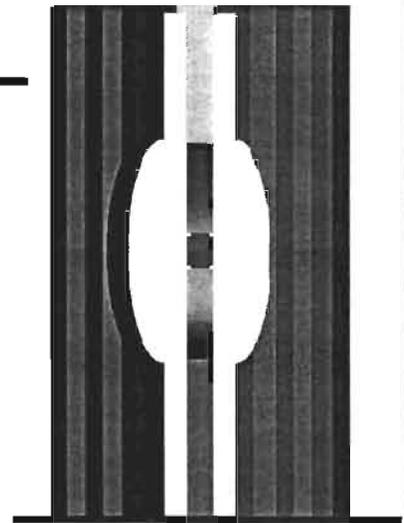


VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



PLANTA GENERAL

ESCALA GRAFICA



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



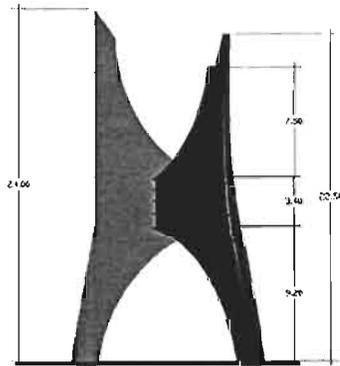
AUTORA : HELENA ESCOBEDO
 PAIS : MEXICO
 CIUDAD : PUERTA AL VIENTO
 UBICACION : CAMELLON LAT. NORTE DEL PASEO
 EN EL EJE DEL CANAL DE REMO CUERNACOS
 FECHA : OCTUBRE 1968

PUERTA DE LA AMISTAD

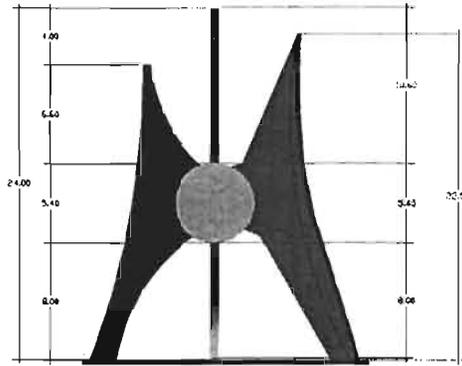
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
 FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
 PROYECTO : LA PUERTA DE LA AMISTAD EN LA OLIMPIADA
 CULTURAL MEXICO '68
 TALLER : RAMONDO ANGEL FERNANDEZ CONTRERAS

ESPESOR :
 MATERIAL : S/C
 DIMENSIONES :
 FECHA : NOVIEMBRE 64
 LUGAR : ED. GLEBA 7
 DISEÑO : LEON BERNARDOZ VELAZQUEZ

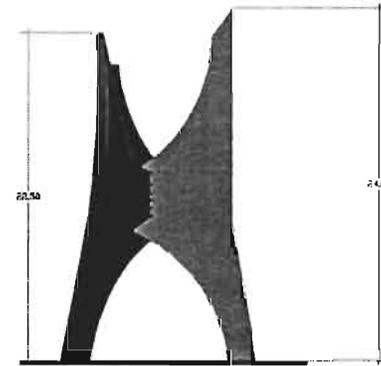




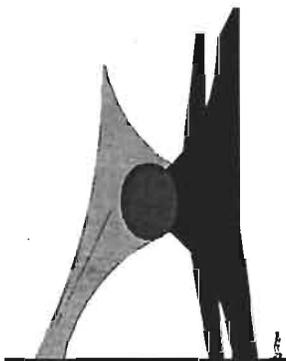
VISTA LATERAL



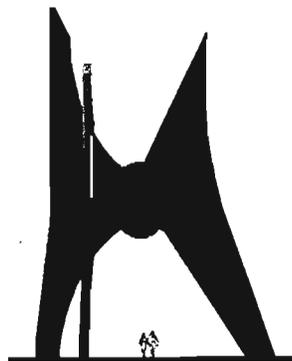
VISTA FRONTAL



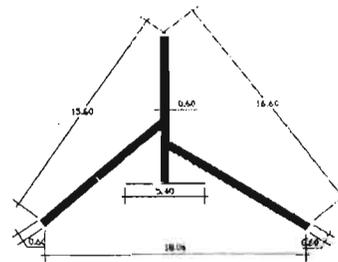
VISTA POSTERIOR



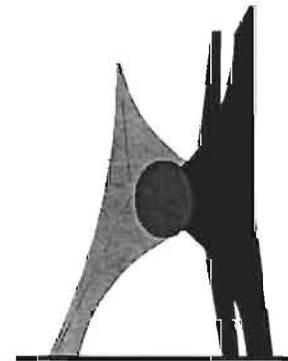
VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



PLANTA



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



AUTOR : ALEXANDER CALDER
 TÍTULO : C.U.A.
 OBRA : EL SOL ROJO
 UBICACIÓN : EN LA PLAZA PRINCIPAL DEL
 ESTADIO AZTECA
 FECHA : OCTUBRE 1968

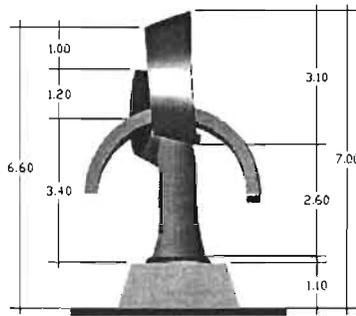
RUTA DE LA AMISTAD

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
 FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
 PROYECTO : LA RUTA DE LA AMISTAD EN LA OLIMPIADA
 CULTURAL MEXICO '68
 TALLER : BENJAMÍN FIGUEROA FERNÁNDEZ CONTRERAS
 DISEÑO : S.Z.E.
 COPIA Y IMPRESIÓN :
 FECHA : NOVIEMBRE 04
 TÍTULO : PER. CALDER Y
 OBRA : LEON FERNÁNDEZ VALDERRAMA

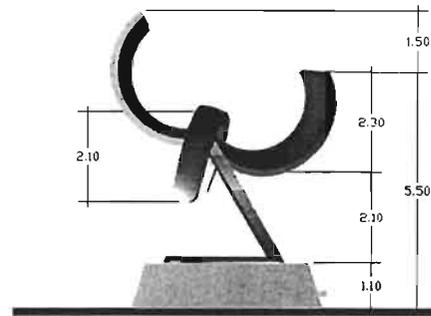




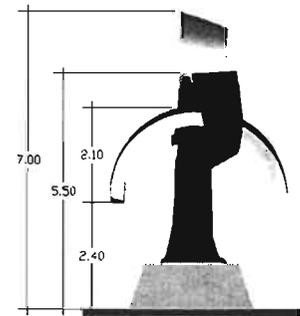
VISTA LATERAL



VISTA FRONTAL



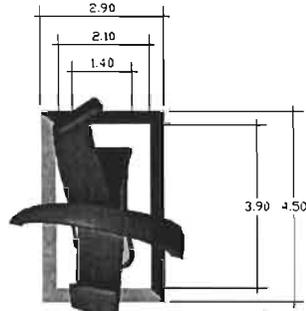
VISTA LATERAL



VISTA POSTERIOR



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



PLATA



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°



VISTA EN PERSPECTIVA A 45°

ESCALA GRAFICA



AUTOR : GERMAN CUETO
 PAIS : MEXICO
 OPIA : HOMBRE CORRIENDO
 UBICACION : EN EL CAMELLON DE LA Av. DE LOS
 INSURGENTES
 FECHA : OCTUBRE 1968



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
 FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
 PROYECTO : LA FUGA DE LA AMISTAD EN LA OLIMPIADA
 CULTURAL MEXICO '68
 TALLER : FAMILIADO ANGEL FERNANDEZ CONTRERAS

TITULO : ESCULTURA
 TAMAÑO : 100x100x100
 FECHA : NOVIEMBRE 1968
 MATERIAL : BRONCE
 AUTOR : GERMAN CUETO



