

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO.

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS
Y SOCIALES.

ESPACIO ESCULTÓRICO
A 25 AÑOS DE SU CREACIÓN:
REPORTAJE.
«1979-2004»

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN

PRESENTA:
AMELIA CHÁVEZ SANTIAGO

DIRECTORA: LIC. GLORIA HERNÁNDEZ JIMÉNEZ.

MÉXICO, D.F.

2005



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Durante las diferentes etapas de esta investigación, hubo personas interesadas en que recolectara toda la información posible, su genuino apoyo me ayudó a continuar, a pesar de las adversidades y presiones producidas por el tiempo que transcurría en recopilar los datos, revisarlos, escribir el reportaje y obtener la aprobación por quienes lo examinaron.

A los escultores les agradezco profundamente su interés solidario y recibimiento cordial. En cuanto pude acordar una entrevista con Federico Silva, Helen Escobedo, Hersúa, Manuel Felguérez y Sebastián, se mostraron totalmente dispuestos a recibirme y contestar mis preguntas, a pesar de que esta investigación sería para alcanzar un grado académico, y no para publicarlo en un medio de comunicación. Indudablemente el haber tenido la oportunidad de conocerlos, enriqueció mi búsqueda personal y académica, y de su propia voz conocí las vivencias de quienes han participado en el florecimiento cultural de la UNAM.

De igual forma, se me brindaron las facilidades de buscar los datos dispersos en los diversos departamentos de la Universidad a los que acudí. Las personas que representan a estas dependencias me ofrecieron toda la información que les fue posible.

Quiero reconocer su información, colaboración, apoyo, guía o interés en este reportaje de investigación a las siguientes personas: Susana Bautista y Francisco "Panchito" Sánchez, encargados del Departamento de Visitas Guiadas de la Coordinación de Difusión Cultural; la licenciada Estela Alcántara Mercado, Jefa del Departamento de Difusión Cultural; la licenciada Denis Córdoba Just, Jefa del Departamento de Bienes Artísticos y Culturales de Patrimonio Universitario; el licenciado Francisco Domínguez, Jefe del Departamento de Difusión y Medios del Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA); el maestro Jorge Alberto Manrique quien me permitió asistir a sus cátedras de arte; en el transcurso de estos seminarios, los asistentes me brindaron sus comentarios y recomendaciones profesionales respecto a mi investigación.

A quien de una forma particular debo reconocer y agradecer por su tiempo, consejos, asesoría y constante apoyo es a mi directora de tesis, Gloria Hernández Jiménez, que con su entusiasmo en mi tema de investigación, y su interés en el binomio Arte y Comunicación, me brindó su mano para guiarme, su hombro para apoyarme y sus conocimientos para hacerme crecer como persona y profesional.

A todos, mis más profundo agradecimiento.

DEDICATORIAS

Durante todas las etapas de mi vida,
hubo alguien que siempre me ha apoyado incondicionalmente
para que mi formación fuera integra,
me guió y procuró por todos los medios que había a su alcance
que yo lograra mis metas: esa persona es mi madre,
Amelia Santiago García.

Muchas gracias mamá, porque esta tesis,
como muchas otras cosas en la vida, la hicimos juntas.

También, personas cercanas a mi me apoyaron a lo largo de esta investigación,
desde dialogar conmigo para contagiarme su entusiasmo,
hasta obsequiarme los medios para lograr una mejor recopilación
de los datos que tenía que recabar.

Quiero dedicar especialmente este logro a: los tíos Isabel Santiago y Ángel Luna,
mis padrinos Alicia Reyes y Raúl Mejía,
a mi amiga, hermana e incondicional Roxana Mejía Reyes,
a mi hermano el ingeniero Esteban Chávez,
a las amigas de mi madre que por medio de ella
estaban enteradas de que pronto lograría obtener mi grado académico
y siempre me decían “que bueno”, “que logres todas tus metas”.

Y por supuesto, a todas las personas que han mostrado interés
desde el momento que conocen el Espacio Escultórico
y caminan sobre su mar de lava solidificada,
que esperan y asisten a los eventos que se realizan en su interior,
que suben a los módulos y desde ahí, sentados,
observan el movimiento de las nubes en el transcurso del día
y profundizan en sus pensamientos.

A todos los que han querido conocer la historia
del gran suceso cultural que es
El Espacio Escultórico.

PRESENTACIÓN	1
CAPITULO I.	
REFERENCIAS DE ESCULTURA	
MONUMENTAL CONTEMPORÁNEA	6
▪La monumentalidad para acercarse a los espacios públicos.....	7
▪La década de 1960, desarrollo de corrientes escultóricas: <i>Expresionismo Abstracto, Minimal Art y Land Art</i>	8
CAPITULO II	
MÉXICO: LUGAR DE PROPUESTAS PLÁSTICAS	13
▪Inicio del Arte Abstracto en México.....	14
▪“El Eco”: Museo experimental (1953).....	17
▪“Rezo Plástico”: Las Torres de Satélite (1957-1958).....	26
▪Ruta de la Amistad para los XIX Juegos Olímpicos “México 68”.....	30
▪El Geometrismo en México.....	41
▪Exposiciones, conformación de grupos plásticos y nuevas tendencias: del “Salón Independiente” al “Geometrismo Mexicano”.....	43
CAPITULO III	
LA UNAM IMPULSA LA MONUMENTALIDAD	49
▪1976: Se proyecta el Centro Cultural Universitario (CCU).....	50
▪Visitas guiadas al CCU y Espacio Escultórico.....	54
▪“De la Espiga de acero al Centro de lava”.....	56
CAPITULO IV.	
“LA ESCULTURA MÁS GRANDE DEL MUNDO”	61
▪Centro del Espacio Escultórico: escultura transitable y espacial.....	62
▪Inicio del “Proyecto Soberón”.....	67
▪“Antes éramos amigos”.....	70
▪¿Obra colectiva o idea de un solo artista?.....	79
▪Medidas y características arquitectónicas.....	81
▪Escultura emocional.....	83
▪“¿Centro de energía?”.....	91
▪Inauguración.....	96
▪El Espacio Escultórico reúne multitudes.....	97
▪2005: se proyecta remodelar el Espacio Escultórico.....	99

CAPITULO V.	
CAMINAR ENTRE GIGANTES: EL PASEO ESCULTÓRICO	101
▪ EL CAMINO	101
ENTREVISTAS.	
▪Federico Silva- “Ocho conejo” y “Serpiente del Pedregal”.....	103
▪Helen Escobedo - “Cóatl”.....	110
▪Hersúa - “Ave Dos”.....	114
▪Manuel Felguérez - “Variante de la Llave de Kepler”.....	121
▪Mathias Goeritz (†) - “Corona del Pedregal” o “Corona de Bambi”.....	128
▪Sebastián - “Cóloltl”.....	132
CONCLUSIONES	139
FUENTES DE CONSULTA	142
▪Bibliografía.....	142
▪Hemerografía.....	145
▪Seminarios.....	147
▪Sitios de Internet.....	147
▪Entrevistas.....	147
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS	148
ANEXOS	149
Anexo 1.	
Discursos de Inauguración del Espacio Escultórico.	
1.1. Leonel Péreznieto, Coordinador de Humanidades.....	149
1.2. Joaquín Sánchez Macgregor.	
Integrante del equipo de Apoyo Teórico del Proyecto.....	150
1.3. Manuel Felguérez.	
Integrante de la obra colectiva del Espacio Escultórico.....	152
Anexo 2.	
La vegetación del Espacio Escultórico de la UNAM.....	154
Anexo 3.	
Informe Geológico del área del Espacio Escultórico.....	156
Anexo 4.	
Centro ceremonial Cuicuilco: influencia estética	
en la creación del Espacio Escultórico.....	158

PRESENTACIÓN.

EL ARTE ES COMUNICACIÓN.

La primera vez que conocí el Espacio Escultórico fue a partir del primer encargo de mi jefe, dentro de las actividades de Servicio Social que realizaba en la Coordinación de Comunicación Social de Rectoría. Me encomendó hacer un artículo sobre la escultura monumental llamada "Espacio Escultórico" cercana al Centro Cultural Universitario (CCU), y contestara a los tópicos periodísticos: ¿qué es?, ¿quién o quiénes la hicieron?, ¿cuándo se realizó?, ¿por qué? y ¿para qué? de la obra.

Consulté algunos libros en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, estos contenían información respecto a la arquitectura del Centro Cultural Universitario y breves textos de la historia y conformación del Espacio Escultórico. La investigación que recopilé se convirtió en un artículo de cuatro páginas, donde mencioné las principales características de la obra: su composición de 64 prismas sobre un círculo de piedra, sus cuatro separaciones hacia los puntos cardinales, medidas generales, materiales, y el nombre de los escultores que integraron el equipo para conformar esta obra colectiva: Federico Silva, Helen Escobedo, Hersúa, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz y Sebastián. Aunado a esto, descubrí las obras monumentales individuales del equipo, estas se reúnen en el Paseo Escultórico, información que también fue incluida.

Este fue mi primer artículo que se publicó en *Proyecto UNAM* el 10 de abril de 2003, espacio semanal que tiene la Universidad en la página 4 de la sección de Cultura del periódico *El Universal*. En el contenido de esta página se presentan temas relevantes de los ámbitos cultural, académico, de investigación y de vanguardia tecnológica.

Todos los artículos que escribí estuvieron relacionados con aspectos culturales de la Universidad, por lo que proyecté realizar mi tesis de licenciatura en un tema que expusiera este ámbito en el que me estaba desarrollando. Los 25 años del Espacio Escultórico representó un tema relevante para investigar, al ser una obra que ha estado constantemente presente en la vida cultural de la UNAM, y especialmente; por la posibilidad de reunir en un reportaje los elementos más íntimos y desconocidos de esta obra. Cabe mencionar que desde mi investigación inicial sobre el tema, encontré pocos libros que hablaban directamente del Espacio Escultórico, esto marcaría la pauta para una investigación periodística que recabara las diferentes voces de las personas relacionadas con la obra.

El Espacio Escultórico y el Paseo Escultórico son obras monumentales –una colectiva y la otra conformada por seis obras individuales de los escultores ya mencionados-, fueron proyectos inaugurados en los años de 1979 y 1980; siendo que a partir de la década de los sesentas la obra escultórica de dimensiones mayores tuvo mayor auge en diversos países.

El 2004 fue relevante para la historia de la Universidad, pues se unieron dos fechas importantes en su historia como centro de enseñanza y difusión de la cultura: una fue el Cincuenta Aniversario de la construcción de Ciudad Universitaria (1954-2004) y los 25 años de la creación del Espacio Escultórico (1979-2004).

Cuando se construyó la Ciudad Universitaria en 1952, se planteó la posibilidad de integrar las artes en los edificios e instalaciones, la unión de la arquitectura monumental con la escultura y la pintura. La propuesta fue sumamente novedosa para la época cultural por la que atravesaba México, pero basta dirigir la mirada atrás, hacia la época precolombina, para percatarnos que la monumentalidad es un elemento implícito en el desarrollo cultural y social del país.

Los escultores que realizaron El Espacio Escultórico fusionaron colectivamente el pasado y presente artístico nacional para crear una obra con características muy interesantes, esta obra marcó el inicio de la presencia de esculturas monumentales en territorios de Ciudad Universitaria, además de que representaba una síntesis artística de las corrientes escultóricas internacionales y los conceptos estéticos monumentales de México, expuestos desde la Época Precolombina.

Mencionaré brevemente las culturas que desarrollaron en sus centros ceremoniales o sociales magnitudes colosales: entre los principales ejemplos de la arquitectura y escultura monumental precolombina integrada a la arquitectura están las cabezas colosales de la cultura Olmeca, las ciudades mayas de Bonampak, Palenque y Chichén Itzá; el centro zapoteca de Monte Albán, la cultura clásica de Veracruz, y la cultura teotihuacana, los atlantes de Tula del periodo Tolteca.

En el Valle de México la cultura azteca dejó creaciones plásticas sumamente importantes para la comprensión de su organización política-social, sus esculturas complementaban a las grandes construcciones arquitectónicas, como los templos de Tlatelolco y Tenochtitlán; donde la arquitectura religiosa representaba dualidades o parejas, como la colocación en su pirámide con doble escalinata que daba acceso a los altares de las deidades *Huitzilopochtli* y *Tláloc*. Existen piezas escultóricas de gran tamaño que representan a dioses, mitos, reyes; entre las obras más significativas esta la escultura *Coatllicue*, obra plástica que encarna simbólicamente los conceptos de la vida, la muerte, el cielo, la tierra y el inframundo, mide 2.4 m. de alto; la cabeza de *Coyolxauhqui* (diosa de la luna e hija de *Cuatlicue*); la escultura de *Tláloc*, que actualmente se encuentra en la entrada del Museo de Antropología de la Ciudad de México; la piedra de *Tizoc*, es un friso que narra las conquistas de un emperador azteca, y *la piedra del Sol o Calendario Azteca*, obra imponente y representativa de 3.6 metros de diámetro y 24 toneladas de peso.

La magnitud en medidas, unida al lenguaje de los materiales y las formas del Espacio Escultórico, remite a la arquitectura y escultura monumental precolombinas de México; evoca en los visitantes sitios arqueológicos nacionales, y particularmente; a la comparación frecuente con la pirámide circular de Cuicuilco, clara muestra de la estrecha relación entre el pasado y presente que contiene esta escultura monumental.

La realización de esta investigación que se presenta en la modalidad de reportaje, se nutrió de bibliografías que contenían aspectos históricos de Ciudad Universitaria, investigué el desarrollo de la escultura monumental contemporánea en México, consulté tesis de licenciatura, maestría y doctorado que hablan sobre alguno de los artistas que participaron en el proyecto del Espacio Escultórico. Las dos crónicas que incluyo en esta tesis corresponden a un recorrido por las instalaciones del Centro Cultural Universitario (CCU), y lo que observé el 21 de marzo, fecha que convoca a los visitantes para asistir al Centro del Espacio Escultórico y “cargarse de energía solar”.

Las entrevistas que realicé fueron de fundamental importancia para plantear la perspectiva de los escultores, asesores y estudiosos del proyecto, como también de las personas que asisten al Espacio Escultórico convocados por sus eventos o para contemplarlo, así; puedo presentar su visión humana y colectiva a 25 años de un proyecto que tuvo repercusiones internacionales, y en México es ejemplo de que sigue siendo una “obra viva”.

Aunado a esto, asistí a dos seminarios de Arte Moderno y Contemporáneo del maestro Jorge Alberto Manrique, en la Unidad de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras. El desarrollo de los temas que se manejaron en estas clases fueron de suma importancia para obtener conocimientos respecto al arte en México. El maestro Manrique fue muy generoso al permitirme asistir a su cátedra y obtener las opiniones de él y de las personas que asistían.

Lo que nos evoca una obra de arte generalmente está ligada de sentimientos y sensaciones, por lo que busqué por medio de testimonios y la observación de la escultura en diversas fechas y eventos las reacciones que genera la contemplación del Espacio Escultórico para convertirlos en el texto que conforma esta investigación.

Es importante mencionar que el Espacio Escultórico fue la primera etapa de realización escultórica monumental en el CCU, poco después, cuando se terminó la construcción de la Biblioteca Nacional, en su interior se colocaron dos esculturas monumentales, *Dino* de Federico Silva y *Símbolo de las Ciencias y las Humanidades* de Hersúa. En 1980 se comenzó a planear el Paseo Escultórico, lugar ubicado entre el Centro Cultural y el Instituto de Investigaciones Estéticas, donde cada escultor que participó en la creación del Espacio Escultórico ubicó una escultura monumental individual en ese terreno donde cada una sobresalen en el paisaje por sus medidas y vivos colores, además de que se aprecia el estilo particular de cada creador en su obra.

El reportaje es “el género periodístico más completo”, como lo han mencionado los maestros de la profesión: Vicente Leñero y Federico Campbell, entre otros que coinciden con este postulado. Así, el reportaje, fue la respuesta de cómo quería plantear la información que recabé en el transcurso de la investigación.

Vicente Leñero y Carlos Marín mencionan en su libro *Manual de Periodismo* que: *el reportaje investiga, describe, informa, entretiene, documenta.*

En capítulo uno se plantean las referentes tendencias de escultura monumental contemporánea, la monumentalidad en el siglo XX se desarrolló vertiginosamente a partir de la década de los cincuentas, principalmente en Estados Unidos y Europa. En este capítulo se mencionan las propuestas internacionales escultóricas del *Expresionismo Abstracto*, *Minimal Art* y *Land Art*, corrientes plásticas que plantearon las primeras propuestas en escultura monumental mundial.

En el capítulo dos se exponen las principales propuestas plásticas monumentales que se desarrollaron en México, como fue la construcción de Ciudad Universitaria, donde se presentó el muralismo mexicano en sus edificios, fue la invitación al llamado de reconstrucción de un país a través del arte. En la década de los cincuentas iniciaron en México las nuevas corrientes pictóricas y escultóricas, se crearon el *Museo El Eco*, y las *Torres de Satélite*, ambos proyectos de Mathias Goeritz, artista impulsor del Geometrismo en el país; hasta desembocar en la conformación de *La Ruta de la Amistad* en un tramo del Periférico en la Ciudad de México en 1968. Para complementar esta explosión del arte geométrico en el país, se realizaron varias exposiciones: "El Salón Independiente", de 1968 a 1971 y "Geometrismo Mexicano" en 1976.

En el capítulo tres se exponen los proyectos propuestos durante el rectorado del doctor Guillermo Soberón, como impulsor de la cultura en la Ciudad Universitaria. La construcción de la sala de conciertos Nezahualcóyotl y posteriormente, la edificación del Centro Cultural Universitario; aunado al desarrollo de estos proyectos se planteó la creación de escultura monumental, por lo que se proyectó el Espacio Escultórico en 1977.

En el capítulo cuatro se aborda el inicio del proyecto del Espacio Escultórico denominado como "Proyecto Soberón", el desarrollo de las reuniones entre los equipos que conformaron el proyecto, hasta llegar a la inauguración del Espacio Escultórico el 23 de abril de 1979. También se abordan las interpretaciones que han surgido en el desarrollo de esta investigación, como el posible simbolismo numérico, conceptual y social que guarda el Espacio Escultórico. Se menciona también que en el año 2004 se reanudaron las actividades culturales en el Espacio Escultórico, así como su próxima remodelación en el transcurso del 2005.

En el capítulo cinco se presentan las entrevistas con cinco de los seis escultores que conformaron el equipo del Espacio Escultórico, los cuales realizaron obra individual en el Paseo Escultórico. Por orden alfabético se presenta el autor, título de la obra y entrevista con el artista; conversé con Hersúa, Federico Silva, Manuel Felguérez, Helen Escobedo y Sebastián. En estas entrevistas, en las que ellos platican ampliamente sobre el tema del Espacio Escultórico y sus obras individuales, presentan generosamente sus opiniones y perspectivas del proyecto, como también, revelan aspectos interesantes de sus obras que se ubican en El Paseo Escultórico.

Respecto al escultor Mathias Goeritz, lamentablemente falleció en 1990, recopilé información sobre las opiniones que brindó a lo largo de su vida sobre la arquitectura, la escultura monumental y el Espacio Escultórico, se presenta en forma de semblanza y opiniones que aportó en entrevistas. La información se complementa con los comentarios de la historiadora de arte Rita Eder, y comentarios de los cinco escultores entrevistados, con quienes, en diferentes épocas de su vida colaboró y compartió ideas, como colega o amigo constante.

Al final de la investigación se adjuntan documentos en forma de **Anexos** que por su importancia en la historia del Espacio Escultórico se presentan completos. En el **Anexo I**, se transcriben los tres discursos de la inauguración del Espacio Escultórico el 23 de abril de 1979, en el **Anexo II** se muestra la investigación de la vegetación nativa de la zona donde se localiza la escultura, en el **Anexo III** se localiza en Informe Geológico del área del Espacio Escultórico. Por último, en el **Anexo IV** se expone la investigación referente a la pirámide de Cuicuilco, informe que consideré oportuno debido a que desde el inicio de la investigación había surgido la hipótesis de que el proyecto del Espacio Escultórico tuvo gran influencia del Centro Ceremonial Cuicuilco, coincidentemente muy cercanos uno del otro.

CAPITULO I

REFERENCIAS DE ESCULTURA MONUMENTAL CONTEMPORÁNEA.

“El monumento aparece un día, o simplemente esta ahí, uno lo rodea como peatón o automovilista, lo vemos aún en general más estimulante que a los carteles publicitarios...”

Néstor García Canclini

Las nuevas corrientes plásticas que se desarrollaron en el siglo XX –cubismo, dadaísmo, geometrismo, abstracción-, mostraron un aspecto primordial en la cadena de la comunicación que enlaza al medio con el receptor: la obra propone el mensaje en el sentido de que cada persona al contemplarla le brinda diferentes significados, ya sea en la pintura o escultura, y a partir de la mitad de ese siglo, en nuevas propuestas como la instalación y el performance. El creador le deja al observador la opción de significar su obra y darle nuevas interpretaciones, esto lo cumple claramente el Espacio Escultórico, obra monumental geométrica y abstracta, que genera múltiples lecturas, además de que el visitante ya no es sólo observador, sino partícipe, e interactúa con la escultura.

El tema central de esta investigación periodística es el desarrollo histórico, cultural y social del Espacio Escultórico, obra que suscita en sus visitantes diferentes interpretaciones y reacciones. Así, es llamado desde “cráter” por quienes al observarlo piensan que realmente es la cumbre de un volcán dormido, hasta “hierofanía cósmica” o “mandala telúrico” por analistas del arte. Un escritor muy conocido al observar esta monumental escultura mencionó que era “divinamente inútil”. Las reacciones que suscita la contemplación del Espacio Escultórico son ilimitadas a partir de cada persona que lo observa.

Para conocer el contenido “oculto”, “misterioso” o desconocido hasta el momento de esta escultura, hay que realizar brevemente un recorrido introductorio por las diferentes corrientes artísticas que se presentaron a partir de los años sesentas y las propuestas de escultura monumental contemporánea, que están implícitas en esta magna obra.

LA MONUMENTALIDAD PARA ACERCARSE A LOS ESPACIOS PÚBLICOS.

El texto que presenta el catálogo de las esculturas monumentales que resguarda el Departamento de Bienes Artísticos y Culturales de la UNAM, define a la escultura a gran escala de la siguiente forma:

“Por escultura pública y monumental se entiende el conjunto de obras que, por su ubicación o por su tamaño están colocadas en lugares de tránsito común, ya sea al aire libre o en recintos cerrados, cuya función se define por ser centros relevantes de reunión social o de intercambio colectivo.

Específicamente, el criterio de *Monumental* alude a las dimensiones de la obra e incluye también lo *Público* por razones que saltan a la vista: se trata de obras de gran formato ubicadas en sitios públicos, es decir; lugares donde pueden ser apreciadas por todos. Sin embargo, no toda escultura pública es monumental, ya que pueden existir obras de mediana e incluso de pequeñas dimensiones que aparecen instaladas en sitios de tránsito común; tal es el caso de bustos pequeños situados en patios y jardines, o bien obras colocadas en pasillos, bibliotecas, vestíbulos o auditorios. El criterio de público se refiere también a este tipo de esculturas”.

La historia del Arte Contemporáneo inicia al romper con los cánones artísticos impuestos desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX. Es en el siglo XX, cuando la pintura y la escultura comienzan una nueva época con la corriente artística *Expresionismo*, impulsada por las escuelas europeas. Para la escultura, la propuesta modernizadora fue la escala monumental.

El gobierno de diversos países proporcionaba a los artistas los recursos necesarios para crear únicamente esculturas que denotaran un acontecer histórico trascendental para la imagen de su nación. A partir de la segunda mitad del siglo XX, el artista se interesó por exponer en las calles obras que pudiera encontrar el peatón en su recorrido diario, ya sea caminando o en algún medio de transporte; estas esculturas con el tiempo también se convirtieron en lugares de referencia para que el transeúnte se ubicara en la ciudad. Así, la escultura monumental obtuvo más espacios y patrocinios, en las primeras propuestas de escultura monumental se desarrolló la corriente *Internacional Abstracta*, que exploraron artistas de diversos países al incorporarla a la arquitectura moderna y reformular proyectos urbanos.

Amy Dempsey explica en su libro *Estilos, Escuelas y Movimientos*, respecto a la función de la escultura monumental para un sitio en específico:

“Desde los años cincuenta, se desarrolló un movimiento artístico colectivo que apoyaba la creencia de que el arte debe de estar al alcance de algo más que unos pocos privilegiados, una década después todo ello llevó a los gobiernos locales y nacionales de Europa y Estados Unidos a subvencionar proyectos artísticos públicos. Aunque no todos estos proyectos estaban relacionados con su entorno, dio

como resultado un aumento de los *site works* «trabajos en emplazamientos» (obras concebidas para una localización específica). En el arte público, la obra ya no se considera un monumento, sino un medio para transformar un lugar, y el énfasis se pone en la naturaleza colectiva del proyecto, el cual reúne a artistas, arquitectos, mecenas y público en general».

Entre las primeras obras monumentales que se ubicaron en sitios públicos fueron las del escultor rumano *Constantino Brancusi* (1876-1957), y del escultor estadounidense *Isamu Noguchi* (1904-1988). *Brancusi* desarrolló esculturas que recuerdan a la estructura de los totems, por su altura y proporción simétrica, pero con modernos elementos geométricos abstractos, por su parte; *Noguchi* unía los principios estéticos de paisajismo japonés con grandes esculturas proyectadas en el espacio. Algunos ejemplos de esta filosofía estética de *Noguchi* fueron *El Jardín de la Paz*, en la sede de la UNESCO en París (1958-1966), *El Jardín del Agua* (1965) en el Chaise Manhattan Gran Plaza, y *El Jardín Billy Rose* (1965) en Jerusalén.

Estos escultores abrieron caminos para artistas plásticos de diversas partes del mundo, quienes encontraron en la escultura monumental un medio de experimentación urbano y hasta ecológico.

LA DÉCADA DE 1960, DESARROLLO DE CORRIENTES ESCULTÓRICAS:

Expresionismo Abstracto, Minimal Art y Land Art.

El inicio de los sesentas, marcó el camino a nuevas tendencias que antes no habían sido planteadas, como el *Expresionismo Abstracto*, el *Minimal Art*, y en especial el *Land Art*; estilos desarrollados con diversos materiales, desde acero pulido o concreto, hasta elementos de la naturaleza.

En el **Expresionismo Abstracto** la característica principal de la generación de escultores que lo desarrollaron en los años sesentas, era su nacimiento o residencia en Estados Unidos de América, muchos de los cuales crecieron durante la “Gran Depresión Económica”, o la Segunda Guerra Mundial; estas vivencias les condujo a una pérdida de confianza en las ideologías predominantes y los estilos artísticos asociados a ellas.

Aunque el término *Expresionismo Abstracto* se utilizó mucho más para definir la pintura, también hubo representantes en escultura, como *Herbert Ferber* (1906-1991), *Hare*, *Ibram Lassaw* (1913), *Seymour Lipton* (1903-1986) y *David Smith* (1906-1965), entre otros; la temática de esta corriente es amplia.

David Smith trabajó con hierro y acero, y fue el escultor más representativo de esta corriente, en su obra *Cubi XVIII*, se aprecia la utilización del acero, y la naciente monumentalidad en sus proporciones (imagen 1). *Smith* en sus grandes obras explotó el potencial expresivo de los diferentes colores, superficies y texturas.

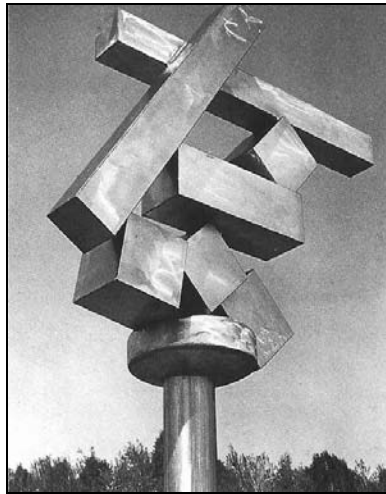


Imagen 1. David Smith, *Cubi XVIII*, 1964. Acero pulido, 2.96 metros de altura . The Tate Gallery London.

A la par del *Expresionismo Abstracto*, también se desarrollaba la corriente escultórica *Minimal Art* o *Arte Mínimo*. El término *minimal* (mínimo), también conocido como *Arte Reduccionista*, *Cool art*, *ABC Art* o *Esculturas Primarias*, se utilizó en 1965 para definir las diferentes formas de las esculturas que estaban reducidas a estados mínimos de orden y complejidad, desde la perspectiva morfológica y significativa. Se utilizan formas geométricas como cubos, pirámides, esferas, tetraedros, octaedros, icosaedros, para crear figuras en repetición o seriadas, estas últimas fueron denominadas "sistemas modulares", en su mayoría fueron en grandes dimensiones o monumentales.

El *Minimal Art* planteó el contexto del espectador y el espacio, creando un arte conceptual. El escultor Mathias Goeritz fue pionero en esta corriente al proyectar *La serpiente del Eco* en hierro pintado de color negro (imagen 2), hecha explícitamente para el patio interior del *Museo Experimental El Eco*, edificio que fue planeado por el escultor y edificado en la Ciudad de México en 1953.

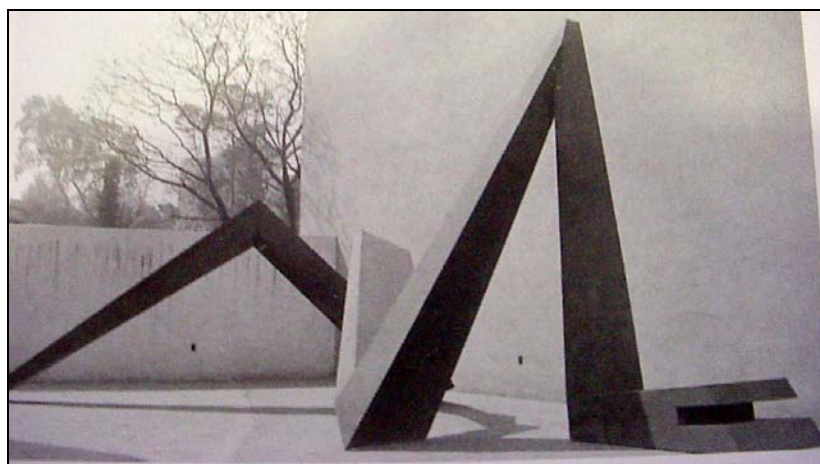


Imagen 2. Mathias Goeritz, *La serpiente del Eco*, 1953. 5.10x5x9.85 metros.

En el *Land Art*, conocido también como *Arte de la Tierra*, los artistas utilizan los elementos de la naturaleza como material, se refleja un creciente interés por la ecología y una toma de conciencia de los peligros de la contaminación y la destrucción de reservas ecológicas. Esta corriente artística quedó establecida como movimiento en 1968 con la exposición *Obras de la Tierra*, en la *Dwan Gallery* de Nueva York, pretendía ampliar los límites del arte en lo referente a materiales y localización de la obra.

La belleza conceptual de muchas obras del *Land Art* se debe a su remota ubicación física, como en desiertos, praderas y montañas; generalmente su duración es fugaz por los materiales que componen la obra, se degradan con el paso del tiempo, se exponen a la lluvia e intemperie, a la erosión del suelo, las mareas; o porque el mismo artista desmonta la obra una vez cumplido su propósito. En muchos de los casos las esculturas sólo pueden darse a conocer por fotografías o videos.

El *Land Art* no sólo replantea la necesidad de preservar el medio ambiente, sino también expone los orígenes del hombre social, pues con frecuencia, la visión de estas obras evocan explícitamente la espiritualidad de los yacimientos arqueológicos o sitios sagrados más remotos, como monolitos prehistóricos, tumbas egipcias, montículos funerarios precolombinos, altares a cielo abierto; esto transmite al espectador un sentimiento místico que lleva arraigado en su inconsciente colectivo. Así, los diseños se basan en un mínimo de elementos expresivos como son líneas rectas, zig-zag, espirales, formas geométricas y cruces.

Los artistas más representativos de esta corriente fueron *Robert Smithson* (1938-1973), *Richard Long* (1945), *Andy Goldsworthy* (1956), *Walter de María* (1935), el búlgaro-norteamericano *Christo* (1935-) y su esposa *Jeanne-Claude*; a estos últimos se les conoce principalmente por los emplazamientos cubiertos por sus "envolturas gigantes".

La obra más representativa y famosa del *Land Art* fue *Espiral Jetty* (imagen 3) de *Robert Smithson*, estaba situada en un antiguo emplazamiento industrial abandonado en *Great Salt Lake City* de Utah, Estados Unidos.



Imagen 3. Robert Smithson. *Spiral Jetty* o *Enbarcadero en Espiral*, diámetro de 450 m.

Smithson transformó el yermo industrial destruido por las prospecciones petrolíferas en una escultura monumental efímera, ya que tuvo una duración de diez años (1960-70). Fue hecha con barro, cristales de sal en suspensión, rocas, agua y residuos industriales que se acumularon en la orilla del "Gran Lago Salado". Así, *Spiral Jetty*, fue una obra en donde la naturaleza se recuperó para el arte, fue muy conocida por fotografías publicadas en libros de arte y actualmente, en páginas de Internet.

Particularmente en el Espacio Escultórico (imagen 4), se reúnen diferentes corrientes plásticas planteadas en la escultura monumental, con la característica de que por primera y única vez, se lograba una obra que era una síntesis de la cultura nacional y las corrientes internacionales.



Imagen 4. Escobedo, Felguérez, Hersúa, Sebastián, Silva y Goeritz. *Espacio Escultórico*, 1979. Lava solidificada y concreto. 120 metros de diámetro. Terrenos de Ciudad Universitaria, Ciudad de México.

En entrevista, el pintor y escultor Manuel Felguérez lo comenta:

"Tiene como diez elementos estéticos que en ese tiempo era de búsqueda internacional, tuvo mucha repercusión en su momento, y claro, la relación de la piedra que es orgánica con la geometría de los módulos demuestra que tan importante es el centro como alrededor".

De igual forma en entrevista, el escultor Sebastián reafirma la trascendencia del Espacio Escultórico:

“Fue nombrado el «proyecto de la década» en los ochentas por los críticos internacionales, pasan los años y sigue siendo un proyecto valedero y profundo, y marca y lo que considero la gran plataforma de la real escuela mexicana de escultura, porque todos los intentos anteriores no llegaron a cuajar ni tener una fuerza poderosa, ahí se planteó una idea profunda que tiene que ver con la vocación constructiva, con lo monumental, con lo urbano, con esa profunda vocación constructiva que tenemos los mexicanos dentro del arte monumental”.

El Espacio Escultórico es considerado como una de las obras que contiene claramente dos corrientes escultóricas: el *Minimal Art*, al analizar la estructura circular de piedra que soporta a los 64 prismas seriados, y el *Land Art* que como escultura-monumento fusiona el arte ecológico con un concepto filosófico y abstracto, y marcada tendencia a la tradición estética precolombina. A la vez, el Espacio Escultórico ha roto con la “inaccesibilidad” de los emplazamientos escultóricos del *Land Art*, permite al espectador llegar caminando e ingresar a la escultura para transitar sobre la lava solidificada que compone su centro.

CAPITULO II

MÉXICO: LUGAR DE PROPUESTAS PLÁSTICAS.

“La escultura pública monumental tiene dos cualidades inherentes: espacio y patrocinio”.

Jorge Alberto Manrique

Durante el decenio de 1950 a 1960 se desarrollaron en México dos corrientes escultóricas: la primera apegada a la morfología y al espíritu de la Escuela Tradicional -muralista-nacionalista-, con ciertas tendencias renovadoras; y la otra, influida e insertada en las corrientes internacionales que llegaban a México. El sexenio del presidente Miguel Alemán Valdés (1946-1952), brindó a las artes un lugar muy destacado por la situación económica que estaba viviendo el país.

La historiadora de arte Rita Eder, en su ensayo *Los iconos del poder y el arte popular*, en el libro *Monumentos Mexicanos* explica:

“[...] el aislamiento nacionalista en el campo de las artes inicia su transformación en la época de Miguel Alemán (1946-1952), y se consolida a lo largo de la década del cincuenta. Aparece una necesidad ilimitada de ponerse al día con las vanguardias metropolitanas. Los monumentos de cierta forma fungen como el retrato de Dorian Gray de un Estado que quiere proyectar una imagen de prosperidad nacional, de justicia social, mientras que en la realidad terminará de enriquecer a la hasta entonces incipiente burguesía y a la llamada clase política”.

De ahí el surgimiento que una arquitectura relacionada con la tradición mexicana: grandes espacios, fusión de la pintura y la escultura en los edificios, para proyectar esta nueva faceta del México moderno que surgía de la posguerra. Es aquí donde el proyecto arquitectónico de Ciudad Universitaria se inscribe como propuesta novedosa, al dotar de elementos estéticos a los edificios en construcción y el manejo de los espacios.

La construcción de Ciudad Universitaria a cargo de 150 arquitectos dirigidos por el arquitecto Carlos Lazo, logró conformar un claro ejemplo de lo que sería la unión de la arquitectura, que definitivamente es monumental en los edificios de la Universidad. Con la escultura y el muralismo, fusión que se propuso mostrar en la segunda mitad del siglo XX, surge así la *Integración Plástica*.

Se hicieron escritos sobre lo que debería proyectar la "integración de las artes", de tal forma que David Alfaro Siqueiros escribió *Hacia una nueva Plástica Integral* y José Chávez Morado *En busca de la Nacionalidad*.

En su ensayo *Arquitectura Mexicana (1890-1980)* contenido en el libro *Arte Moderno en América Latina*, Jorge Alberto Manrique señala algunos ejemplos de *la Integración Plástica*, y comenta el florecimiento de las artes plásticas con tendencia a retomar la cultura prehispánica:

"El mayor logro de la integración plástica y el nuevo nacionalismo fue la Ciudad Universitaria de México (1948-1954). Ahí, bajo la dirección de Carlos Lazo y de acuerdo con un plano general cuyo origen estuvo en los estudiantes de la Escuela de Arquitectura y que realizaron Mario Pani y Enrique del Moral, se reunieron los más importantes arquitectos mexicanos, secundados por los pintores. La claridad del plan maestro, estructurado mayormente alrededor de grandes plazas ortogonales, que de alguna manera remiten a la urbanística prehispánica, consigue dar coherencia a la gran diversidad de edificios particulares. La mayor parte de ellos responde a la idea de la integración plástica nacionalista. [...] Pero la integración plástica y el nuevo nacionalismo, después de su éxito, verían sus días contados. La arquitectura mexicana seguiría otros rumbos".

INICIO DEL ARTE ABSTRACTO EN MÉXICO.

Debido las secuelas de la Segunda Guerra Mundial, muchos europeos exiliados de sus países descubrieron en México un lugar donde reiniciar su trayectoria artística, integrándose al ambiente cosmopolita y moderno, y la predominante corriente nacionalista-muralista que se daba a conocer en el mundo en la década de los cuarentas. El arribo de estos extranjeros trajo influencias de las corrientes plásticas internacionales, llegaron creadores como los españoles Souto, Climent, Prieto, Gulla, Rodríguez Luna, Campos Rivera y Remedios Varo; el austriaco Paalen, la francesa Alice Rahon, la inglesa Leonora Carrington y el alemán Mathias Goeritz; este último con sus obras escultóricas con marcadas influencias de las corrientes artísticas *Dadá* y *Constructivista*.

El doctor en Historia del Arte Damián Bayón, comenta en su libro *Arte Moderno en América Latina*, sobre las corrientes pictóricas que predominaron en México en los últimos años de la década de 1940:

"Si hubiera que mencionar las principales tendencias de entonces, diríamos que se nota el empuje del expresionismo figurativo, del arte fantástico y surrealista, con una primera aparición del arte abstracto, sobre todo en sus aspectos: informalista por un lado y, por supuesto, lo que todavía no se llamaba el Geometrismo".

A partir de 1951 las artes plásticas en México comienzan un nuevo rumbo respaldadas por la aparición continua de galerías de arte y centros de exposiciones auspiciados por el Estado, ya que anteriormente, la única galería que existía era la de *Arte Mexicano* de Inés Amor.

La *Galería Prisse* fue inaugurada en septiembre de 1951 por iniciativa de los artistas plásticos Héctor Xavier y Alberto Gironella, con obras de Héctor Xavier, Bartoli y Vlado. En 1952 se creó el *Salón de la Plástica Mexicana*, que dependía económicamente del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), coordinado por la directora ejecutiva del Instituto, Carmen Barreday, y fundado por aproximadamente un centenar de artistas. Las exposiciones de ese año fueron de Rufino Tamayo recién llegado de Nueva York y Juan Soriano, quien a su vez, regresaba de Roma; Germán Cueto, Ceferino Colinas, Mathias Goeritz, Geles Cabrera y Marina Núñez de Prado; la tendencia predominante de las exposiciones fue el expresionismo figurativo.

En 1954 se creó el Centro de *Estudios Mexicanos*, integrado por Alfonso Caso, Pablo González Casanova y Francisco Martínez de la Vega, entre otros. La *Galería Proteo* -continuadora de la labor de la *Galería Prisse*-, inició sus exhibiciones el 25 de julio de 1955, y los pintores que principalmente expusieron en este lugar trataron de apartarse de lo que se exhibía en el *Salón de la Plástica Mexicana*. La galería fue inaugurada con una exposición de los siguientes pintores: Orlando, Diego Rivera, Enrique Echeverría, Pedro y Rafael Coronel, Cordelia Urueta, Rodríguez Lozano, Montoya, Michel Tortosa, Gironella, Cuevas, Alice Rahon, con financiamiento de Víctor Trapode, siendo la galería dirigida en sus inicios por Alberto Gironella, después por Lucien Parizeau y por último hasta la clausura por Josefina Montes de Oca en 1961.

Durante la dirección de Parizeau se organizó el *Primer Salón de Arte Libre*, con la participación de Tamayo, Gironella, Felipe Orlando, Enrique Climent, José Luis Cuevas, Carlos Orozco Romero y Enrique Echeverría, fue aquí evidente la ausencia total de los representantes de la llamada Escuela Mexicana. Posteriormente se expusieron también obras de Mathias Goeritz y Vicente Rojo.

En 1955 La Galería Proteo expuso obras de Mathias Goeritz y cerámicas de Germán Cueto. Fue en este año cuando Goeritz manifestó su tendencia a crear esculturas alargadas y en conjunto, que serían en poco tiempo los antecedentes de *Las Torres de Satélite*.

Damián Bayón menciona en su artículo *Artes Visuales en México (1940-1980)* que forma parte del libro *Arte Moderno en América Latina*, que la Galería Souza inició sus exposiciones con propósitos más elitistas o, al menos, "más sofisticados":

"Allí expondrán desde un principio: Tamayo, Gerzso, Leonora Carrington, Soriano. Tanto como algunos otros más jóvenes entonces, tales como Lilia Carrillo, Felguérez y Toledo. [...] También exponen allí desde el comienzo, algunos valores latinoamericanos que están apenas despuntando y que más tarde se van a afirmar, como los colombianos Botero y Ramírez Villamizar, o el peruano Fernando Szyszlo".

El Salón de la Plástica Mexicana en 1957 apoyó en su *Salón Anual de Escultura* a varios artistas: Antonio Zúñiga, Augusto Escobedo, José L. Ruiz, Francisco Marín, Juan Soriano, Geles Cabrera, Fidencio y Rosa Castillo, Juan Cruz, Guillermo Toussaint, Jorge Tovar y Jorge Dubón; también mostró pintura de Fernando Castro Pacheco, Cordelia Urueta, y realizó homenajes a Julio Castellanos, Orozco, Rivera, Dr. Atl, Tamayo, Goitia, Chávez Morado y Raúl Anguiano.

Mario Monteforte, en su libro *Piedras Vivas, escultura y sociedad en México*, comenta de la influencia de Francisco Zúñiga como maestro de artistas plásticos en México en los años cincuenta:

“Quien inicia decididamente grandes cambios en el rumbo de la escultura es Francisco Zúñiga. Procedente de Costa Rica, vino a México en 1936 y fue totalmente formado por los maestros mexicanos en la tradición de la Escuela de Talla Directa, y dentro de la atmósfera sociopolítica de las postrimerías del cardenismo. [...] A Zúñiga deben su formación total o parcial Alberto de la Vega, Fidencio y Rosa Castillo, Augusto Escobedo, Jorge Dubón, Pedro Coronel, Ángela Gurría, Manuel Felguérez, Gugrum Edwards y algunos más; varios de ellos a su vez, son maestros de las novísimas hornadas de escultores”.

A principios de 1957 se inauguró en la galería Souza la exposición *Lilia Carrillo, pintura; Manuel Felguérez, escultura*, exposición que puede ser considerada como el inicio formal y conceptual del arte abstracto en México. En 1960 las puertas del Museo de Arte Moderno (MAM) fueron abiertas, proyecto del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.

La entrada a México de nuevas tendencias plásticas por medio del naciente grupo de jóvenes y exiliados extranjeros que mostraban en sus exposiciones propuestas novedosas tanto en pintura y escultura, inició la conocida “ruptura” con el arte “nacionalista”. Las nuevas búsquedas en las artes estuvo estrechamente ligada a la necesidad de los artistas plásticos de encontrar y reformular las raíces plásticas con las tendencias modernas, sin involucrar fines ideológicos del Estado.

EL ECO: MUSEO EXPERIMENTAL (1953).

“En el fondo yo contaba con factores que pegaron con tubo. Talento, aunque no tenía mucho, suerte, una increíble suerte y un cierto atrevimiento. Me atrevía porque yo sabía que aquí no mataban como lo hacía los nazis en Europa. Aquí me insultaron, me corrieron, pero hasta ahí”.

Mathias Goeritz, al elegir a México
como país de residencia

“El Eco también nos remite inequívocamente a la inquietante escenografía construida para la película El gabinete del doctor Caligari, fuente de inspiración incuestionable de la primera creación arquitectónica de Mathias Goeritz”.

Lily Kassner

Los primeros ejemplos de escultura monumental abstracta en el país fueron de Mathias Goeritz, creador que imprimió el misticismo y la espiritualidad de las obras prehistóricas y precolombinas en la escultura y arquitectura contemporáneas. Así, al conocer las pinturas rupestres de la cueva de Altamira en Cantabria durante su estancia en España, y las pirámides monumentales de Teotihuacán, fueron el detonador que impulsó su obra bajo la premisa de “escultura emocional”, es crear un arte que vaya más allá de ser agradable a la vista o de fácil consumo, lograr piezas que contengan de alguna forma la reminiscencia espiritual y social del hombre.

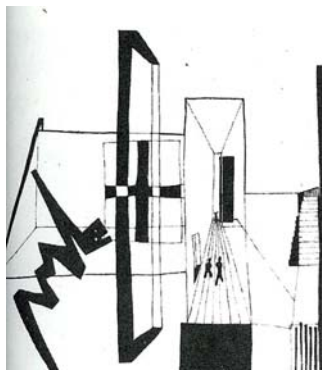
El escultor Goeritz llegó a México el 2 de octubre de 1949, con 34 años de edad, tenía la invitación oficial del arquitecto Ignacio Díaz Morales para dictar una cátedra en la Facultad de Arquitectura de Guadalajara, y el anhelo continuo de conocer México y descubrir sus posibilidades artísticas en este país.

La respuesta al porqué Mathias Goeritz eligió radicar en México, quizás se encuentre en una carta que le envió el escultor a Díaz Morales desde Madrid, el 19 de marzo de 1949, la cual se publicó en el libro *Mathias Goeritz, vida y obra*:

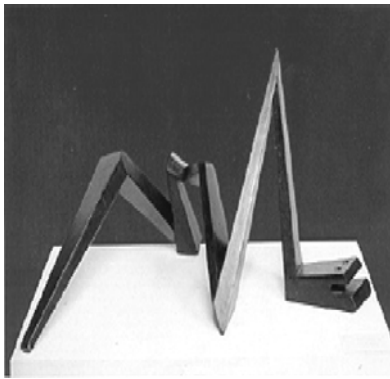
[...] “el deseo de conocer México data de muchos años. Max Jacob y Jean Cocteau me animaban ya en 1937, hablándome de México como el país probablemente más importante en el futuro del arte”.

Para 1952, ya instalado en la Ciudad de México y con varias exposiciones desde su llegada al país, se le encargó el diseño y construcción de un sitio multifacético donde las bellas artes encontraran cabida y pudieran combinarse para mostrar nuevas propuestas. En el contrato firmado por Goeritz y su mecenas Daniel Mont, se estipulaba que debería ser “un edificio Galería de Arte-Restaurante-Bar”. De esta forma inicia la fructífera carrera escultórica de Goeritz, recurre al aspecto espiritual del arte, la verticalidad y la monumentalidad en muchas de sus obras públicas; así, por medio de este impulso creador, se le llegó a nombrar por artistas y críticos del arte como “maestro del Geometrismo Mexicano”.

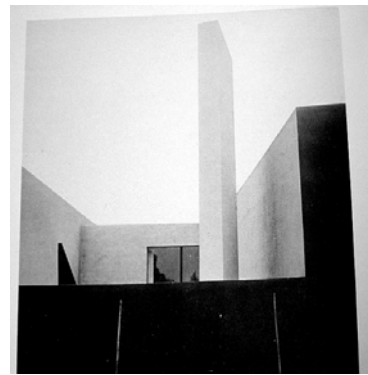
El empresario mexicano Daniel Mont, llamó a Mathias Goeritz y le dijo: “aquí haga lo que quiera”, en un terreno de su propiedad en la Ciudad de México.



Proyecto del Museo El Eco



Maqueta de “La Serpiente”



Pared amarilla con mural
escultórico

Mathias Goeritz proyectó su primera gran obra arquitectónica al edificar el inmueble nombrado por él como *El Eco: Museo Experimental*, localizado en la Ciudad de México sobre la calle Sullivan número 43. Por medio de este trabajo tuvo como objetivo representar su teoría de “La Arquitectura Emocional”. En este edificio se fusionó la arquitectura, escultura y pintura en un terreno de aproximadamente 500 metros cuadrados. En el patio de *El Eco* se encontraba *La serpiente del Eco*, en lámina de hierro pintada, fue la primera escultura mundial con características minimalistas, y su punto predominante es que ningún ángulo de su estructura es recto.

El 23 de agosto de 1953, en una entrevista para el diario *Excelsior*, que le hiciera la periodista Ana Cecilia Treviño “Bambi”, -con quien vivió los últimos quince años de su vida-, Mathias Goeritz declaró:

“*Ecco* («ahí esta» en italiano). Si la obra se llama El Eco es porque es un eco de las posibilidades artísticas infinitas del México de hoy. Rufino Tamayo pintará una *grisaille* de cerca de tres metros cuadrados en el salón más grande del museo. Carlos Mérida hará una decoración difícilísima que se proyectará en un muro diagonal. Luis Buñuel

hará un ballet surrealista. –Explica el porqué de la predominancia de tonos grises en el interior- Esto no nació como museo experimental, sino como homenaje a una mujer que ni siquiera me hace caso. Siempre el ser humano ha necesitado de algún hombre o de alguna mujer que influya en él para la realización de una obra de arte. Si El Eco es todo en grises se debe a una intención de medio luto. Destaca, sin embargo, el muro amarillo, que es mi muro de las lamentaciones en el que incrustaré las letras metálicas de mi «poema plástico», escrito con letras que yo inventé y compuesto de tres estrofas: la escultórica, la pictórica y la emocional. [...] En El Eco no hay la medida humana del templo griego, sino la medida emocional de la catedral de Chartres, que tiene muros tan altos, no se sabe por qué, tal vez porque representan un deseo de llegar a Dios. El Eco es como un templo dedicado a una mujer, en donde se practican todas las artes”.

El Eco se inauguró el 7 de septiembre de 1953, estuvieron presentes los artistas que colaboraron con Goeritz en diferentes momentos del desarrollo de su proyecto, tales como: Rufino Tamayo, Alfonso Soto Soriano, Germán Cueto, el cineasta Luis Buñuel, Carlos Mérida, y el bailarín Walter Nicks, quien con su grupo de ballet hizo evoluciones rítmicas en los espacios interiores y junto a *la Serpiente* del museo experimental.

En su texto publicado en el libro *Geometrismo Mexicano*, el crítico Juan Acha recuerda la impresión que le causó el *Museo El Eco*:

“El ambiente era de sorpresa, causaba una profunda emoción, obedeciendo a las intenciones de la filosofía espiritualista de su autor. Pero lo más novedoso se hallaba en el patio, eran las formas quebradas y rígidas de una enorme serpiente negra de hierro”.

Para Goeritz la función de *El Eco* no sería de museo para exposiciones, sino un recinto donde los artistas plásticos experimentarían nuevas formas de creación; fue así como Rufino Tamayo realizó un fresco en blanco y negro, Carlos Mérida pintó el mural *Relieve geométrico*, el director de cine Luis Buñuel creó una coreografía para el bailarín Walter Nicks y su compañía de danza, Henry Moore, que hasta entonces no había pintado un mural, creó tres meses después de inaugurado el museo, *Mooral* -título que remite a un jugo de palabras con su apellido y la palabra mural- en la técnica *grisaille*, y el propio Goeritz diseñó el museo sin ser arquitecto.

Federico Morais describe el entorno arquitectónico de *El Eco* en su libro *Mathias Goeritz*:

“En su conjunto, *El Eco* comprendía un muro amarillo que medía aproximadamente 12 metros de alto, y ostentaba a una cierta altura, un *Poema Plástico* abstracto, realizado con caracteres hechos de acero, que parecían hechos con una escritura cuneiforme, un jeroglífico indescifrable; un pasillo que medía cuatro y medio metros y que se iba estrechando paralelamente al descender del techo, formando una perspectiva emocional”.

Referente a los elementos escultóricos y plásticos que estaban en el patio de *El Eco*, Juan Acha comentó en 1991 en un artículo que se le pidió para el homenaje a Goeritz en la Academia de las Artes de Berlín, la importancia precursora de los elementos contenidos en este lugar:

“...la novedosa estructura de su patio, el cual constituye más bien una obra de arte de conceptos completamente nuevos, que por eso merece rotularla aquí Plaza Escultórica. Su espacio, cerrado por tres paredes altas y una baja, pero abierta al cielo, contiene varios elementos conformando una unidad nueva: la escultura metálica titulada *La Serpiente* que ocupa casi todo el patio y que ha sido pensada como «construcción arquitectónica»; la ventana con cruz delgada y vidrios a modo de vitral; la pared de doce metros de altura, con jeroglíficos en metal incrustados a cierta altura, y pintada de intenso amarillo que, sin ninguna utilidad o función práctica y gracias a ser esteliforme, hace de escultura; el espacio a cielo abierto, por último, que siendo arquitectónico es utilizado aquí como elemento escultórico. En pocas palabras, con esta Plaza Escultórica, Mathias Goeritz inicia, con intensidad estética y en forma racional, el acercamiento de la escultura a la arquitectura para confundirlas en una nueva manifestación del diseño urbano del futuro”.

El Poema Plástico sobre un muro amarillo (imagen 5), fue una primera muestra de su futura afición por los “poemas concretos”. Con el tiempo, esta expresión escultórica-pictórica la representaría en las paredes de algunos edificios, o en textos mecanografiados; donde la estética gráfica de repetir palabras o frases quedaría impresa. “Pocos cocodrilos locos” (1965) fue un mural representativo de su poesía concreta, ubicado antes de su destrucción por el terremoto de 1985 en las calles de Niza y Reforma.

Con los años, este poema plástico fue reubicado en la *Biblioteca Lino Picaseño* de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, el poema abarca en la actualidad aproximadamente cinco metros dentro de la biblioteca. Presenta el mismo orden en sus estrofas: en la parte superior es un *Poema Escultórico*, en la parte intermedia corresponde a un *Poema Pictórico*, y en la parte inferior a un *Poema Emocional*.

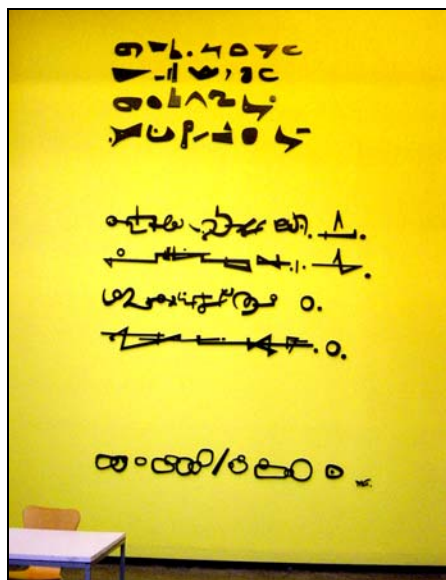


Imagen 5. *Poema plástico* sobre el muro amarillo, hierro/muro.

Federico Morais en su libro *Mathias Goeritz*, explica la vanguardia que representaba el museo *El Eco* en las artes plásticas, lo novedoso del concepto que fue el museo como lugar de experimentación artística:

“Tanto *El Eco* como su escultura interna -y si aquél fue erigido como escultura, ésta adquiere, por su especialidad, una dimensión arquitectónica-, serían apuntadas como obras pioneras en el mundo, en el campo de la museología experimental -el concepto de museo como animación y no como depósito de obras, el museo-sarcófago- y en relación a ciertas proposiciones de vanguardia -la exposición de *vacío* y el arte minimalista que adquirió importancia en la década de los 60-”.

Con la inauguración de *El Eco*, el ambiente de polémica que generaba Goeritz con sus propuestas escultóricas, y ahora arquitectónicas, se incrementaron. Desde la llegada del escultor a México se le acusó de “agente del Papa”, “espía del Wall Street”, “integrante de la legión Extranjera”, entre otras acusaciones. De igual forma fue atacado al recibir el nombramiento de Museógrafo de la Universidad Nacional en 1954; Diego Rivera, Orozco y Siqueiros protestaron ante el rector por medio de una carta, donde planteaban sus opiniones y total desacuerdo ante este puesto.

Por su parte, Goeritz escribió su *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* como documento básico para la comprensión de su obra, y como respuesta a las opiniones encontradas que suscitó en su momento la construcción de su museo experimental. Fue escrito en 1953 y publicado en marzo de 1954, en los *Cuadernos de Arquitectura* en Guadalajara. (texto completo, obtenido en el libro *Mathias Goeritz, una biografía*).

MANIFIESTO DE LA ARQUITECTURA EMOCIONAL

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 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 de 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 confusionismo dogmático se han enfrentado a fondo en el 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 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 concientemente, sino casi automáticamente- a la integración plástica para causar al hombre moderno una máxima emoción.

El terreno de EL ECO es pequeño, pero a base de muros de 7 a 11 metros de altura, de un pasillo largo que se estrecha (además subiendo el suelo y bajando el techo) al final, se ha intentado causar la impresión de una mayor profundidad. Las tablas de madera del piso de este pasillo siguen la misma tendencia, angostándose cada vez más, llegando a terminar casi en un punto. En este punto final del pasillo, visible desde la entrada principal, se proyecta colocar una escultura: un GRITO que debe tener su ECO en un mural *grisaille* de aproximadamente cien metros cuadrados, obtenido posiblemente por la sombra misma de la escultura que ha de realizarse en el muro principal del gran salón.

Sin duda -desde el punto de vista funcional- se perdió espacio en la construcción de un patio grande, pero éste era necesario para culminar la emoción una vez obtenida desde la entrada. Debe servir, además para exposiciones de esculturas al aire libre. Debe causar la impresión de una pequeña plaza cerrada y misteriosa, dominada por una inmensa cruz que forma la única ventana-puerta.

Si en el interior un muro alto y negro, despegado de los otros muros y del techo, tiene que dar la sensación real de una altura exagerada fuera de «la medida humana», en el patio faltaba un muro más alto, comprendido como elemento escultórico, de color amarillo, que -como un rayo de sol- entrara en el conjunto, en el cual se hallan otros colores que el blanco y el gris.

En el experimento de EL ECO, la integración plástica no fue comprendida como programa, sino en un sentido absolutamente natural; no se trataba de sobreponer cuadros o esculturas al edificio como se suele hacerlo con los carteles de cine o con alfombras colocadas desde los balcones de los palacios, sino que había que comprender el espacio arquitectónico como elemento escultórico grande, sin caer en el romanticismo de Gaudí o en el neoclasicismo vacío alemán o italiano. La escultura, como por ejemplo La serpiente del patio, tenía que volverse construcción arquitectónica casi funcional (con aperturas para el ballet) -sin dejar de ser escultura- ligándose y dando un acento de movimiento inquieto a los muros lisos.

No hay casi ningún vínculo de 90 grados en la planta de edificio. Incluso algunos muros son delgados en un lado y más anchos en el opuesto. Se ha buscado esta extraña y casi imperceptible asimetría que se observa en la construcción de cualquier cara, en cualquier árbol, en cualquier ser vivo. No existen curvas amables, ni vértices agudos: el total fue realizado en el mismo lugar, sin planos exactos. Arquitecto, albañil y escultor eran la misma persona.

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 y moderna.

La idea del EL ECO nació del entusiasmo desinteresado de unos hombres que querían dar a México el primer "museo experimental" abierto a las inquietudes artísticas del mundo actual. Ayudaron con consejos valiosos el arquitecto Luis Barragán y Ruth Rivera.

Un gran estímulo salió también de los alumnos de los cursos de "educación visual" de la escuela de arquitectura de Guadalajara. Habría que agradecer a todos ellos, e igualmente a los ingenieros Francisco Hernández Macedo, Víctor Guerrero y Rafael Benítez, a los pintores Carlos Mérida y Rufino Tamayo, al músico Lan Adomian, a los albañiles y pintores, a los fontaneros y a muchos otros obreros. Todos ellos gastaron su tiempo allí ayudando con consejos o con intervenciones directas cuando hacían falta. Creo que, también para ellos, no ha sido tiempo perdido.

Los comentarios encontrados de los que fue objeto la obra arquitectónica de Goeritz no le impidió seguir con su labor creativa. A principios de 1954 comenzó su labor docente al ser nombrado jefe de los Talleres de Educación Visual en la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, labor que desempeñó durante 35 años, y para 1956 la Universidad Iberoamericana lo invitó a formar su Escuela de Artes Plásticas, donde ocupó su dirección por cuatro años, y en 1957 bajo su dirección fundó en la Universidad Nacional los primeros talleres de Diseño Industrial país.

En una serie de pláticas que tuvo el escritor Mario Monteforte con Goeritz de 1979 a 1980, que se plasmaron en el libro *Conversaciones con Mathias Goeritz*, el escritor le planteó recordar la experiencia de su Museo Experimental y la poesía escultórica, Goeritz le contestó:

"Yo sigo considerándolo un poema plástico, una propuesta donde juegan su papel las caligrafías china, hindú, islámica y cunelforme; una conjunción inseparable entre arquitectura y escultura, y un experimento donde surgió mucho inexplicable, incluso para mí. Hoy, una obra semejante sería impensable, los clientes se han vuelto más sensatos. Si presentara el proyecto a un examen severo de la Facultad de Arquitectura, me reprobarían".

DEL ABANDONO A LA RECUPERACIÓN.

A partir de la muerte de Daniel Mont en 1954, primer dueño de *El Eco*, el inmueble inició su camino al uso comercial, maltrato y paulatino abandono al que llegaría con el transcurso de los años. De Museo Experimental donde los artistas podían plasmar sus inquietudes plásticas, se convirtió en bar, bodega alquilada por la UNAM y, después como sede del Foro Isabelino.

También fue usado por estudiantes del "Centro Libre de experimentación Teatral y Artística" (CLETA), y posteriormente se instaló el "Centro Cultural Tecolote". Después de los diversos usos que se le dio a *El Eco*, se abandonó por años; y en el 2000 el dueño solicitó permiso al INBA para demolerlo y convertir el terreno en un estacionamiento público. Por tales motivos, investigadores especializados en arte contemporáneo, -entre ellos la doctora en historia del arte, Ida Rodríguez Prampolini- manifestaron la necesidad de que la UNAM recuperara este inmueble.

A finales de mayo del 2004, el inmueble fue adquirido por la Coordinación de Difusión Cultural UNAM, dirigido por el doctor Gerardo Estrada. El inmueble se compró para su total restauración, a cargo del arquitecto Víctor Jiménez y la Dirección General de Obras de la UNAM, con una inversión aproximada de tres millones de pesos.

En *La Gaceta UNAM* el 21 de junio del 2004, Felipe Leal director de la Facultad de Arquitectura, menciona lo siguiente:

“El Eco es pieza clave en el movimiento arquitectónico del país. Éste forma una trilogía de piezas claves de la arquitectura moderna mexicana, junto con la Casa-Estudio Luis Barragán y la Casa-Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo”.

El museo formará parte de la Coordinación de Difusión Cultural que, mediante la Dirección General de Artes Visuales, pretende habilitarlo para que al final de la remodelación en el exterior presente su arquitectura original; y para el interior, se pretende la recuperación de murales y esculturas que formaban parte del museo, por lo que Ida Rodríguez Prampolini, asesora las tareas de rastreo y rescate de las piezas más emblemáticas del museo.

El mural de *Moore* se encuentra oculto bajo varias capas de pintura, y en caso de no poder recuperarlo, se intentará reconstruirlo con los bocetos originales que resguarda Rodríguez Prampolini. La obra de Mérida se encuentra en Estados Unidos, por lo que la UNAM gestiona por medio de la *Galería Arvil* para que sea donada o vendida. De igual forma se busca la escultura *El Torso*, realizada por Goeritz para colocarla enfrente del mural de Moore. Referente a *La Serpiente*, es actualmente propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), y actualmente se encuentra en restauración en el Centro Nacional de Conservación y Registro de Patrimonio Artístico e Inmueble, pues se dañó al haber estado a la intemperie por muchos años, en los terrenos del Museo de Arte Moderno.

Gerardo Estrada manifestó en el periódico *El Universal* el 13 de junio del 2004 la posibilidad de que el INBA regresara la escultura; pero el 29 de julio del 2004, en la sección de cultura de este mismo diario, se publicó que la escultura no podrá ser devuelta al museo *El Eco*. Luis Martín Losado, director del MAM declaró que “es una pieza que forma parte del patrimonio nacional y es muy bueno que la UNAM rescate el espacio diseñado por Goeritz, pero sólo la podrán tener a través de una réplica, pues la original se queda en el MAM porque es parte de su colección”.

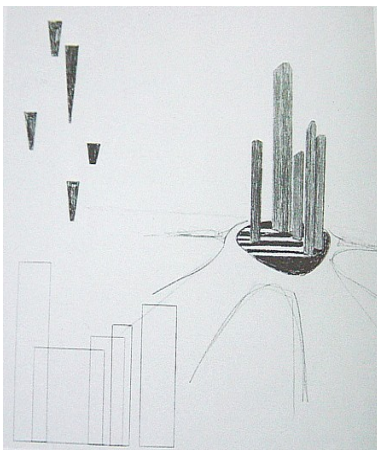
Así, la UNAM busca restaurar el inmueble y las obras de este lugar, para que sea un sitio donde la experimentación en las artes continúe como fue el anhelo de Goeritz, justo en un momento cultural en México donde las artes visuales y escénicas tienen mucha apertura y difusión.

“REZO PLÁSTICO”: LAS TORRES DE SATELITE (1957-58).

“Desde tiempos inmemorables vienen siendo construidas las torres con los más diferentes objetivos. Desde los primeros ensayos de verticalización –dólmenes, obeliscos, minaretes- hasta los rascacielos de Manhattan, pasando por las catedrales góticas, por las torres de Pisa y de Eiffel, hasta ejemplos más propiamente escultóricos, las columnas de Brancusi y de Schwitters”.

Federico Morais

El Banco Internacional Inmobiliario S.A., le encargó en 1957 al arquitecto y urbanista Mario Pani la realización de un nuevo fraccionamiento al norte de la capital: Ciudad Satélite. Esta empresa también encomendó la elaboración de un símbolo escultórico que fuera de “gran visibilidad y atractivo comercial”. Los empresarios pensaron inicialmente en una fuente, pues así los clientes potenciales, se enterarían que no tendrían problemas de escasez de agua. De tal forma que, el maestro Luis Barragán invitó a Mathias Goeritz a trabajar en un proyecto plástico, que dio como resultado *Las Torres de Satélite*, conformada por triángulos isósceles de concreto armado y pintado, orientados hacia la Ciudad de México.



Boceto de Las Torres.



Goeritz y las Torres.



Torres de Satélite.

Lily Kassner menciona en su libro *Mathias Goeritz*, que en el año de 1955, el escultor manifestó predilección por formas geométricas alargadas de madera policromada, las cuales tituló *Aquí y Allá*; siendo para ella los antecedentes directos de *Las Torres de Satélite*.

Francisco Morais conocía los proyectos del artista, los describe en su libro *Mathias Goeritz* :

“Goeritz pensó, en principio erigir algo verticalmente gigantesco, de colores claro, dramáticamente iluminados de noche, de tal manera que fuera visible desde la Ciudad de México como una fantasía de rascacielos. Pensó en algo del orden de los 500 a 700 pies de altura, pero al final, la mayor (torre) de ellas fue reducida a 180 pies (57 metros)”.

Xavier Moyssén en su ensayo *Los mayores: Mérida, Gerzso, Goeritz*, del libro *Geometrismo Mexicano*, menciona:

“El proyecto original incluía siete torres de diversas alturas, las cuales debían de quedar colocadas dentro de una plaza de considerable amplitud; por desgracia sólo se construyeron cinco, con proporciones menores de las proyectadas, sus medidas fluctúan de treinta y siete a cincuenta y siete metros; parten de una planta triangular lo que origina las cortantes aristas frontales. Las torres no son paralelas entre sí, ya sea vistas de frente, de costado o por la parte posterior. De acuerdo con el proyecto inicial, se pintaron tres de blanco, una de rojo y la última de color amarillo; aunque hoy día los colores se han cambiado”.

Las Torres de Satélite (imagen 6) fueron uno de los primeros ejemplos de crear arte cinético, pues la finalidad de las torres era el poder apreciarlas en la velocidad de un automóvil, siendo variables en sus formas desde cualquier ángulo que se las apreciara.

Respecto a la apreciación de la escultura a la velocidad de un carro, Morais en su libro *Mathias Goeritz*, opina:

“Años más tarde, en los Estados Unidos cuajó la idea de que el mejoramiento estético del paisaje contemplado desde la carretera, era una tarea indispensable que el artista moderno no debía descartar. Surgió la convicción de que la presencia de elementos plásticos a lo largo de las carreteras enriquecería a los automovilistas, facilitándole la conducción de su auto, estimulándolo y volviendo más agradable su viaje. Herbert Bayer elaboró en 1971 y 1972 varios proyectos de obras de arte para carreteras, tales como pirámides triangulares progresivas o reclinadas, puertas, hemisferios, etcétera”.

Para Mathias Goeritz, representaban en forma global lo que en ese momento artístico quería transmitir por medio de su obra, como el mismo lo declaró: “los arquitectos insisten en que Las Torres no son más que una gran escultura, y tienen razón. Pero ¿qué importa? Para mí eran pintura, eran escultura, eran arquitectura emocional. Aunque para la mayoría de las gentes estas Torres nada más significan un gran anuncio publicitario, para mí han sido y son un REZO PLÁSTICO”.



Imagen 6. Torres de Satélite, Mathias Goeritz y Luis Barragán. Cinco estructuras de concreto armado, 37 a 57 metros de alto.

Al principio, la autoría de *Las Torres de Satélite* se mencionaba como obra común de Goeritz-Barragán, y después sólo el nombre del escultor figuró como único autor de la obra monumental. En una monografía de Goeritz que se publicó en 1963, lo reconocieron como el escultor de la obra monumental, y la participación de Luis Barragán como "arquitecto paisajista". Esto molesto mucho a Barragán.

En 1968 la situación para Barragán no se había aclarado referente a *Las Torres de Satélite*, en sus propias palabras, el 27 de mayo de 1968 publicó un memorando titulado *Memorando referente a la propiedad artística de las Torres de Satélite* (-fragmento final- obtenido en *Mathias Goeritz, una biografía* de Kassner):

"[...] en recientes publicaciones del Comité Organizador de la XIX Olimpiada aparecen de nuevo fotografías de Las Torres de Satélite con el consabido pie que consagra en favor del señor Goeritz la paternidad artística de esa obra, reconociendo mi intervención en ella, pero sin reconocerme, sin embargo absolutamente nada, salvo la posesión del título profesional (arquitecto paisajista) que no es el mío y que, de serlo, nada tendría que ver con la obra en cuestión.

No debe pasarse por alto la elocuente circunstancia de que el señor Mathias Goeritz desempeña un empleo en el Comité Organizador de la XIX Olimpiada y que, con tal motivo, su influencia e intervención en las publicaciones de ese organismo es obvia.

Finalmente indico que aun cuando mi intervención en la creación de Las Torres de Satélite es sólo parte de mi obra, creo de mi deber evitar que en futuro el equívoco en que se ha venido incurriendo”.

El arquitecto Ignacio Díaz Morales logró en 1987 que, por medio de una carta se hiciera público el reconocimiento a la idea común de Goeritz y Barragán sobre *las Torres de Satélite*, un año antes de la muerte de Barragán. La carta fue firmada el 30 de agosto de 1987, por los involucrados y dos testigos. El texto esta dirigido al arquitecto Díaz Morales, quien la guarda hasta el momento (obtenido en *Mathias Goeritz, una biografía*):

“Según tu sugerión te manifestamos de común acuerdo, que el crédito sobre la paternidad de Las Torres de Satélite de esta ciudad es de nosotros dos. Lo que te participamos para que hagas de esta manifestación el uso discreto que consideres prudente. Recibe las seguridades de nuestra amistad”.

La carta citada permitió aclarar por común acuerdo la polémica; aunque la amistad de Goeritz y Barragán nunca se reanudó. En 1984 Goeritz recibió un homenaje-exposición en el MAM, con la exposición titulada *Mathias Goeritz: Arquitectura Emocional*, donde se exhibieron pinturas, esculturas, maquetas y obra gráfica de su labor.

Al termino del gobierno de López Mateos inició la administración del presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-70), comenzó con problemas socioeconómicos que venía arrastrando el país por varios años, como la injusta repartición de la economía nacional, el crecimiento desmesurado de la capital del país, y las futuras manifestaciones de 1968 por las arbitrariedades cometidas a la sociedad civil por un gobierno represivo.

La Ciudad de México fue elegida para recibir los Juegos Olímpicos de 1968, por lo que se inició la remodelación parcial de algunas zonas de la ciudad, la construcción de la Villa Olímpica y el desarrollo de un programa cultural que giraría en torno a la universalidad de las Olimpiadas y que, por primera vez en la historia de esta justa deportiva, inició antes de que llegara el fuego olímpico al país, siendo esto en el año de 1966. La escultura monumental sería un ejemplo plástico de esta unión de países, que coordinado por Goeritz se crearía una ruta escultórica de 17 kilómetros en el Periférico de la Ciudad de México.

RUTA DE LA AMISTAD PARA LOS XIX JUEGOS OLÍMPICOS “MÉXICO 68”.

“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 importante por las acciones continuas que desarrolló en todo el planeta, beneficiando a otros escultores y artistas plásticos”.

Marcel Joray

En 1966 Mathias Goeritz presentó ante el Presidente del Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos, un proyecto para erigir una carretera escultórica en el tramo sur-norte del Periférico en la Ciudad de México; con la finalidad de congregarse a creadores internacionales, y unirse a la cruzada cultural por motivo de las Olimpiadas. El Comité Organizador de los Juegos Olímpicos estuvo presidido por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, el Coordinador General del Programa Cultural de los Juegos Olímpicos fue Oscar Urrutia, y Mathias Goeritz obtuvo el cargo de consejero artístico del Comité Organizador.

Es así como se convocaron escultores de los cinco continentes, la selección de ellos estuvo a cargo de dos grupos de jurados, integrados por arquitectos, críticos y representantes del Comité Organizador. En la convocatoria, los artistas enviaron y presentaron maquetas de la escultura propuesta, de tal forma que las finalistas fueron 18, dispersas en los 17 kilómetros que ocupan en el tramo del Periférico. Posterior a las Olimpiadas se realizó la escultura de España por el escultor José María Subirachs.

El 4 de junio de 1968 se inauguró el Encuentro Internacional de Escultores, en el que Mathias Goeritz expuso sus inquietudes respecto a la escultura monumental y la recuperación de los espacios abiertos para el arte, y reitera su interés por la *Escultura Emocional* y la fusión del entorno urbano con la escultura:

“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 de los anuncios comerciales aplastan los núcleos urbanos especialmente en los suburbios y las carreteras. Éstas 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”.

Respecto al Encuentro Internacional de Escultores, el periódico *El Heraldo de México* se publicó el 17 de junio de 1968 lo siguiente:

“16 artistas de 18 países realizarán en concreto obras monumentales en la Ruta de la Amistad de 17 kilómetros, que constituirá un bello marco para las Olimpiadas. Lo anterior se puso de manifiesto ayer al inaugurarse la Reunión Internacional de Escultores, con la asistencia de los artistas que realizarán las esculturas. En esta reunión surgió la idea de crear un Consejo Internacional de Planificación Artística, que en estrecha colaboración con arquitectos, ingenieros y urbanistas, contribuirán a una planificación artística-urbanística en las vías de comunicación”.

La reunión se realizó en el auditorio del Centro Interamericano de Seguridad Social, donde se congregaron los siguientes escultores: *Willi Gutmann* de Suiza, *Miloslav Chlupac* de Checoslovaquia, *Kioshi Takahashi* de Japón, *Pierre Székely* representante de Hungría y Francia, *Gonzalo Fonseca* de Uruguay, *Constantino Nivela* representante de Italia, *Herbert Bayer*, de Estados Unidos, *Jaques Moeschal* de Bélgica, *Grzegorz Kowalski* de Polonia, *Clement Meadmore* de Australia, *Joop J. Bejlon* de Holanda, *Olivier Seguin* de Francia, *Todd Williams* de Estados Unidos, *Mohamed Melehi* de Marruecos, *Helen Escobedo* y *Jorge Dubón* representantes de México.

Se estableció en el marco de este Congreso que las esculturas tuvieran una altura entre los 5.70 a los 18 metros, con una distancia entre ellas de un kilómetro o kilómetro y medio; colocadas del lado derecho del Periférico para que quienes se transportaran a la Villa Olímpica pudieran verlas; que fueran realizadas en concreto para después pintarse y que predominara en ellas el estilo abstracto. El patrocinio fue por parte de instituciones públicas y privadas, como el Departamento del Distrito Federal, La Secretaría de Obras Públicas, la Cámara de Concreto y Acero, Industrias de la Construcción, líneas aéreas y algunas embajadas.

El Heraldo de México informó en primera plana el 5 de junio de 1968:

“[...] a estas esculturas se les agrega un invitado de honor, el arquitecto estadounidense que radica en París, Alexander Calder, quien ya está construyendo una escultura de acero de 24 metros de altura, fuera del Estadio Azteca”.

Para reafirmar “la Olimpiada Cultural” que organizó México desde 1966 hasta 1969, situación nunca antes vista en Juegos Olímpicos, se realizaron también esculturas fuera de los recintos públicos donde se llevarían a cabo los eventos deportivos. En la explanada del Estadio Azteca Alexander Calder realizó un *stabile* de acero, con 24 metros de altura, titulado *El Sol Rojo* (imagen 7); aledaño al estadio olímpico de Ciudad Universitaria Germán Cueto hizo una escultura monumental de 8 metros en concreto armado, llamado *Hombre Corriendo* o *El Corredor* (imagen 8).

A un lado del Palacio de los Deportes, Goeritz planeó una serie de esculturas de 15 metros de altura tituladas *La Osa Mayor* (imagen 9). Se compone de una constelación escultórica de concreto pintado, la cual funcionó –según lo comenta Kassner en su libro sobre Goeritz- como “cortina” para evitar la visión de la fachada de una fábrica de tequila, cercana al recinto deportivo.



Imagen 7. *El Sol Rojo* - Alex Calder



Imagen 8. *Hombre Corriendo* – Germán Cueto.
(Escultura propiedad de la UNAM)

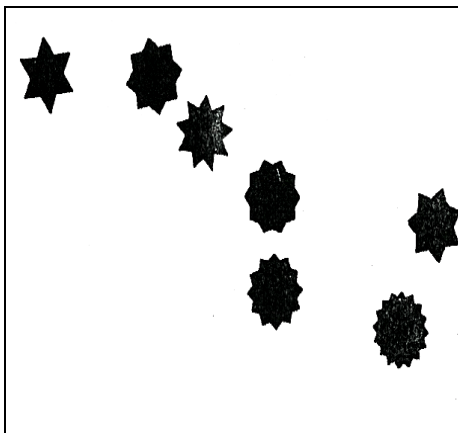


Imagen 9. Planta (dibujo tinta/papel) y escultura de *La Osa Mayor* - Mathias Goeritz.

Consuelo Almada López, en su tesis de maestría *Mathias Goeritz y el Espacio Escultórico* comenta respecto a La Ruta de la Amistad:

“Los 18 artistas que participaron reflejaron en sus obras una preocupación por resaltar visualmente volumen, forma y color, aunque yo destacaría a dos de ellos como quienes, básicamente contemplaron el problema de los efectos visuales desde la velocidad. Uno es Herbert Bayer, experto en problemas de comunicación visual, quien creó Estación 12, una estructura realizada con base en paralelepípedos de concreto prefabricado, dispuestos en sentido vertical sobre un eje que producía un fenómeno de luz y sombras que se acentuaban con el movimiento del espectador. El otro artista es el marroquí Mohamed Melehi, cuya obra Estación 16, es una estructura vertical de forma ondulante pintada de blanco que ofrece un juego cinético en donde se toma en cuenta la velocidad. Ante lo extenso y prolongado del paisaje, la preocupación estaba en retener la visualización del espectador en movimiento”.

Pero a la vez reflexiona:

“Sin embargo, puede decirse que en general el resultado no ha sido afortunado, pues no era posible imaginar en 1968 las futuras circunstancias visuales de las esculturas. Rodeadas por inmensos edificios, anuncios, letreros y árboles, la dificultad está ahora en ubicarlas dentro de este abigarramiento. Resulta verdaderamente difícil localizar las obras en un campo visual plagado de estímulos mucho más fuertes que las propias esculturas. El ritmo de construcción (de la ciudad) sobrepasó los pronósticos del equipo que planeó la ubicación de las obras, pues su escala monumental resultó no ser suficientemente grande para competir por captar la atención del conductor. Algunas quedaron cercadas dentro de propiedades particulares como Estación 12 de Herbert Bayer y Estación 15 del australiano C. Meadmore, ubicada dentro de un colegio privado y usada como logotipo del mismo”.

La aportación escultórica de Helen Escobedo a la Ruta de la Amistad fue de gran influencia para sus futuras expresiones plásticas, pues al ver su obra *Puertas al Viento* (imagen 10) con la estructura de varilla antes de que se colara el cemento, observó la posibilidad de crear obra tridimensional, eliminando la solidez que presenta una obra de concreto, debido a cambios de último momento fue construida lateralmente.



Imagen 10. Estructura de *Puertas al Viento*, 17 m. altura. Helen Escobedo.

Diez años después, en 1978, Helen Escobedo rememoró críticamente los efectos sociales de "La Olimpiada Cultural" de México 68 en el libro homónimo de Rita Eder:

"...fue invadida de una actividad artística de excelente calidad que comprendía obras de todas partes del mundo y que estaba acompañada de una campaña publicitaria y de información, cuyos diseños cubrían diversos aspectos culturales y artísticos de México. Ante nuestros asombrados ojos, surgieron así de la noche a la mañana, grandes avisos publicitarios con reproducciones de obras de artistas y caricaturistas mexicanos, con fotografías documentales de excelente calidad artística, con diseños alusivos a los eventos deportivos, con enormes murales ilustrados de nuestra artesanía, haciéndonos olvidar la falta de un pedazo de cielo azul sobre el cual posar nuestra vista".

Referente a La Ruta de la Amistad acotó:

"Pero resultó que entre la escultura holandesa y la australiana, había un barrio miserable que contrastaba con estas obras monumentales. Para solucionar este problema, se repartió la pintura sobrante de las esculturas entre los residentes, quienes con ingenio y alegría aprovecharon la ocasión para remozar sus casas, poniendo así un toque alegre en el paisaje de piedra volcánica que los rodea".

La construcción de La Ruta de La Amistad levantó diferentes opiniones de los intelectuales y escritores mexicanos, que con el tiempo han reflexionado los resultados de este proyecto. Jorge Ibarguengoitia en su ensayo *El lenguaje de las Piedras* que forma parte del libro *Monumentos Mexicanos* opina:

“En los últimos tiempos, con motivo de las Olimpiadas y como signo de que México ha entrado, de lleno, en el concierto de las naciones, ha aparecido una nueva tendencia monumentalista. Consiste en representar ideas abstractas, es decir, que no representan nada más... mucha atención, porque esto es muy importante, más unos letreros, que aparentemente son el nombre de una calle, que en realidad son la expresión de la idea abstracta que se quiere representar. Por ejemplo, nadie se daría cuenta de que los monumentos que están en La Ruta de la Amistad tuvieran algo que ver con la amistad si la avenida donde han sido colocados se llamara así. Pero así se llama y, por consiguiente, esos monumentos son «los monumentos a la amistad»”.

En 1939 el escultor alemán Otto Freundlich (1878) ideó *La Vía de la Fraternidad Humana creada por los Artistas*, obra monumental constructivista que como proyecto, -nunca concretado debido a la muerte del artista a manos del régimen nazi-, sería el antecedente más cercano y bastante parecido a *La Ruta de la Amistad*. Consuelo Almada en su tesis *Mathias Goeritz y el Espacio Escultórico*, lo menciona:

“[...] Esta vía, según la descripción que aparece en el catálogo editado en 1959 por la Asociación de *Amigos de Freundlich*, abarcaría dos carreteras, una partiendo de Holanda hasta llegar al Mediterráneo y otra que atravesaría Alemania, Polonia y Rusia. [...] La línea horizontal debería llamarse *Vía de la Solidaridad Humana en Memoria de la Liberación*, y en el punto en que las dos carreteras se unieran, que sería en Auvers-sur-Oise Francia, sería construido el *Faro de la Amistad*”.

Respecto a la propuesta de *La Vía de la Fraternidad Humana*, el escultor Mathias Goeritz reconoció haber tenido conocimientos de los proyectos de Freundlich. En el año 1969 conoció formalmente de su trabajo por medio Edda Maillet, Secretaria General de la *Asociación de Amigos de Freundlich*; ella le mostró el parecido que ambas propuestas escultóricas contenían; descubrimiento que lo sorprendió, y como él mismo mencionó: “tenía la misma concepción y algunas veces llegué a encontrar en su texto las mismas frases que yo he usado”.

Actualmente, a 36 años de la XIX Olimpiada, La Ruta de la Amistad presenta deterioro, vandalismo, falta de mantenimiento y abandono. El periodista Rogelio Hernández denunció en su artículo *Daños al Paseo Olímpico*, en la sección de Deportes del diario Excelsior el 8 de octubre del 2003 lo siguiente:

“En cuanto a lo que en México se vivió, como sus logos simetrizados, la paloma, los enormes monigotes del ciclismo, jockey, judo, pesas, etcétera, como símbolos en sus respectivos escenarios han desaparecido, y lo peor, es que las esculturas edificadas en lo que se denominó «La Ruta de la Amistad» en parte del Periférico hacia Villa Olímpica, están deteriorados, pintarrajeados (graffiti) y ni sus mismas embajadas de esos países hermanos han buscado rescatarlas, ya que forman parte de esa cultura que nos legaron, pues al parecer a nuestras autoridades deportivas debido a su ignorancia galopante poco importa”.

Desde su punto de vista, Néstor García Canclini, en su ensayo “Monumentos, carteles y graffiti” del libro *Monumentos Mexicanos* señala:

“Hay que alegrarse de que los monumentos sean desafiados y revisados por los graffitis. Hay que celebrar que la ciudad no sea una pulcra continuidad de espacios limpios donde las marcas de la historia estarían serenamente integradas a la vida presente, sino un organismo vivo capaz de reunir las luchas pasadas con las actuales. Los monumentos, que a menudo representan una parte de la memoria popular, pero deformada o demagógicamente exaltada por el poder, se vuelven más significativos cuando los resume el poblador común. Cuando son incorporados a las batallas por el poder simbólico, y por ahí a la contradicción de la vida cotidiana”.

A partir del año 2000 se creó el “Patronato Ruta la Amistad”, presidido por Luis de la Torre. Esta organización pretende “recuperar” literalmente tanto física como públicamente las 19 esculturas de la Ruta de la Amistad. Los costos por recuperación pueden variar desde ochenta mil pesos hasta el millón de pesos según los datos del Patronato. Además de que se quiere vislumbrar a las esculturas como un foro donde artistas multimedia realizarán instalaciones de arte alternativo.

En el diario *El Independiente*, el lunes 8 de diciembre de 2003, se publicó el artículo de Georgina Hidalgo, *Artistas multimedia rescatan la Ruta de la Amistad*, donde comenta lo siguiente, acerca de la escultura *Torre de los Vientos* de Gonzalo Fonseca:

“Más que preocuparse por cortar el pasto y tenerlas bien iluminadas, se busca posicionar las esculturas entre los nuevos artistas como espacios de inspiración en donde puedan entablar conexiones creativas. Así, desde julio de 2003 y hasta febrero de 2004, se mostrará en la Torre de los Vientos la instalación sonora lumínica de Nacho Rodríguez.

Suspendidos alrededor de una dona de acero, los seis tubos que integran la instalación son sensibles a diferentes tonos y emisiones de luz, que provocan una atmósfera religiosa y convierten al espectador en un hilo vibrante. Yo la veo más como un espanta-espíritus, como si fueran cuarzos suspendidos, asimilando «vibraciones», dijo el músico y diseñador, quien cuenta con varias grabaciones de la llamada “música visual”.

En el mismo artículo. *Artistas multimedia rescatan la Ruta de la Amistad*, Luis de la Torre tiene una explicación sobre el encono con que la Ruta de la Amistad ha sido atacada:

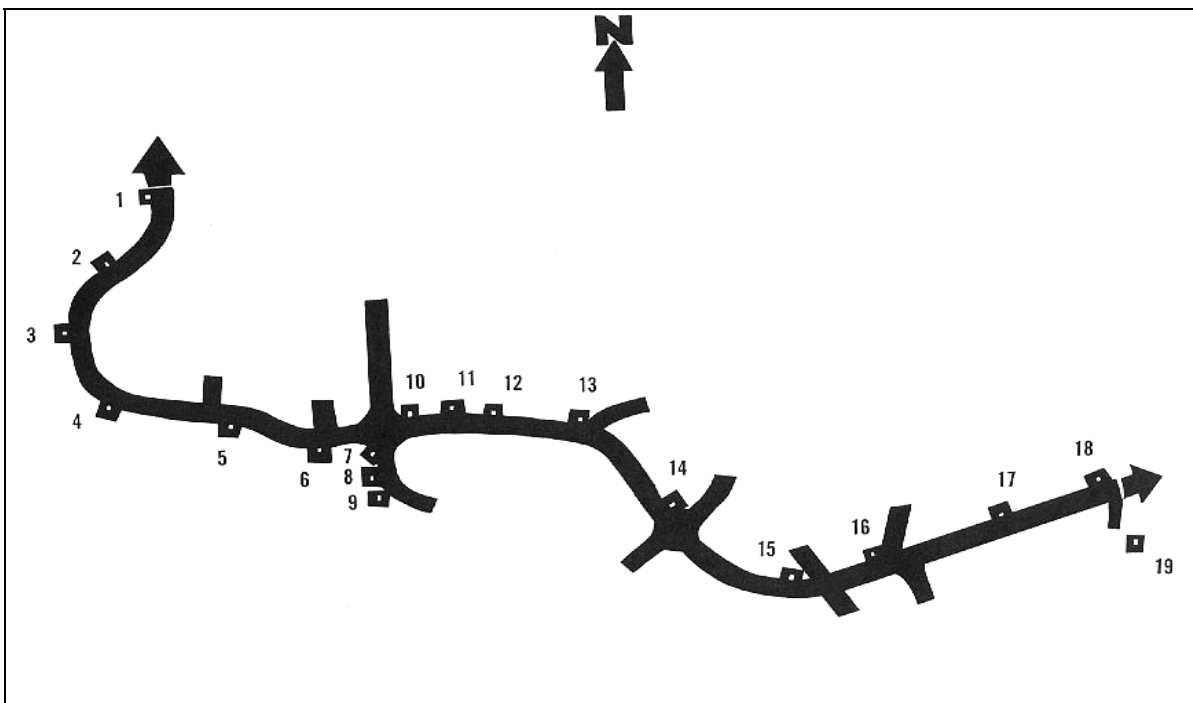
“sus esculturas fueron dañadas porque ya pasó la admiración que se tenía por ellas. Ya no son significativas para los pobladores: no les dicen nada a los jóvenes. [...] El juicio con el Colegio Olinka está parado, hasta llegó una carta del gobierno australiano felicitando a Zedillo por su recuperación, pero ahí sigue”.

Las empresas, países y particulares que están colaborando para la restauración de las esculturas, Luis de la Torre declaró que: “generalmente buscamos relaciones entre los intereses de los empresarios, ya de nacionalidad, contexto, publicidad o elementos visuales. Así, el gobierno francés restauró la *Torre de los Vientos*; la familia Moisés Cossío se hace cargo de la escultura *Señales* de Ángeles Gurría; en tanto que la escultura suiza estación 2, la adoptaron los empresarios eslavos en México Roche Bobois. La Estación 3, de Checoslovaquia, la custodia Procter & Gamble; la Estación 4, de Japón fue completamente restaurada por la inmobiliaria Sare. La Estación 10, de Polonia, la está arreglando el History Channel, mientras que Perisur se hará cargo de recuperar las de su entorno”.

En 1971 para los Juegos Olímpicos de Munich, Goeritz con Jürgen Claus, crítico de arte alemán, proyectó cinco grupos escultóricos para las cinco carreteras que llevaban a la ciudad, proyecto donde nuevamente se recurrió a las torres o estructuras geométricas alargadas en escala monumental.

La Ruta de la Amistad

Se presenta un dibujo del orden en que se localizan las esculturas en el tramo del Periférico, que comprende de San Jerónimo a Canal de Chalco, y las fotografías de las esculturas con los nombre del país y escultor invitados.



Países y Escultores



1. México-Ángela Gurría.



2. Suiza-Willi Gutmann.



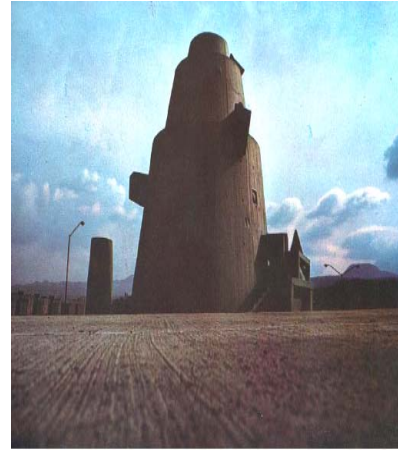
3. Checoslovaquia-M. Chlupac.



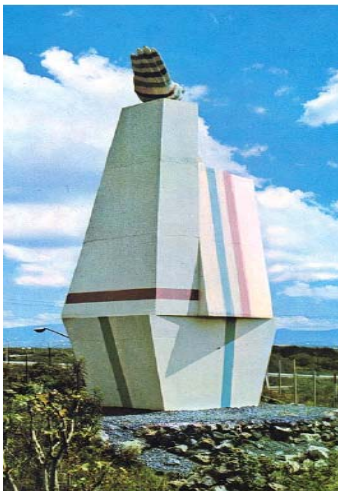
4. Japón-K. Takahashi.



5. Hungría y Francia-Pierre Székely.



6. Uruguay-G. Fonseca.



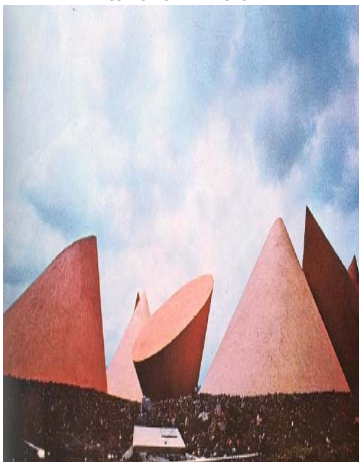
7. Italia-C. Nivola.



8. Bélgica-Jacques Moeschal.



9. EEUU-Todd Williams.



10. Polonia-G. Kowalski.



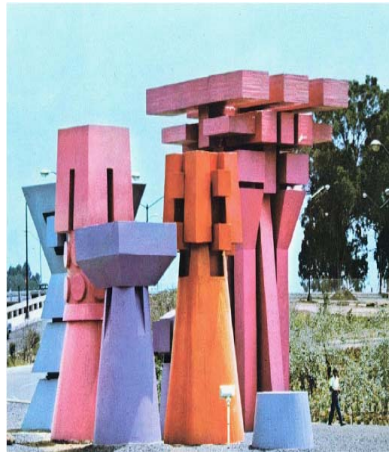
11. España-José Ma. Subirachs.



12. Australia-C. Meadmore.



13. Austria-EU: Herbert Bayer .



14. Holanda-Joop. J. Beljon.



15. Israel- Itzhak Danziger.



16. Francia-Oliver Seguin.



17. Marruecos-Mohamed Melehi.



18. México-Helen Escobedo



19. México- Jorge Dubón.

EL GEOMETRISMO EN MÉXICO.

“Fueron los griegos los que descubrieron detrás de la imagen física del mundo la estructura del cosmos y de los cuerpos. La geometría fue la base de la cosmovisión de Anaximandro; la geometría inspiró la concepción de la tierra en los mapas de Herodoto; la geometría fue elevada a ciencia por Euclides y ya Platón en su Academia inscribe las palabras No entre aquí quien no sepa geometría”.

Jorge Alberto Manrique

“...entiendo a la geometría como una ciencia que estudia problemas, relaciones y propiedades de conceptos ideales, imaginados con finalidades específicas; así, en sentido estricto, lo geométrico sólo tiene existencia en la mente del geómetra. Consecuencia de ello es que toda representación gráfica usada en la metodología propia de esta ciencia, sólo puedan calificarse de geometrizantes y no de geométricas”.

Juan Acha

El Geometrismo es una tendencia artística que tuvo un largo proceso de desarrollo en México, iniciando en los años cincuenta del siglo XX con los primeros exponentes, hasta desembocar en la exposición *Geometrismo Mexicano* en el MAM y la creación del Espacio Escultórico como punto culminante, síntesis de esta tendencia ampliamente desarrollada en el país.

Juan Acha explica el concepto en el libro *Geometrismo Mexicano*:

“[...] Podemos conceptualizar el Geometrismo como el medio más adecuado para lograr fines artístico-visuales nuevos, de movimiento y luz reales y virtuales (cientismo, luminismo y arte óptico), de independencia cromática (color-field painting) o de economía de medios (minimalismo). [...] Con todo, es posible señalar al Geometrismo como posible ícono o emblema de nuestro tiempo con un espíritu muy actual. No en balde el arte refleja la realidad y, al mismo tiempo, crea otra (estética en el caso del Geometrismo); expresa el mundo y simultáneamente lo quiere cambiar, cambiando el arte y apoyándose en el mundo”.

Este movimiento plástico fue tomado por artistas mexicanos, para la realización de sus obras con sus características individuales, como fue retomar la temática prehispánica, utilizar objetos de la naturaleza o al mismo hombre como extensión de esta tendencia. Se consideran como impulsores del Geometrismo en México a Günther Gerzso, Carlos Mérida y Mathias Goeritz; para Gerzso el paisaje mexicano es la principal influencia en su obra, en el caso de Mérida la fauna, la flora y las costumbres del país, y con Goeritz; su desarrollo escultórico esta estrechamente ligado a la figura del hombre, los animales y lo espiritual-metafísico, manejando cuerpos geométricos y temática figurativa.

Desde la crítica de arte, puede considerarse tardío el desarrollo del Geometrismo en México, pero hay autores que comentan que el recurso geométrico siempre ha existido en el país, como ejemplo de ello esta la escultura y arquitectura precolombina. En lo concerniente a la propuesta plástica geométrica, desde los primeros años del siglo XX se veían muestras de éste en la pintura y escultura mundial. Fue en una mesa redonda a propósito de la *Primera Exposición del Salón Independiente* que, Manuel Felguérez mencionó la marcada tendencia que ya imperaba hacia la tendencia geométrica en las obras expuestas.

Jorge Alberto Manrique opina en el libro *Geometrismo Mexicano* respecto a esta corriente plástica que comenzaba a despuntar en la pintura y escultura:

[...] ciertamente el Geometrismo en México muestra peculiaridades notables respecto a otros movimientos relativamente afines. Resulta más bien de coincidencias o encuentros de algunos artistas que fueron llegados, por sus propias vías de investigación, a situaciones parcialmente similares. [...] Haciéndose eco de su circunstancia, el geometrismo mexicano se desentiende de otras corrientes, pero no deja de mirarlas como un punto de referencia, ni de beneficiarse –en cada caso– de lo que pueda resultar aprovechable en ellas”.

Los impulsores del Geometrismo en México fueron artistas que estudiaron o expusieron en el extranjero en la década de los cincuentas, como Rufino Tamayo (1899-1991), Carlos Mérida (1891-1984), Günther Gerzso (1915-); a la par de ellos, Mathias Goeritz (1915-1990), también mostraba un arte que proyectaba un estado de ánimo, una idea espiritual, a un arte con formas geométricas o “geometrizantes”. Para los setentas estos artistas plásticos eran los que guiaban a los más jóvenes o fungían como aglutinadores de esta corriente que estaba tomando fuerza en los pintores y escultores como un sentimiento común, para desembocar en la creación de obras con carácter geométrico.

Así, entre los artistas jóvenes que encabezaron la ruptura ante la llamada “Escuela Mexicana”, se desarrollaba la temática geometrizarante en sus obras: Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Helen Escobedo, Kazuya Sakai, Jorge Dubón, Arnaldo Coen, entre otros. La característica primordial de estos artistas es que no estaban unidos en grupo, el Geometrismo que cada uno desarrolló fue personal, independiente y con temática diversa; gran parte de ellos participó con su obra en las exposiciones del *Salón Independiente* y *Arte Otro*.

El antecedente en 1967, de los temas geométricos fue la exposición *Tendencias del Arte Abstracto* en el MUCA. Jorge Alberto Manrique, ex director del Museo Nacional de Arte comenta al respecto en su ensayo *El Geometrismo*:

"[...] Pero en realidad, ni todo lo expuesto entonces era abstracto (es decir, no figurativo), sino más bien la menor parte, ni era discernible, precisamente, tendencia alguna. Se trataba de una muestra heterogénea de personalidades diversas, que reflejaban el panorama mexicano".

EXPOSICIONES, CONFORMACIÓN DE GRUPOS PLÁSTICOS Y NUEVAS TENDENCIAS: DEL "SALÓN INDEPENDIENTE" AL "GEOMETRISMO MEXICANO".

Para la década de los sesentas México continuaba en un primer nivel en el panorama cultural, en el primer año de esta década el INBA apoya la exposición de *Escultura Mexicana Contemporánea* en la Alameda Central. En 1961 se efectuó la exposición viajera de Arte mexicano, bajo la dirección de Fernando Gamboa, recorriendo las principales ciudades de varios países europeos. Las tendencias plásticas de este inicio de década eran la figurativa, abstracta, surrealista y expresionista, con José Luis Cuevas, Rafael Coronel, Francisco Corzas y Mathias Goeritz, entre otros.

En 1962 se instaló en la Alameda la exposición de la *Primera Bienal Nacional de Escultura*, la cual tuvo mucha repercusión, se exhibieron las obras de Arenas Betancourt, Carlos Bracho, Geles Cabrera, Germán Cueto, Tomás Chávez Morado, María Elena Delgado, Jorge Dubón, Augusto Escobedo, Ramiro Gaviño, Helen Escobedo, Ángela Gurría, Juan Soriano, entre muchos otros. Para el último año de vida de la *Galería Souza*, exponía obras de Felipe Orlando, José Luis Cuevas, Aceves Navarro, Tomás Parra, Corzas, Soriano y Goeritz, quien allí dio a conocer su polémico manifiesto "Estoy Harto", la definición del "Hartismo" y la conformación del grupo de artistas plásticos "Los Hartos".

A raíz de las huelgas estudiantiles de 1968, se formaron comités de lucha por las escuelas. Uno de estos comités estaba conformado por intelectuales y artistas, José Revueltas representó a los intelectuales y Manuel Felguérez a los artistas plásticos. Paralelamente a ese año, se formó el grupo y la exposición *Salón Independiente* (1968-70), creado como oposición artística a los actos culturales oficiales que se organizaban en torno a los próximos Juegos Olímpicos.

Conformado aproximadamente por 30 artistas, *El Salón Independiente* se contrapuso al *Salón Solar* organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), que tenía como finalidad presentar una muestra pictórica de arte mexicano ante el público extranjero que asistió a los XIX Juegos Olímpicos.

Así, *El Salón Independiente* fue una oportunidad para varios artistas en cuyas obras despuntaba el "arte geométrico". Algunos de ellos, presentaban por primera vez sus obras con novedosas propuestas, en importantes exposiciones colectivas al lado de artistas de renombre,

como fueron Sebastián y Hersúa, pertenecientes a las generaciones en ese momento más jóvenes. Entre los artistas que también participaron estuvieron: Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Fernando García Ponce, José Luis Cuevas, Gilberto Aceves Navarro, Phillip Bragar, Arnaldo Coen, Helen Escobedo, Leopoldo Flores, Marta Palau, Oliver Seguin, Brian Nissen, Kazuya Sakai, entre otros. *El Salón Independiente* se celebró durante tres años consecutivos, y siempre funcionó al margen de organismos e instituciones oficiales.

Teresa del Conde, en el ensayo *Las Jóvenes Generaciones de Geometristas Mexicanos* del libro *Geometrismo Mexicano* señala:

[...] todos «los artistas representativos del Geometrismo en México», sin excepción comulgan con la idea de hacer un arte que provoque al espectador, que lo saque de su actitud meramente receptiva, haciéndolo participar, si no del proceso creativo, sí de las variantes que el objeto posee en potencia y que sólo pueden ser evidenciadas mediante respuestas dinámicas. La idea de transformación del ambiente urbano, mediante la introducción de elementos que contrarresten el carácter deshumanizado y caótico, propio de las grandes ciudades es otra de las metas fundamentales a la que aspiran”.

La primera exposición en 1968, se realizó en *El Centro Cultural Isidro Fabela*, y las dos siguientes, en los años de 1969 y 1970, en *El Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA)* -con Helen Escobedo como directora del espacio-. A consideración de Damián Bayón, “es ese el momento cuando puede decirse que surge el «Geometrismo» como solución perfectamente válida para la expresión mexicana, con tantos títulos como cualquiera de las que la precedieron”.

La inconformidad ante los eventos culturales oficiales, aunado con la rebeldía en contra de lo establecido por las autoridades –en el caso de El Salón Independiente fueron los actos oficiales próximos a las Olimpiadas-, y en el caso de los estudiantes de arte –y el grupo *Arte Otro*- fue la imperiosa necesidad de renovar el plan de estudios de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP); esto llevó a los artistas plásticos a conformar grupos que generaron proyectos innovadores que se desarrollaron en lugares públicos.

Arte Otro fue un grupo que inició como taller en la ENAP con Hersúa, Sebastián, Luis Aguilar Ponce y Eduardo Garduño, fundadores del primer grupo experimental de las entonces nuevas tendencias visuales. Juan Acha lo recuerda en su libro *Hersúa*:

“La rebeldía del grupo iba, más que todo, en contra del academismo de las enseñanzas que recibían y que no eran las repudiadas neoclasicistas de 1911, sino la que imponía el Estado a través de la ENAP y de las coerciones ético-políticas, propias de los nacionalistas, populismo y simulados extremismos políticos de los muralistas rezagados. [...] El Estado pese a todo, designó al grupo *Arte Otro* como representante de México en la VI Bienal de Jóvenes de París (1969), en la que el grupo presentó su proyecto *Ambiente Urbano*”.

Teresa del Conde comenta en su artículo *Las Jóvenes Generaciones de Geometristas Mexicanos* el *Geometrismo* los novedosos objetivos que se planteaban en las exposiciones de *Arte Otro*:

“los elementos geométricos, empleados como generadores de ambiente, fueron utilizados por Hersúa en colaboración con Sebastián, desde la primera exposición de ARTE OTRO en 1968. Sin embargo, fue hasta 1970 en que se realizó un ambiente propiamente geométrico, a base de conos negros y blancos, con motivo de la última exposición del Salón Independiente”.

Arte Otro, creó un manifiesto el 20 de junio de 1971, donde exponen sus puntos de vista del papel que debe desempeñar el arte en la sociedad (texto obtenido del libro *Hersúa*):

Durante mucho tiempo el arte ha servido a un determinado grupo de sensibilidad preparada-formada, que no es más que la imagen del poder político y en cuyas manos se ha dejado la terminación de las mayorías.

Estas mayorías pasivas-dependientes por esa creación de categorías son las que nos preocupan como hombres-artistas.

Estamos por una relación directa en que la obra de arte no fomente el círculo vicioso artista-obra; para esto es necesario que el artista tome en cuenta al dominado-cultural-pasivo y lo convierta en el activo del Arte, la política, etc.; que le permita a la gente redescubrir su potencial de relacionar y actuar en la necesidad de producir caminos, de oponerse a lo estable y pugnar por la inestabilidad como necesidad actual.

La función del arte está en el hombre, nunca en función de tal galería, ni de más o menos precio especulativo.

El arte es independiente de cualquier idea anquilosada.

La situación actual presenta un estado del que se ha convertido en un sistema hipócrita, organizado por neuróticos en el que el ser humano se encuentra indefenso, condenado a la conformidad.

Es necesaria la creación de un ARTE PÚBLICO en que el espectador pasivo pase a ser activo o coactor de la obra, de superar la problemática dominante-dominados y multiplicar las posibilidades de producir cambios, de desarrollar una actitud afín, de que la gente tome

conciencia de su capacidad de producirlos, en la medida en que el sistema cultural sea colocado en tela de juicio.

La historiadora de arte Teresa del Conde, opina en su ensayo *Las jóvenes generaciones de geometristas mexicanos*, respecto a las repercusiones que tuvo la conformación del grupo:

“[...] Estos jóvenes fueron en buena medida responsables de los cambios que se operaron en la antigua carrera de artes plásticas en San Carlos, al mantener una lucha constante y una actitud de búsqueda que los convirtió en agentes subversivos de los tradicionales métodos de enseñanza y programas de estudios académicos. [...] Arte Otro subsistió hasta 1971 representado por la pareja Herzúa-Sebastián; los temperamentos tan dispares, así como la diversidad de enfoques de uno y de otro, terminaron también por separarlos”.

Se considera que una de las características favorables del gobierno del presidente López Mateos (1958-64), fue dar gran impulso a la difusión de las artes, tanto en muestras nacionales como extranjeras; y el impulso a jóvenes artistas para que participaran en concursos y bienales donde expusieran su obra y conllevaran las premiaciones internacionales para México.

Fernando González Cortázar, Jorge Dubón, Helen Escobedo y Hersúa hacen de la estructura un medio para realizar arte urbano, una escultura monumental o un ambiente escultórico de percepción inmediata, como fue la escultura de Escobedo para la Ruta de la Amistad, *Puertas al Viento*, la cual es una escultura vertical que permite al espacio jugar entre sus líneas. En el caso de Sebastián, Manuel Felguérez y Federico Silva lo matemático y tecnológico desarrolla sus tendencias geométricas. Sebastián y Hersúa han sido partícipes de grupos plásticos como *Arte Otro*, *GOCADIGUSE*, *UR*; además que su obras individuales predomina la escultura pública.

En 1975 se conformó el grupo *GOCADIGUSE*, sucesor en cuanto a idea grupal de *Arte Otro*. El nombre de este grupo lo formaban las iniciales de los apellidos de sus cinco integrantes con tendencias artísticas diferentes, quienes ya habían realizado varias obras en diferentes estados de la República Mexicana: Mathias Goeritz, Geles Cabrera, Juan Luis Díaz, Ángela Gurría y Sebastián.

En la entrevista con el escultor Sebastián, comenta su participación en un proyecto escultórico de *GOCADIGUSE* en Tabasco:

“Eran cinco glorietas con un solo concepto de tratamiento plástico, nada más se veía un poco la mano del autor en cada glorieta, pero todos estaban unificados por un mismo concepto de material y un mismo concepto plástico. Fue con carácter del *Land Art* con raíz prehispánica, eso fue uno de los primeros inicios, para luego a coronarlo en el gran proyecto del Centro del Espacio Escultórico”.

Aunado a esto, el escultor expone el antecedente de un verdadero equipo de artistas en proyectos anónimos, antes del proyecto del Espacio Escultórico:

“En GOCADIGUSE empezamos a trabajar un proyecto con ideas de equipo. Realmente creo que fueron los primeros pasos que se dieron para formar ese gran proyecto que fue el Espacio Escultórico, donde el concepto individual fuera secundario, y entonces el concepto de grupo se volviera como una sola persona, en donde todos trabajábamos sobre lo mismo y le diéramos carácter a esa idea, sacrificando egos y vanidades personales. En GOCADIGUSE difícilmente se cumplió, se cumplió en el proyecto de Tabasco, de lo cual ya no hay vestigios”.

Se ve la necesidad de los artistas por expresar su descontento con el arte individual, y crear obras en grupo donde el anonimato de sus integrantes quedaría vigente, como el grupo *Arte Otro*, y posteriormente, *GOCADIGUSE*, nombre que recuerda al juego de letras y palabras que realizaba Goeritz en sus poemas concretos.

La necesidad de crear nuevas propuestas escultóricas que rompieran con los cánones establecidos, impulsó a los escultores a exponer sus ideas. Se publicaron manifiestos de lo que en su opinión debería ser el arte en ese momento artístico y social que estaban viviendo los integrantes de estos grupos, como fue GOCADIGUSE (obtenido en *Mathias Goeritz, una biografía*).

La “Declaración de Principios” o Manifiesto de GOCADIGUSE fue la siguiente:

Con la intención de resolver un problema estético, accidentalmente se reunieron unos artistas para establecer una comunicación de índole filosófica que alcanza principios fundamentales en torno a la existencia del hombre actual. Para contrarrestar el carácter predominante autodestructivo de la época que se refleja en el arte individualista, los artistas formaron una fraternidad cuya finalidad no se limita a la estética, sino invade el campo de la ética y de unificación de los valores espirituales. En la búsqueda del universo interior que permita al hombre crear una conciencia colectiva basada en el amor, el perdón y la humildad; la ambición mesiánica es abarcar a un grupo mayor, a la ciudad, al país entero, al continente, al orbe, es decir, al hombre, con el fin de mejorar al mundo.

Hubo un punto en que el hombre no pudo ya trabajar en la colectividad sin afirmar su ego, y surgió el Renacimiento; y ahora ha llegado el momento decisivo en el cual el hombre ya no puede vivir en la torre del aislamiento, sin la conciencia colectiva, y nace así Gucadigo que ya se convirtió en Gocadiguse. Pronto tendrá y contendrá, como moléculas encadenas, la combinación

completa de hartos artistas ansiosos de aceptar el anonimato, al servicio de los pueblos unidos. Entonces habrá por fin el equipo perfecto: ALBEBECACUDIDODUESFRGIGOGUHEMAMUNOO' GPARASES ITATETITOTZU.

El 28 de octubre de 1976 se inauguró en el MAM la exposición *Geometrismo Mexicano: un movimiento actual*, se presentaron obras de Mérida, Günther Gerzso y Goeritz, primeros representantes del Geometrismo en el país; se mostraron las obras de Sakai, Rojo y Felguérez como invitados especiales; acompañadas por obras de artistas más jóvenes, entre ellos el escultor Sebastián, Hersúa y el arquitecto-escultor Fernando González Cortázar.

El escultor Manuel Felguérez en entrevista, define el momento máximo del Geometrismo en México:

“El Geometrismo se presenta como un fenómeno, un movimiento ya logrado, cuando ya estaba fuerte se presenta la exposición, casi siempre la exposiciones acaban con un periodo. La idea de la geometría venía de muchos artistas, como las clases de Mathias en Arquitectura o de nosotros en San Carlos, ya era un movimiento, esto es consecuencia de una época”.

CAPITULO III

LA UNAM IMPULSA LA MONUMENTALIDAD.

“La cultura en la UNAM es un estilo de vida, y junto con el deporte, podría contribuir a fomentar amor y reconocimiento a los símbolos universitarios”.

Guillermo Soberón

*“Centro Cultural Universitario,
el más hermoso del mundo”.*

Jorge Carpizo

Las etapas de construcción del Centro Cultural Universitario (CCU) y las esculturas que se localizan en sus inmediaciones, están estrechamente ligadas tanto en los años en que fueron planeadas como en la armonía estética que se aprecia al observar los edificios y las obras monumentales que los complementan por sus medidas y colores. La edificación del CCU inició en 1976 y culminó hasta 1981.

El doctor Guillermo Soberón Acevedo, inició su puesto como rector de la Máxima Casa de Estudios en el estacionamiento de la Facultad de Medicina en enero 1973, no se le permitió tomar su cargo en el auditorio de esta facultad, debido al bloqueo realizado por activistas universitarios, trabajadores del Sindicato de Trabajadores y Empleados de la UNAM (STEUNAM). Esta situación que vivió fue una muestra inmediata del momento conflictivo por el que atravesaba la Universidad, y se le pronosticó que sólo duraría diez días en el puesto, pero logró dirigir la Universidad hasta 1980.

Soberón en su cuarto año de dirección inició un proyecto mayor para la Universidad, la cual comenzada a ser superada en población estudiantil y por el acelerado crecimiento de la institución, además de que se presentaba cada vez más imperante la necesidad de cumplir con las labores características de la Universidad: la docencia, la investigación y la difusión cultural; aunado a esto en 1979 se cumpliría el Cincuentenario de la Autonomía de la Universidad, y las celebraciones festivas, como mesas redondas, conferencias e inauguración de edificios, recintos y esculturas.

De tal forma que Rectoría planteó los siguientes puntos a desarrollar para dirigir a la Universidad a un nuevo estado de modernidad en diversas vertientes:

- a) Descentralización de los servicios educativos a nivel superior en el área metropolitana.
- b) Reestructuración del campus de Ciudad Universitaria.
- c) Dotación de instalaciones adecuadas al desarrollo de la investigación.
- d) Dotación de instalaciones para un sistema universitario de salud.
- e) Dotación de instalaciones adecuadas para la difusión cultural.

En octubre de 1972 se desató una huelga de los sindicatos de La Orquesta Filarmónica Nacional y Radio UNAM e hicieron algunas peticiones, como la creación de espacios adecuados para sus actividades; debido a los conciertos los realizaban en el auditorio de la Facultad de Filosofía y el auditorio de la Escuela Nacional de Arquitectura, sitio donde llegaron a presentarse grandes figuras de la música nacional e internacional.

1976: SE PROYECTA EL CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO (CCU).

El proyecto de un centro cultural integral, representaba una solución urgente que necesitaba la Universidad para apoyar la cultura, tanto dentro como fuera de la institución. Diego Valadés Ríos, Director General de Difusión Cultural durante el rectorado de Soberón, fue uno de los generadores de la idea de crear un recinto adecuado para conciertos. Después de varios proyectos analizados y rechazados -uno de ellos la construcción de una carpa acústica diseñado por Herbert Bayer-, se pensó en la construcción de una sala de conciertos profesional. La propuesta se planteó al rector de la Universidad y áreas respectivas del gobierno federal, éste último negó el apoyo económico debido a que iniciaba la presidencia del presidente José López Portillo (1976-1982), y “se tenían otras prioridades”.

Pero la idea de crear una sala de conciertos ya había sembrado raíces entre universitarios interesados en el desarrollo de la cultura dentro de la UNAM, así que se buscó la forma de realizar el proyecto.

Diego Valadés comenta las circunstancias en que se obtuvo el presupuesto en el libro *Pensamiento, espacio y tiempo*:

“[...] en la Secretaría de la Presidencia –así se llamaba entonces- entró como secretario el licenciado Ignacio Ovalle y como subsecretario el licenciado Juan José Bremer. Ambos con vocaciones culturales. Teniendo ellos apenas tres o cuatro días de haber tomado posesión, urdimos una especie de «celada» para los dos funcionarios y se les invitó a una cena para festejarlos; en esa cena a la que asistimos el rector Soberón, el ingeniero Javier Jiménez Espriú, el doctor Jorge Carpizo, el ingeniero Daniel Ruiz, el ingeniero de Pablo y yo, les presentamos ya muy avanzada la noche, la maqueta de la sala que ahora se llama Nezahualcóyotl. La discusión llevó un par de horas; yo creo que el cansancio los rindió y finalmente accedieron a realizarel estudio presupuestal correspondiente para la construcción de la sala. En pocos días resolvieron favorablemente”.

A través de los métodos más modernos en arquitectura y acústica de la época, se logró en 1976 la construcción e inauguración de un primer edificio, la Sala Nezahualcóyotl, una de las más modernas construcciones para conciertos en el mundo. Los principales arquitectos responsables de esta obra y los otros edificios que componen el CCU fueron Orso Núñez Ruiz-Velasco y Arcadio Artis Espriú.

Pero surgió nuevamente la necesidad de otros espacios, ahora para la escenificación de la danza y el teatro, siendo que las presentaciones de estos géneros se realizaban en el auditorio de Arquitectura; situación que llevó a Pablo González Casanova, respaldado por la calidad artística de Gloria Contreras en la danza y Héctor Mendoza con su impulso a la actividad teatral universitaria, para iniciar los nuevos proyectos de construcción.

Nuevamente se conformó un grupo multidisciplinario de universitarios, que dio como resultado la fusión de ideas, como la de Helen Escobedo, que planteó el tipo de texturas externas para los diferentes edificios de la Unidad Cultural; Ernesto de la Torre Villar propuso que trasladaran la Biblioteca Nacional y Hemeroteca Nacionales, del edificio que ocupaba en el centro de la ciudad a Ciudad universitaria. Con todas estas propuestas, el rector Guillermo Soberón organizó un amplio proyecto que finalmente se constituyó como el Centro Cultural Universitario y la nueva sede de la Biblioteca Nacional. Así, se inició la construcción paulatina del Centro Cultural Universitario (CCU), de 1976 a 1980; se le ubicó cerca de la Avenida Insurgentes y Anillo Periférico, su dirección formal es Insurgentes Sur 3000.

Dentro de Ciudad Universitaria, el Centro Cultural esta cercano al circuito Mario de la Cueva, que conecta con algunos Institutos de Humanidades. Así, el CCU quedó dentro de los territorios que conforman la Reserva Ecológica de la UNAM, constituida en 1983 por decreto del doctor Octavio Rivero Serrano. La zona de conservación natural tiene una extensión de 146 hectáreas, lo cual representa el 3% del área total del Pedregal de San Ángel, y constituye uno de los últimos refugios de especies de flora y fauna.

El doctor Jorge Carpizo comenta durante su ponencia que formó parte del ciclo *El Pensamiento Mexicano Contemporáneo*, que se publicó en el artículo *Carpizo narró la historia del Espacio Escultórico de la UNAM*, la diferencia principal entre el Centro Cultural Universitario y otros centros culturales del mundo:

“Si conocemos el Lincoln Center, el Georges Pompidou o las salas de conciertos de Londres, podremos apreciar que son bellos. Pero tenemos que están contruidos en terrenos muy pequeños. [...] En cambio, nuestro Centro Cultural Universitario fue construido en un inmenso terreno. Lo constituyen grandes edificios que fueron concebidos para un sitio donde no había problemas de terreno, lo que nos sobraba en esas 733 hectáreas era terreno”.

El Centro Cultural inició con la construcción de la Sala de Conciertos Nezahualcóyotl, posteriormente el teatro Juan Ruiz de Alarcón y el foro Sor Juana Inés de la Cruz, situados ambos dentro del mismo cuerpo arquitectónico, el Centro Universitario de Teatro, la sala de danza, opera y música electrónica Miguel Covarrubias, la sala para música de cámara Carlos Chávez, las salas de cine José Revueltas y Julio Bracho, y la Biblioteca y Hemeroteca Nacionales; como también la creación del Espacio Escultórico, que sería la nueva propuesta de las artes plásticas como “escultura geométrica emocional”.

De esta forma, la Universidad aportó elementos contemporáneos a la arquitectura y escultura nacional, al inaugurar el Centro Cultural Universitario y el Espacio Escultórico (ver cuadro 1), ambos integrados, como fue en su momento, la construcción de la Ciudad Universitaria y la Integración Plástica.

**Cuadro 1. FECHAS DE INAUGURACIÓN DE LAS DIFERENTES INSTALACIONES
DEL CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO**

RECINTO CULTURAL O ESCULTURA (S)	FECHA DE INAUGURACIÓN
Sala de Conciertos Nezahualcóyotl	30 de diciembre de 1976
Biblioteca y Hemeroteca Nacionales	3 de diciembre de 1979
Teatro Juan Ruiz de Alarcón y Foro Sor Juana Inés de la Cruz	26 de febrero de 1979
El Centro del Espacio Escultórico	23 de abril de 1979
El Paseo Escultórico	1980
Sala de Danza Miguel Covarrubias	30 de diciembre de 1980
Centro Universitario de Teatro	10 de enero de 1981

Salas de Cine José Revueltas y Julio Bracho	19 de diciembre de 1981
Escultura Las serpientes del Pedregal	1985

El doctor en arquitectura, Juan Benito Artigas define en su libro *Centro Cultural Universitario*, lo siguiente respecto a la relación estética del Espacio Escultórico con el Centro Cultural:

“No se debe identificar al Espacio Escultórico con un espacio arquitectónico, pues el espacio arquitectónico debe satisfacer necesidades prácticas de uso, de utilidad y las soluciones formales deben ser portadoras de valores estéticos de calidad. El espacio de la escultura no cumple por sí mismo, con necesidades utilitarias de uso, pero sí con las expresiones plásticas. En el Centro Cultural Universitario la arquitectura y la escultura crean espacios expresivos, estéticos cuya afinidad permite lograr una gran unidad formal. Dichos espacios participan, además, de una misma concepción urbanística, y por su posición en el conjunto, las esculturas determinan puntos de interés arquitectónico-urbano”.

Sánchez MacGregor, en su artículo *La escultura más grande del mundo*, opina:

La volumétrica, sobria, racional, brutalista atractivamente geometrística de la planta poligonal de la Sala Nezahualcóyotl, así como la Sala Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz con su predominio de los macizos (y quizá de la futura unidad bibliográfica) crea una insólita armonía por semejanza con el Centro del Espacio Escultórico, armonía afortunadísima, a pesar de los inesperada. Integran pues un discurso arquitectónico y éste es geometrística; ya que el Centro es también arquitectura y escenografía, no solo escultura; de acuerdo con la teoría de la colindancia expuesta por Mathias Goeritz”.

Una de las características principales del entorno del CCU y la zona de las Humanidades – donde se localizan los Institutos de Investigación- es la presencia continua de escultura monumental, ya sea fuera o en el interior de los edificios. Estas esculturas son obras de creadores como Rufino Tamayo, Federico Silva, Hersúa o Sebastián, entre otros; así, existen 233 esculturas públicas y monumentales en el acervo artístico y cultural de la UNAM.

En el interior de la Unidad Bibliográfica se localizan dos esculturas: *Dino* (27X9 metros) de Federico Silva, estructura de metal soldado suspendido sobre el patio central de esta unidad, y *Símbolo de las Ciencias y las Humanidades* de Hersúa, realizado en ferrocemento, cubierto de cobre

y latón, 14 metros de altura y tiene una base de 7 x 8 m., ambas de 1979. Fuera de la Unidad Bibliográfica se localiza desde 1985 una escultura monumental de Sebastián, *Tláloc* (5.30x3x3 metros) en color rojo y simula un juego de corazones desde diferentes ángulos.

La escultura emblemática del Centro Cultural Universitario se localiza en su plaza, es de Rufino Tamayo y se titula *La Universidad, germen de Humanismo y Sabiduría* (10x3x3 metros); pero es más conocida como *La Espiga*.

Las esculturas conmemorativas de los festejos de 1979 de la Universidad fueron: *Cincuentenario de la Autonomía de la UNAM* (2.13x1.90x1.41 metros), de Federico Silva colocada cerca del CCU, y otra, *Aniversario* (18x4x4) de Sebastián, la cual se localiza en la zona de Humanidades. Este conjunto de esculturas monumentales se complementan con las seis esculturas del Paseo Escultórico y el Centro del Espacio Escultórico.

La Universidad se adelantó a las necesidades culturales que tenía la capital del país en aquella época, ya que además del Centro Cultural de Ciudad Universitaria, se restauró y recuperó el Museo del Chopo, se dio la reubicación de Radio Universidad, la restauración del antiguo Colegio de Medicina; además de instaurarse desde 1980 la Feria del Libro en el Palacio de Minería ya remodelado.

El reconocimiento del nuevo Centro Cultural y las esculturas monumentales que le complementan, hizo que surgiera la necesidad de dar a conocer el sitio, tanto a la población estudiantil como al público en general. Así, surgieron las visitas guiadas al Centro Cultural, al Paseo de las Esculturas y al Espacio Escultórico.

VISITAS GUIADAS AL CCU Y ESPACIO ESCULTÓRICO.

Las visitas guiadas al CCU comenzaron bajo la dirección del maestro Juan B. Artigas, cuando existía el departamento de *Curso Vivo de Arte*, que él dirigía, aproximadamente por 1980.

El doctor Artigas comenta en su artículo *Centro Cultural Universitario 2003*, la causa de las visitas guiadas en aquel año:

“El CCU era un lugar desconocido para el gran público, por ello se anunciaba en Tiempo Libre, y claro esta, en Radio UNAM. Al poco tiempo promovimos los recorridos con gran éxito en las preparatorias y en las facultades, incluso en las delegaciones del sur de la ciudad. Esta es la génesis de las visitas guiadas”.

Años después, cuando la exposición *Esplendores de Treinta Siglos*, en el Antiguo Colegio de San Ildefonso llegaba a su fin, los guías de la exposición -entre los que se encontraba Susana Bautista-, fueron invitados a conocer las instalaciones del Centro Cultural. A ella se le propuso formar parte del programa de visitas guiadas del CCU, y aceptó. Desde entonces, ha sido parte de la

historia de la cultura en la UNAM al asumir un papel activo a través de la Coordinación de Difusión Cultural, Susana sale de su oficina y con sus explicaciones arquitectónicas lleva de la mano a las personas que quieren conocer el lugar.

Recuerda su inicio como guía y la relevancia que tiene el conocer el Centro Cultural, en el artículo de su autoría que se publicó en *Humanidades, un periódico para la Universidad*:

“Aquel recorrido de los guías de San Ildefonso, sirvió como antecedente del actual programa de visitas guiadas a este Centro, cuyo objetivo primordial es acercar a la comunidad universitaria y en general al público, a conocer la importancia de contar con un espacio arquitectónico diseñado para cada una de las artes, así como presentar la oferta cultural que conjuntamente con otras instancias nacionales e internacionales ofrece nuestra Universidad”.

Susana Bautista define así su labor como vínculo entre el visitante y la propuesta cultural que tiene la Universidad:

Este programa ha recibido diversas visitas de altos funcionarios en materia educativa y cultural: rectores, embajadores, agregados culturales, académicos, congresistas, entre otros. Y también están los grupos de extranjeros provenientes de cualquier parte del mundo [...] quienes se sienten fuertemente atraídos por la cultura mexicana.

[...] La mirada del otro es lo que imprime en cada uno de mis recorridos algo fascinante y misterioso. Ser guía del Centro Cultural Universitario es un constante tránsito de ideas, de emociones, de vida. Es sentir el orgullo de ser universitaria”.

Las visitas guiadas al Centro Cultural Universitario se realizan preferentemente los días miércoles, jueves y viernes, para tener acceso a los ensayos de la Orquesta Filarmónica de la UNAM en la Sala Nezahualcóyotl. Para informes y horarios al teléfono: 5622-7008.

"DE LA ESPIGA DE ACERO AL CENTRO DE LAVA"

Varios jóvenes dentro del transporte UNAM están expectantes y miran por las ventanas los edificios, tienen las indicaciones de llegar a la estación del Metro Universidad, tomar el camión universitario en la "Ruta 3" y bajar en la parada del estacionamiento "2" que conecta con el edificio de Difusión Cultural de la UNAM. De ahí, se reunirían con sus demás compañeros, convocados para que conocieran una institución que le toma el pulso a la cultura en México.

Cursan su último año de estudios, y fueron invitados por el programa "Jóvenes a la Investigación", dirigido por la Coordinación de Humanidades. Este programa tiene como fin que el estudiante se acerque a los centros de estudio de las diferentes disciplinas que se desarrollan en la UNAM, como es la ciencia, la investigación y la cultura. En esta ocasión, por medio de una visita guiada, conocerían los recintos culturales más importantes de la Universidad y del país, y que en su totalidad conforman el Centro Cultural Universitario (CCU).

La cita es a las 9:30 de la mañana en la plaza del Centro Cultural Universitario, espacio donde convergen las diversas entradas a los recintos culturales: las salas de conciertos, los foros teatrales, los cines y el recinto de la danza. Además, en esta plaza central se eleva la escultura de Rufino Tamayo, "La Espiga", símbolo iconográfico del CCU. A las diez en punto ya estaban reunidos, eran 25 estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria 8 "Miguel E. Schultz", acompañados por su profesora de literatura.

—"Jóvenes, vamos a tener una visita guiada en compañía de las cámaras de TV UNAM, pues van a realizar unos spots para promocionar el Centro Cultural por televisión"-, comentó Susana Bautista, guía de los recintos culturales con fuerte voz para lograr que todos los ahí reunidos la escucharan.

—"Vamos a salir en la tele", ilustró en susurros un chico que conformaba el grupo.

Con paso veloz, Susana dirigió al grupo al interior de la sala de cine "José Revueltas", para ver la proyección del video "Espíritu en Movimiento", documental que sintetiza los momentos más representativos de la Universidad; además, se le presenta al espectador una síntesis espléndida de los elementos educativos y culturales que cuenta la Universidad Nacional actualmente tanto en el territorio mexicano como en el extranjero. Al finalizar la proyección, Susana preguntó a los estudiantes sobre las fechas relevantes de la Universidad, como su fundación en 1910, la creación del lema "por mi raza hablará el espíritu" por José Vasconcelos, y la obtención de la autonomía universitaria en 1929, entre otras.

—“Es importante que nosotros, como parte de la comunidad universitaria, conozcamos cómo esta integrada nuestra universidad, sobre todo para poder comprender la importancia que tiene en el contexto de la vida nacional”, —Expresó Susana al final de la proyección—.

Con respecto a los elementos estéticos de la Ciudad Universitario dijo:

—“El campus central de Ciudad Universitaria tiene como característica predominante el muralismo monumental en las diferentes facultades y edificios, muralismo integrado a la arquitectura, a esto se le denomina Integración Plástica. Aquí, en el sur de la Ciudad Universitaria vamos a encontrar esculturas monumentales”.

Después de algunas preguntas más hacia el grupo, los jóvenes ya estaban listos para comenzar su visita guiada.

El recorrido inició por la Sala Nezahualcóyotl, recinto imponente para realizar conciertos. Los jóvenes subieron al tercer piso, y tomaron asiento sobre la alfombra en semicírculo, para escuchar la explicación de las especiales características de la sala, la cual tiene como punto predominante el estar cubierta de maderas nobles. En el interior, un segmento de la Orquesta Filarmónica de la UNAM (OFUNAM), conformada por los instrumentos de aliento, estaba realizando ensayos.

—“Aquí lo que vamos a encontrar es un espacio con capacidad para un auditorio numeroso”. —Explicó Susana, e invitó a un joven para que se acercara al muro de cristal que permite ver el interior de la sala, para observara lo que se estaba llevando a cabo en su interior, y lo relatara a sus compañeros.

Sorpresivamente, después de que el joven dio sus impresiones del lugar, Susana invitó a todos a ingresar a la sala de conciertos y ocupar los asientos de la última fila, recomendando el mayor silencio posible. En el escenario, estaba un reducido grupo de concertistas, por coincidencia, cuando terminaban los jóvenes de ocupar sus asientos, comenzó el ensayo de una pieza, el director de orquesta era una mujer en ropa informal. Los jóvenes estuvieron absortos los minutos que duró la interpretación, se saturó el ambiente con la potencia musical de los instrumentos de aliento y percibieron cómo la música llenaba todo el espacio. Al terminar la pieza musical, más de un joven tuvo que controlar su deseo de aplaudir; pero al contrario, en el escenario, los concertistas aplaudían para ellos por su excelente ejecución.

Al salir de la sala, Susana definió acerca de la Sala Nezahualcóyotl:

—“Rompe con la arquitectura tradicional del teatro clásico, esto es escenario frontal, y está diseñado exclusivamente para la realización de conciertos, donde la arquitectura facilita el fluir de la música. No hay telones y el escenario está ligeramente centrado. Todo el material del interior es de madera, incluso los asientos que tienen una cresta de este material; la forma quebrada o en zig-zag de las paredes funciona como una caja de resonancia. A este tipo de salas se les conoce como *al redondo*”.

Dulce María Esquivel, profesora de Literatura de la preparatoria 8, seguía las explicaciones con el mismo entusiasmo que los jóvenes, ya ha realizado varias visitas con sus alumnos, los ahora estudiantes, pero más adelante los futuros profesionistas de las áreas sociales, como son contadores, comunicadores, sociólogos, psicólogos, políticos.

Fuera de Sala Nezahualcóyotl, el recorrido continuó hacia el teatro Juan Ruiz de Alarcón y el Foro Sor Juana Inés de la Cruz. El escenario del teatro estaba modificado por las necesidades específicas de la obra que se presentaba, la modernidad de este teatro reside en que ya no existe la imposición frontal del espectador ante el escenario, pues tiene la posibilidad de modificar la disposición del escenario. Las obras que se presentan son “El año que fuimos Imperio” y “Donde estaré esta noche”. Generalmente tiene capacidad para 446 butacas, pero en esta ocasión eran menos por la disposición del escenario, modificado para una capacidad de 134 butacas.

— ¿Cuál consideran que es la característica principal de este lugar?-, preguntó Susana.

—Que no tiene madera-, respondió una chica con hilo de voz.

—Así es, este teatro está diseñado para que la voz llegue a todos los espacios, ahora se dan cuenta que no necesito gritar para que me escuchen”-, confirmó Susana.

Mientras tanto, las cámaras de TV UNAM seguían grabando, los técnicos buscaban contactos de luz para poder conectar sus lámparas y grabar la siguiente explicación, esta vez a cargo del guía Francisco Sánchez, a quien amistosamente Susana llama “Panchito”. Explicó los elementos técnicos que conforman el escenario, en el caso de esta obra que carece de telón, solamente se anuncian las llamadas y comienza la obra en un escenario en forma de óvalo delimitado por las butacas. Debido a la falta de luz, la exposición de Panchito tuvo fallas técnicas, y fue necesario que la repitiera para que la grabación final fuera de buena calidad.

En el Foro Sor Juana las características espaciales cambian, existen cuatro niveles y estos son utilizados ya sea para los espectadores o los actores. La forma del escenario cambia dependiendo de la obra, y el color negro predomina en las paredes de los diversos niveles, el escenario incluso puede ubicarse en el espacio, para crear una experiencia interactiva y lúdica. La obra que se representa es "¡PAAH!: tres historias para ser escuchadas", puesta en escena del teatro denominado "experimental".

A la sala de danza "Miguel Covarrubias" no fue dirigida la visita, pues en su interior se estaba realizando ensayos y montaje de escenario de una obra, que ameritaba fuera a puerta cerrada. El punto culminante de la visita guiada del CCU fue a través de "la Serpiente del Pedregal", que inicia a un costado del Centro Universitario de Teatro (CUT). El material de esa escultura es la piedra, donde en su inicio tiene una escalera del mismo material para que el visitante pueda subir a la escultura planeada por Federico Silva.

"La serpiente" son dos cuerpos de piedra ondulante, uno de 180 metros y el otro de 200, recorren el camino sinuoso de los senderos del pedregal; los cuerpos se unen en un par de cabezas, este es su centro geométrico conformado por triángulos monumentales de concreto, frente al Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE). Esta escultura monumental une al Centro Cultural Universitario y los Institutos de Humanidades.

Los jóvenes suben a la escultura, ondulante y cambiante, en ciertos puntos peligrosa por su altura y su base de roca volcánica afilada envuelta de vegetación agreste; entre ellos se ayudan, se dan la mano, cargan la bolsa de la maestra que también se animó a subir. La cámara de TV UNAM los sigue con su lente, los toma en plano abierto, captando la sorpresa juguetona que representa caminar por este reptil petrificado. Algunos se bajan para seguir su recorrido por las baldosas, y otros siguen por la segunda Serpiente, que comienza donde se unen las cabezas y termina en el cascabel, también de piedra, a la altura de la entrada del estacionamiento del IIE. Los jóvenes están muy animados, impresionados por haber caminado por una escultura monumental, que permite al visitante interactuar con la naturaleza y el arte.

Al cruzar el circuito Mario de la Cueva, se ubica la entrada a la escultura monumental "Espacio Escultórico", en todo el camino que lleva hacia la escultura y dirigen al visitante predominan cuadros de cementos con representaciones iconográficas de las seis esculturas del "Paseo Escultórico".

Susana les da una introducción a los jóvenes de la función cultural que ha realizado la Universidad al crear escultura monumental en sus terrenos. Es en este momento cuando invita a una pasante de la carrera de Ciencias de la Comunicación, quien está investigando para su tesis la historia e interpretación del "Espacio

Escultórico" después de 25 años de que fuera inaugurada, para que ella les comenté a los estudiantes algunos de los aspectos más relevantes de la escultura monumental de su estudio, como medias y características estéticas, como el estar conformada más por espacio que materia.

Después de algunos comentarios más por la guía de visitas, el recorrido ha terminado para los estudiantes, se pide un "GOYA" a todo pulmón para culminar la visita al Centro Cultural Universitario y al centro de "la escultura más grande del mundo".

Todos se despiden, los estudiantes preguntan la forma más fácil de llegar a un transporte colectivo, mientras que otros, caminan en el interior del Espacio Escultórico sorteando las piedras y recibiendo el calor del mediodía. TV UNAM realiza algunas tomas desde diversos planos de la escultura. Un "bochito" de Auxilio UNAM llega, pues se estaba grabando un comercial para una conocida marca de cerveza sin el permiso de Patrimonio Universitario. Los modelos del comercial con sus pequeños atuendos y sonrisas nerviosas tienen que salir del lugar junto con su equipo de producción.

CAPITULO IV

“LA ESCULTURA MÁS GRANDE DEL MUNDO”.

“En algunas ocasiones, al seguir la evolución de una obra, descubrimos de pronto que ésta ha crecido, se ha desarrollado, en medio de las inevitables desviaciones, los hallazgos y los experimentos fallidos, como un todo orgánico, de cuya inevitable unidad interior, a pesar de las superficiales diferencias exteriores, el artista muchas veces puede ser inconsciente. La obra tiene una autonomía propia, habla por sí misma, y es ella, no el artista, la que mejor puede llevarnos a sus orígenes, a través de su propia realidad, para aclararnos mejor el sentido de ésta y permitirnos gozar más profundamente de ella”.

Juan García Ponce

Al preguntarle a varios estudiantes de nivel medio superior su impresión respecto a la arquitectura del Centro Cultural Universitario y el Espacio Escultórico, expresaron lo siguiente:

—Jannete: “muy relajante, puedes venir aquí a divertirme sin gastar mucho dinero y saber que hay cosas tan bonitas en la Universidad”.

—Dulce: “es impresionante, no había tenido la oportunidad de ir a lugares así, me da la impresión de que el Espacio Escultórico es prehispánico, antiguo, pero sé que es moderno”.

—Mónica: “la interpretación del Espacio Escultórico es algo que..., no puedo describir”.

—Luis: “me genera emoción, el conocer una institución tan grande como esta y que tiene este espacio escultórico es muy bello, une lo moderno y lo prehispánico, es una fusión”.

—Oscar: “me impresiona y me motiva para estar en esta institución y ahora lo que quiero es terminar la *prepa* para ingresar aquí”.

CENTRO DEL ESPACIO ESCULTÓRICO: ESCULTURA TRANSITABLE Y ESPACIAL.

El Geometrismo es la racionalización de la línea, a partir de este principio, se observa una armonía de contrastes que surgen al contemplar el *Espacio Escultórico*: la fusión de pasado-presente, esto es la reminiscencia a la pirámide redonda de Cuicuilco y el modernismo de los prismas de concreto; la unión de líneas ondulantes, barrocas, formadas por la lava solidificada de su centro, y líneas rectas que componen los módulos del aro dentado.



Imagen 11. Espacio Escultórico

En 1991, el doctor Jorge Carpizo comentó sus primeras acciones cuando le nombraron Coordinador de Humanidades de la Universidad, palabras contenidas en el artículo *Carpizo narró la historia del Espacio Escultórico de la UNAM*:

“En ese entonces me encontré con una serie de artistas que laboraban en dicha Coordinación. Cuando canalicé al escultor Federico Silva para que desarrollara sus proyectos de investigación en el Instituto de Investigaciones Estéticas, fue recibido con cierto recelo, ya que llamaba la atención que un artista quisiera encerrarse en un cubículo, aunque no iba a ser así. [...] La idea de Federico Silva fue que se podía hacer una escultura monumental con varias condiciones: que fuera de carácter colectivo, que la realizaran artistas universitarios, que estuviera dentro de una corriente del arte. Por razones obvias fue el Geometrismo; también se pensó que sería un proyecto de carácter interdisciplinario para unir el arte y la ecología”.

Para que se planteara y desarrollara la pintura, la música y la escultura pública, se necesitaba del apoyo de un organismo que patrocinara dichos planes, así; la Universidad a través de sus funcionarios brindó el apoyo necesario para que los artistas desarrollaran sus proyectos.

Federico Silva menciona la oportunidad de creación que le brindó a los artistas la Coordinación de Humanidades:

“Rubén Bonifaz Nuño invitó a un grupo de músicos, pintores y escultores a formular proyectos de investigación, los cuales, de aprobarse, se integrarían en el programa de trabajo de la Coordinación de Humanidades. [...] Después de no pocos obstáculos, algunos artistas tuvimos el carácter de investigadores. [...] Cuando el Dr. Jorge Carpizo asumió el cargo de Coordinador de Humanidades no vaciló en fortalecer el trabajo de investigación de los artistas, amplió el grupo original, dio impulso decidido a proyectos sobre escultura, pintura y música, dando especial énfasis al llamado Centro del Espacio Escultórico”.

El maestro Jorge Alberto Manrique, comenta en entrevista los inicios del proyecto escultórico:

“Soberón pensaba hacer un espacio con esculturas, alguien había pensado en hacer esculturas célebres, como las que están en la Academia, como un Miguel Ángel, algo así. Sin embargo, platicándolo con Carpizo se pensó en hacer algo moderno, apoyado por los escultores que estaban en la Universidad. Entonces se pensó en formar un grupo. Podría haber sido parte del equipo González Cortázar pero no participaba en la Universidad, entonces se pensó en Goeritz, quien de alguna manera u otra participaba, Helen que era la directora del MUCA en ese entonces, y así con los demás, hasta llegar con los más jóvenes, quienes eran Hersúa y Sebastián”.

En 1977, de las investigaciones del escultor Federico Silva y Manuel Felguérez, el proyecto pasó a la evaluación del doctor Jorge Carpizo, el cual planteó al rector Guillermo Soberón la posibilidad de realizar un sitio escultórico en la zona que se comenzaba a proyectar como el Centro Cultural Universitario, por medio de la siguiente propuesta:

CENTRO DEL ESPACIO ESCULTÓRICO.

PLANTEAMIENTO DEL LICENCIADO JORGE CARPIZO, COORDINADOR DE HUMANIDADES, AL SEÑOR RECTOR DOCTOR GUILLERMO SOBERÓN, ACERCA DE LA CREACIÓN DEL ESPACIO ESCULTÓRICO.

De acuerdo con sus instrucciones, la Coordinación de Humanidades ha intercambiado opiniones con diversos artistas mexicanos, y después de haber valorado todos los pensamientos expuestos le manifiesto lo siguiente:

1. En la primera mitad del siglo XX, las artes plásticas en México registraron un movimiento que fue la pintura mural. En la segunda mitad del siglo nos encontramos con el movimiento escultórico geométrico monumental, iniciado a fines de los años cincuentas. Si el primer movimiento fue expresión de la Revolución Mexicana, este segundo movimiento busca apoyos en la tradición y en la vanguardia de nuestro país para apoyar la modernización de México.

2. Se trata de un movimiento que por sus características propias rebasa el arte privado, incorporándose a la gran tradición del arte público que hiciera suyo el muralismo mexicano como expresión concreta, en la pintura, de un arte de masas.

3. Este aspecto conecta, asimismo, el actual movimiento escultórico con la escultura prehispánica sobre la base de unos rasgos comunes de estilo y concepto: el juego de los volúmenes, la simplificación de las formas, las figuras recortadas, el uso de colores planos sobrepuestos, convergen entonces una tendencia de vanguardia y una fértil tradición.

4. Esta Universidad Nacional Autónoma de México es la cuna de este movimiento: ya que Escobedo, Felguérez, Goeritz, Hersúa, Sebastián y Silva han hecho sus aportaciones en el seno de esta Universidad. De acuerdo con su idea esta Universidad impulsaría de un Centro del Espacio Escultórico, proyecto que tiene su origen en una concepción del arte como investigación, extensión de la cultura y compromiso con la realidad social.

La creación del Centro del Espacio Escultórico, sería un área de encuentro y un espacio de investigación y experimentación, vinculado a la función que desempeñará el Centro Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Se levantaría dentro del perímetro de la unidad cultural de la Ciudad Universitaria, en plena integración con el paisaje, de la cual haría el mejor de los usos posibles, considerando esas áreas en si mismas, como un espacio

estético y privilegiado, susceptible de enriquecimiento con las esculturas y la obra de jardinería; ésta, en libre uso imaginativo, de la botánica y la petrografía que singularizan el sitio.

Así como Vasconcelos impulsó la buena fortuna del muralismo mexicano, se piensa que ocurriría igual en este caso, con el patrocinio de la Universidad Nacional Autónoma de México y de usted.

Al atraer al público en general, despertando la afición por la escultura, cuya inquietud se encarrilaría, puede imaginarse al Centro del Espacio Escultórico como un hogar y un semillero de la renovación artística al servicio del pueblo.

Señor rector:

Esperamos que la Coordinación de Humanidades haya interpretado las indicaciones que nos dio, y proponemos a usted que se creen cuatro grupos de apoyo durante el proceso de creación del Espacio Escultórico que serían el institucional, el de diseñadores, el teórico y el de coordinación y realización".

Jorge Carpizo.

La respuesta del rector Guillermo Soberón fue la siguiente:

Señor Coordinador de Humanidades:

Es realmente muy satisfactorio enterarnos del deseo de prominentes artistas universitarios de dejar testimonio de su creatividad en sus confines respectivos. La Universidad Nacional Autónoma de México tiene como funciones primordiales la enseñanza, la investigación y la difusión de la cultura. Ha buscado crear un ámbito propicio para que los universitarios se desarrollen íntegramente como ciudadanos; con esto quiero decir compenetrarnos de los problemas de su país y dispuestos a superarlos socialmente.

Hace algunos meses, en el Palacio de Minería visité la exposición que organizó la Dirección de Patrimonio Universitario, donde se recogieron los donativos que diferentes artistas hicieron a nuestra Universidad, muchos de ellos producto de la labor de nuestros maestros de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

El ambicioso proyecto que ahora surge, creo que es de la más alta significación, por tanto, la Universidad le dará todo su apoyo.

En buena hora que las obras realizadas, como se ha mencionado, recojan los valores estéticos de nuestro pasado histórico; qué bueno que estén compenetrados de proyección social. Fue precisamente en este orden de ideas que se llevó a cabo, primero, la concepción, la organización y el diseño, y después, la realización de algunas etapas del Centro Cultural Universitario, cuya primera etapa fue la edificación de la Sala de Conciertos Nezahualcóyotl. La segunda etapa se está construyendo y son las oficinas de las dependencias encargadas de la difusión de la cultura en la Universidad, tales como la Dirección General de Difusión Cultural, con todos sus departamentos -música, teatro, cine, etcétera; asimismo, contará con dos escenarios de teatro y un museo donde se montarán exposiciones de artistas universitarios, tanto del país como extranjeros, en etapas temporales como permanentes. Su ubicación será en las zonas adyacentes a la Sala Nezahualcóyotl, teniendo como núcleo fundamental la misma sala, completándose con el Centro del Espacio Escultórico. La operación de estas salas será autofinanciable.

El Centro del Espacio Escultórico será abierto en su totalidad, y el escenario natural, único en el mundo, formará parte de la propia escultura que diseñen los artistas.

Acerca de las propuestas recibidas para iniciar la construcción del Centro del Espacio Escultórico, manifiesto que con base en las conversaciones sostenidas, decidí integrar un Consejo Directivo de apoyo institucional, formado por los tres coordinadores: de Humanidades, Jorge Carpizo; de Ciencias, doctor Agustín Ayala Castañeda, y de Extensión Universitaria, arquitecto Jorge Fernández Varela, pero el Centro del Espacio Escultórico quedará administrativamente ubicado dentro del área de responsabilidad de la Coordinación de Humanidades.

El grupo de diseñadores del centro está integrado por los escultores que lo han concebido y ahora inician este proyecto. El grupo de apoyo teórico para desempeñar las tareas de investigación y difusión complementarias estará formado por los maestros Jorge Alberto Manrique, Joaquín Sánchez MacGregor y Luis Cardoza y Aragón. El grupo de coordinación y realización por el ingeniero Javier Jiménez Espriú, ingeniero Francisco de Pablo y el arquitecto Raúl Henríquez.

Les deseamos a todos los que van a participar en esta empresa en forma directa un gran éxito. De nuestra parte estaremos atentos para poderlos ayudar.

El proyecto es ambicioso, pero los objetivos trazados son realmente muy elevados. Creo que esto será para bien de la Universidad y para bien de México.

Guillermo Soberón.

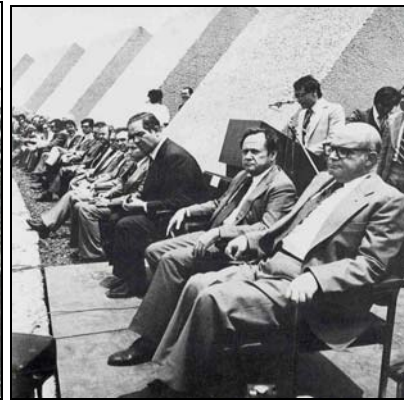
INICIO DEL “PROYECTO SOBERÓN”.



Elección del terreno.



Construcción de los prismas.



Inauguración.

La unión de los seis artistas: Federico Silva (1923), Helen Escobedo (1934), Hersúa (1940), Manuel Felguérez(1928), Mathias Goeritz (1915-1990) y Sebastián (1947), conformó un equipo que fue anunciado por el rector el 4 de noviembre de 1977 para iniciar el proyecto *Centro del Espacio Escultórico*. La constante común entre ellos era que compartían obra plástica con tendencia al *Geometrismo* y el uso de materiales como el concreto y las estructuras metálicas, además de ser colaboradores constantes en el desarrollo de la cultura y la docencia de la UNAM.

El grupo de escultores convocados, realizó un escrito colectivo donde exponían los fines que alcanzarían con la realización del Espacio Escultórico. Esta aceptación se presentó en un folleto publicado por la UNAM el 15 de mayo de 1978.

ACEPTACIÓN DEL PROYECTO POR LOS ESCULTORES:

Estamos concientes de la responsabilidad que se desprende de la invitación que nos ha hecho la Coordinación de Humanidades, en nombre de la Rectoría, para empezar el Centro del Espacio Escultórico en los terrenos aledaños a la Sala Nezahualcóyotl.

Esa honrosa invitación no sólo toma en cuenta los fermentos renovadores de nuestro arte; también será, de seguro, la condición de artistas involucrados, de una u otra manera, con la Universidad.

A partir de la gran iniciativa vasconceliana de principiar el muralismo mexicano se trazan los caminos del arte público de carácter monumental.

Empero, nunca como ahora se le había brindado a un grupo de artistas la posibilidad de enfrentarse a una naturaleza privilegiada a fin de reforzar, salvaguardándola, su insólita materia.

Nunca como ahora se había afrontado, mediante los enfoques de un "artista colectivo", los problemas de una creación artística personal, de vanguardia.

Estamos concientes de las repercusiones de nuestro compromiso y de que nos obliga más aún, inclusive en un plano nacional, la importancia que se le concede al arte innovador en momentos críticos para el desarrollo económico del país.

Helen Escobedo
Manuel Felguérez
Mathias Goeritz
Hersúa
Sebastián
Federico Silva

Para la realización del proyecto se congregó un equipo multidisciplinario que con el conocimiento de sus distintas áreas, ayudaría a concretar el proyecto. Se unieron biólogos, geólogos, botánicos, ecólogos, ingenieros, arquitectos; se organizó un Grupo Coordinador, un Grupo de Apoyo Teórico y un Grupo de Apoyo Administrativo (ver cuadro 2). Se llevaron a cabo minuciosas investigaciones sobre la flora (ver anexo 2), y la petrografía (ver anexo 3), del lugar geográfico que ocuparía el *Centro del Espacio Escultórico*.

El maestro Jorge Alberto Manrique señala en entrevista su participación como parte del Grupo de Apoyo Teórico en el desarrollo del proyecto:

“Ya estaba formado el grupo pero no se tenía claro qué se quería hacer, estaba la idea del espacio donde habría esculturas. Entonces se formó el grupo de apoyo teórico en el cual participé con Joaquín Sánchez Macgregor y Cardoza y Aragón. En algunas juntas no estuve, y cuando participaba nada más oía, porque la intención era darles sólo ideas a los artistas para que ellos vieran qué podían hacer”.

Cuadro 2. EQUIPOS QUE PARTICIPARON EN LA REALIZACIÓN DEL CENTRO ESPACIO ESCULTÓRICO

Recursos Económicos	Universidad Nacional Autónoma de México
Equipo de Planificación y Realización	Arq. Raúl Kobeh Hedere Ing. Francisco J. Montellanos
Equipo Coordinador	Dr. Jorge Carpizo Dr. Leonel Pereznieta Castro Arq. Jorge Fernández Varela Dr. Agustín Ayala Castañeda
Grupo Teórico	Jorge Alberto Manrique Joaquín Sánchez MacGregor Luis Cardoza y Aragón
Estudio de la Geología del Pedregal	Salvador Enciso de la Vega
Estudio sobre la Vegetación del Pedregal	Víctor Corona Nava E.
Equipo de Escultores que conformaron el Proyecto	Federico Silva Helen Escobedo Hersúa Manuel Felguérez Mathias Goeritz Sebastián

A partir de un acuerdo entre las autoridades universitarias, los artistas participantes en el Proyecto y la Comisión de Plano Regulador de la Dirección General de Obras de la UNAM, se planificó el Espacio Escultórico dentro de la entonces área del Jardín Ecológico, hoy parte de la Reserva Ecológica.

El maestro Jorge Alberto Manrique, director del Instituto de Investigaciones Estéticas en 1979, comenta en entrevista respecto a la elección del lugar:

“Referente al terreno en que se realizó, desde mi punto de vista fue elegido para protegerlo; esto no me lo dijo nadie, pienso que fue que a partir de que en el gobierno de Echeverría, cuando había inundaciones y la gente hacía despojo de terrenos que no estaban poblados para construir sus viviendas, así de pronto en la noche llegaban y se instalaban, entonces era un problema sacarlos. Hay que recordar que en ese entonces los Institutos y el Centro Cultural no estaban, todo esto eran terrenos que entonces estaban muy alejados de los edificios centrales de 1948. Entonces había que poner algo.

Pero surgió la pregunta de dónde poner este espacio para la escultura, entonces ahí intervinieron el equipo de escultores, las personas de Obras, los equipos de apoyo, el rector, Carpizo, aproximadamente como veinte personas. Cuando buscábamos el terreno, Joaquín Sánchez Macgregor se cayó y se lastimó una pierna, porque caminamos por varios lugares, vimos opciones y elegimos el lugar. Creo que hay fotos de cuando se decidió donde debía ser.

El arquitecto Raúl Kobeh menciona en el libro *Pensamiento, espacio y tiempo*, sobre el resguardo de la Reserva Ecológica y la ubicación del Espacio Escultórico:

“[...] se ideó de tal forma que la única vía de acceso sea caminando, para lo cual no se construirán estacionamientos ni caminos bien trazados, ya que se pretende que el visitante llegue a pie, dejando su vehículo en la Unidad Cultural o en el estacionamiento que se diseñará en la Unidad Bibliográfica, el cual estará a 500 metros del sitio”.

“ANTES ERAMOS AMIGOS”

La conformación del equipo de seis escultores exigía que para la toma de decisiones deberían de estar de acuerdo los seis, lo que sin duda llevó a largas sesiones de intercambio de ideas, y probablemente; acaloradas discusiones.

Hersúa, en el artículo de Graciela Kartofel, *El Laboratorio del Espacio Escultórico*, comentó lo siguiente:

“Antes éramos amigos [...] Para que un proyecto fuera aprobado, la votación debía ser unánime, si uno solo no estaba de acuerdo, no se aceptaba el trabajo. Tardamos un año en lograr este equilibrio. Así surgió nuestro primer logro”.

Desde el día que se anunció el proyecto públicamente, los seis escultores acordaron que tenían que alcanzar acuerdos unánimes. Para el 13 de marzo de 1978 el equipo ya había aprobado que la obra fuera circular, por la perfección de la figura geométrica y también, claramente recordando centros ceremoniales precolombinos.

El maestro Jorge Alberto Manrique lo confirma en entrevista:

Se eligió el lugar y comenzaron a proponer las ideas. El acuerdo general que tuvieron siempre es que la obra y las ideas eran de todos. Se decidió el círculo por la idea de la geometría clásica, después; sobre este círculo, la primera idea que surgió era hacer una muralla grande, las personas de obras dijeron que no, que era demasiado”.

Joaquín Sánchez MacGregor, integrante del Grupo Teórico, declara lo siguiente en su artículo *UNAM: Centro del Espacio Escultórico* contenido en el libro *Hersúa*:

“El 13 de marzo (1978) en la junta crítica en la que triunfó –siguiendo las reglas impuestas por los propios artistas- la propuesta de una planta circular monumental. [...] A raíz de esa junta se me excluyó de las sesiones subsecuentes, hasta que un buen día, a principios de mayo, nos encontramos con la grata sorpresa de la propuesta fundamental: los módulos o prismas triangulares. Herzúa había interpretado el diseño teórico al que por unanimidad había llegado los seis escultores, llevando la maqueta de los módulos, hechos con cartón, a la oficina del doctor Carpizo”.

En su artículo *La escultura más grande del continente*, Sánchez MacGregor comenta:

“La conformación de las medidas de los prismas fue ardua, dio como resultado la conformación de prismas pentaédricos, con la cara posterior con 45°, cuantificarlos de acuerdo a las proporciones entre ellos y con relación a la plataforma donde se colocarían”.

La propuesta de estos prismas de caras irregulares, fue un punto de debate para los escultores, pues surgió la propuesta de Helen Escobedo de darle un uso al interior de los módulos. La artista planteó la necesidad de crear un espacio donde los estudiantes de la Universidad y artistas, pudieran encontrar un sitio a sus inquietudes. La escultora desde 1964 experimentaba con la escultura útil y habitable, propuesta que quiso proyectar para los prismas.

Rita Eder en su libro *Helen Escobedo* lo señala:

"[...] salta a una época de transición que denomina Esculturas Habitables: formas laberínticas, paisajes lunares, que contienen espacios utópicos para ser habitados. Inmediatamente después realiza las series de esculturas funcionales. [...] Se trataba de un lenguaje ambiguo, resultado de la conjugación de dos intereses encontrados. Por un lado un vocabulario, orgánico, expresionista, por el otro, una necesidad de conceder una determinada función a estas obras".

De ahí la carta que les envió Escobedo el 11 de noviembre de 1978 a los otros cinco escultores, al pie de este comunicado, comentó que estaban de acuerdo con su postura Felguérez, Goeritz y Sebastián:

¿UN CENTRO DE ESPACIO ESCULTÓRICO?
¡O UNA ESCULTURA EN LA UNAM!

¿Cuál es el objetivo que se pretende con el Centro del Espacio Escultórico? ¿Es un centro que permite -por su dinámica- conjugar alternativas, o es una escultura de escala monumental?

Si consideramos que por su ubicación es autónoma (a diferencia del Periférico que se usa con o sin esculturas), que será visitada una o varias veces; ¿serán turistas o participes o usuarios los que vayan?

¿Es un centro en el que el proyecto escultórico sirva de apoyo a múltiples actividades que enriquezcan su razón de ser?, ¿o se convertirá en un monumento muerto a la memoria de un régimen universitario y a un equipo de escultores?

Como artistas investigadores de tiempo completo de la UNAM, trabajando en colaboración con geólogos, botánicos, escritores y antropólogos, no seremos capaces de aportar una obra trascendental, tal y como entiendo yo se nos encargó desde un principio a nivel escultores/investigadores. O nos dejaremos caer en la solución fácil de una escultura monumental...una gran sepultura.

Si hoy día, la arquitectura ha caído en la deshumanización total y se busca ya nuevos senderos para volver a la participación del hombre, ¿no es justo que nuestras búsquedas nos lleven hacia esa misma meta?

Hay dos formas de enfrentar el problema de "porqué" y del "para qué": uno es a nivel conceptual -como enriquecimiento y a mayor beneficio (a largo plazo) del

proyecto, y el otro sería a nivel real, dándole una función participatoria a nivel construcción.

Se han construido 64 módulos huecos a escala casi habitable que podrían servir para algo o para nada, para alguien o para nadie.

La idea que se viene discutiendo desde que se diseñaron los módulos es una de aprovechabilidad, desde talleres abiertos con puerta y ventana hasta áreas para mini-exposiciones. Llegamos a acordar por unanimidad la idea de invitar por correo, a unos 80 artistas nacionales e internacionales, para que aportaran, con bosquejos, dibujos o maquetas sus ideas sobre lo que harían dentro de cada módulo si les fuera posible.

El resultado será: 60 o más dibujos donados gratuitamente por ídem número de artistas sin más compromiso que el de publicar un buen catálogo, 64 aportaciones individuales a una realidad existente, ideada y construida por 6 escultores mexicanos.

A largo plazo se podría llegar a la realización tangible de las proposiciones más sobresalientes.

En lo que corresponde al interior del círculo, apoyaría yo este mismo concepto, con un apoyo a múltiples actividades que podrían realizarse en su interior, para dinamizar y dar mayor trascendencia a un proyecto universitario de esta envergadura. (Acha, 1883:176)

A lo que Federico Silva le responde en notas acerca del origen del Espacio Escultórico y de algunas discrepancias del equipo de diseño del proyecto, el 20 de enero de 1979 (fragmento):

[...] Con toda humildad yo me declaro a favor de la inutilidad, porque no quiero condenar el arte persa, el sumerio, el maya... ciertamente menos útiles que los ejes viales.

[...] Desde luego, no se pueden hacer obras maestras o monumentales por encargo. Entiendo que con todo el interés que la UNAM puede tener por el arte Conceptual, en el caso del Espacio Escultórico no fue propósito de la Coordinación de Humanidades o el Rector que trabajáramos como conceptualistas, pero tampoco como difusores o como promotores de eventos.

[...] Si en el Espacio Escultórico estamos ante una crisis derivada de la carencia de una teoría estética, ¿debemos llamar a la comunidad artística mundial a que le dé sentido a nuestro proyecto, a que generosa nos salve?,

que nos ayude a formar un centro que permita por su dinámica conjugar alternativas, y con la participación benigna de los extranjeros, impedir que sea: un monumento muerto a la memoria de un régimen universitario” ¡Una gran sepultura!

¿Dejaría de ser sepultura si los escultores fueran norteamericanos, británicos o canadienses?

¿Si los generosos extranjeros donaran sus dibujos y los donaran por correo, los módulos ahora huecos y estériles se desbordarían de ingenio y de sentido, y la hipotética grieta dejaría de convertirse en la lapida de la gran tumba?

No estamos frente a un gran problema sino frente a un gran proyecto; -Proyecto Soberón-, como yo lo he llamado, ante el cual sería necesario carecer en absoluto de imaginación para no percibir su significado. Lo que ya es y será una gran escultura monumental, que pueda ser 'habitada', usada como objeto de juego, de reverencia y de belleza, como centro de experimentación de otras artes, como motivador en la exploración de lo nuevo, como un acto de fe". (Acha, 1983: 184-185)

Rita Eder en entrevista, expresa su opinión respecto al uso que se tenía pensado para los módulos:

“Mathias mismo también pensaba hacer de esos prismas algo, quizás pequeños museos; quizás tenía en la cabeza la escultura de Gonzalo Fonseca, la que forma parte de la Ruta de la Amistad, que es habitable, porque a Mathias le interesaba esa obra. Pero lo que también es cierto es que todos querían hacer de esos prismas algo, pero fue Cardoza y Aragón el que dijo «no los toquen»”.

Así como el uso práctico de los prismas estaba en debate, también la transformación y empleo del centro era otro motivo para generar nuevas discusiones. Personalmente, como investigadora del *Espacio Escultórico*, desde el inicio –cuando realizaba la obtención de documentos-, pensé que el centro de piedra volcánica era el eje principal a partir del cual se desarrollaría el círculo de piedra y los prismas de concreto que lo coronan, es decir; consideraba que los escultores ya tenían en mente el terreno rocoso como protagonista de la obra, “la verdadera escultura”, y no planeaban hacerle ninguna modificación, pero el curso cronológico de esta investigación demostró que primero acordaron la creación del círculo de piedra, después los prismas y entonces quedó a discusión “qué hacer en el centro”.

Juan Acha comenta en su libro *Hersúa*, respecto al desarrollo paulatino del proyecto:

“ya estaba pues en marcha la gran rueda dentada, el ruedo del Centro del Espacio Escultórico; la preocupación inmediata de los artistas fue acometer el espacio interior cuya lava tumultuosa aún permanecía en el limbo del ocultamiento”.

Las diferentes opiniones de los artistas generaron puntos de desacuerdo en el desarrollo del proyecto, por lo que Joaquín Sánchez MacGregor, entonces coordinador del proyecto opinaba sobre el posible uso del círculo de piedra: “la solución quizás se encuentre en la idea de un verdadero parque natural-escultórico donde orden geométrico y naturaleza abrupta hagan un contrapunto lleno de armonías y rearmonías”.

Aunado al punto de que no se lograba unidad en el proyecto, hubo cambio de Coordinador de Humanidades, el doctor Leonel Pereznieta Castro ocupó el puesto de Jorge Carpizo.

Fue entonces a finales de 1978, cuando Manuel Felguérez propuso limpiar el terreno que ocupa el centro de todo rastro de vegetación y tierra, para dejar libre la roca volcánica. Leonel Pereznieta les pidió a los escultores “el acondicionamiento del interior, sin deteriorarlo, a fin de poderlo utilizar en actividades culturales”.

Sánchez MacGregor lo rememora en su artículo *La escultura más grande del continente*:

“con la idea de aprovechar plataformas naturales y demás asombros que estaban apareciendo gracias a la limpieza, dividimos el círculo en seis gajos, uno por cabeza; y así todos nos fuimos todos contentos a nuestras casas”.

Al parecer, la falta de una idea concreta para el acondicionamiento del interior llevó a los escultores a más juntas, por lo que Sánchez MacGregor añade:

“[...] en interminables sesiones de trabajo, fieles al modo colectivo de producción artística, decidieron por fin elaborar maquetas individuales a fin de escoger, por unanimidad, una de ellas o una posible combinación de varias.

Helen presentó un proyecto «romántico» según Mathias; «un pueblecito español, escenográfico, decorativo». Felguérez hizo una torrecita piramidal con cerco laberíntico adosado al muro. Hersúa: castillos en gris, blanco y negro con accesos escamiformes, laberinto y cubos adentro y afuera del anillo. Sebastián un cerco a lo Stonehenge de poliedros grises heterogéneos con puentes de acceso al centro rematado en un acordeón rojo, parafraseando uno de sus transformables. Silva: una honda ranura (a la que después se le llamaría la grieta) haciendo escuadra con un muro puente centrado, con posibles aglomeraciones de cuerpos rectangulares de altura diferente y posible

recubrimiento del interior de la ranura con cerámica vidriada. Mathias Goeritz, en enfoque cenital, un vitral de vitrales: seis ruedas coronadas con los módulos y otras seis en el interior de cada una: insistía Mathias: «no nos queda más que repetir el gran círculo». Silva, guía del grupo hasta el momento, cuadrículó la situación diciendo que había tres conceptos: 1º. Parcelación del espacio para que cada escultor hiciera su trabajo: eso viene en las seis ruedas de Mathias y en los seis hexágonos propuestos en un plano que también llevara Helen. 2º. Talla directa en el interior sólo para marcar los acentos. 3º. Concepto global, colectivo, funcional, arquitectónico y no sólo escultórico -representado, según él, en su propuesta”-.

Leonel Péreznieto, decidió el viernes 1 de diciembre de 1978 proponer y exigir que el interior de la escultura se preservara tal y como estaba, con las formas caprichosas de la lava solidificada. Decisión, que a modo de ver de Joaquín Sánchez MacGregor, “fue histórica”.

El proyecto estaba totalmente integrado, ahora lo que faltaba era la realización y la transformación de los materiales –piedra, grava, tezontle y cemento- en la que es, la escultura representativa del *Geometrismo* en México.

Los constantes cambios en el desarrollo del plan de realización se dieron por dos motivos: la decisión unánime –entre los artistas- en cada propuesta que se diera, y la aprobación económica y técnica. Jorge Alberto Manrique lo relata en su libro *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*:

“[...] En efecto, toda ocurrencia, después de pasar la terrible prueba de la unanimidad, debía someterse a otras pruebas. Técnicamente no todo lo que se piensa es posible (así, por ejemplo, la concepción de un inmenso talud circular de piedra volcánica, resultó imposible una vez confrontada con la opinión de la Dirección de Obras de la Universidad). Pero además toda idea tenía que enfrentarse a una determinación económica igualmente inevitable. La Universidad ha sido ampliamente generosa, pero es obvio que no hay dineros que no tengan límite. De esta manera muchas decisiones primeras sufrieron un proceso de ajuste al término del cual apenas sería reconocible el concepto inicial”.

La creación en grupo, llevo a los artistas ha asistir eventos culturales donde se conoció su obra mundialmente. Así, en 1978 se realizó la presentación del proyecto “Centro del Espacio Escultórico de la UNAM” en la Décima Conferencia Internacional de Escultura, en Toronto, Canadá; en 1980 participaron en la Conferencia Internacional de Escultores que se llevó a cabo en Washington, Estados Unidos; en 1982 participaron en el Festival de las Culturas en Berlín, Alemania; la temática principal de ese festival fue sobre América Latina.

En 1980 se realiza la exposición “Centro del Espacio Escultórico” en el MUCA, que mostró fotografías de las etapas de construcción, y los diversos proyectos que conformó la creación de la escultura, de esta exposición se publicó el catalogo y libro *Espacio Escultórico*, dirigido por el Centro de Investigación y Servicios Museográficos y la Coordinación de Humanidades.

Hersúa comenta en *El Laboratorio del Espacio Escultórico*, la repercusión mundial que tuvo la obra:

“Artistas de Alemania, Australia, Estados Unidos, Brasil y Venezuela, se han mostrado asombrados ante este trabajo. No pueden creer que haya sido posible la creación de una obra tan audaz; a tal grado que en Brasil se ha dicho, «si se quiere aprender escultura, hay que ir a México»”.

Las propuestas artísticas, -en especial las monumentales y colectivas-, han suscitado el interés del artista por escribir manifiestos en donde exponen algunos puntos para la comprensión de su obra, un llamado de atención a las autoridades culturales o políticas, un escrito para la gente que contemple su obra; como un testimonio histórico que encierra el sentimiento del artista tanto interiormente -lo que quiere transmitir-, como exteriormente -las dificultades o desacuerdos, al fin contradicciones y afinidades que existe siempre en una obra de arte, en especial la colectiva.

Así, en esta investigación se presentan Manifiestos que hasta el día de hoy sirven de referencia para comprender los planteamientos estéticos de los artistas plásticos, los fines que querían alcanzar, como el *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* de Mathias Goeritz, el *Manifiesto de los Hartos*, el *Manifiesto de Arte Otro*. El grupo que generó al Espacio Escultórico también escribió un manifiesto, donde señala elementos que pasarían desapercibidos sin este documentos, y que hoy, son un punto de referencia para el estudio de la obra y las nuevas interpretaciones que ésta genere.

MANIFIESTO DEL ESPACIO ESCULTÓRICO

Una de las condiciones para llegar a propuestas concretas de conceptos y de diseño del Espacio Escultórico fue superar las contracciones inherentes a nuestras muy diversas formaciones culturales y experiencias estéticas.

UNAM6

No es común hoy en día que personalidades definidas en el campo del arte puedan subordinar su peculiar visión formal y su doctrina correspondiente a los intereses generales.

El arte público es siempre un problema de interés colectivo; pero la complejidad de la organización social y el acelerado crecimiento de la comunidad exigen que los artistas que pretenden abordar el arte público acudan a una metodología científica ajena a toda imposición.

El trabajo de equipo y multidisciplinario es una manera de acercarse, con responsabilidad, a la comprensión de lo que debe significar para nosotros el arte en su relación con la vida del hombre de la urbe, arte que no sólo debe rescatar su carácter de valor testimonial sino de instrumento cultural transformador por la vía de la sensibilidad.

El panorama del arte público es desolador debido a negocios e influencias negativas así como al mal gusto; es un arte contratado en los despachos de políticos que tienen influencia en las respectivas decisiones y que lo tratan como botín privado. En su realización, los artistas de la adulación con la complicidad de arquitectos y "urbanistas", plagian y deforman inescrupulosamente lo que otros exploran.

Estas formas de agresión a la ciudad y a sus habitantes, que son otros de los frutos de la corrupción, están generando nuevas y graves formas de contaminación que, además de confundir y frenar toda posibilidad de desarrollo al corromper el gusto, el sentido de la belleza y el equilibrio, dañan al hombre en su estructura básica.

Quienes participamos en el proyecto universitario del Espacio Escultórico hemos intentado poner en práctica principios olvidados por cientos de años: buscar hacer del arte un gran acontecimiento para todos y para siempre, superando, al menos en esta experiencia, el voluntarismo individualista autosuficiente y caduco.

Si a los artistas que formamos este equipo de trabajo no le sobrevive alguna de sus obras, el Espacio Escultórico, por todo lo que tiene de oculto y de anónimo, habrá de perdurar como el intento colectivo de arte público más importante de los últimos años.

Al inaugurarse la primera etapa del Espacio Escultórico, reafirmamos nuestra decisión de ampliar y profundizar la experiencia de trabajo de grupo e interdisciplinario, como el mejor intento de aproximación a las soluciones que el público de hoy reclama.

¿OBRA COLECTIVA O IDEA DE UN SOLO ARTISTA?

Las propuestas de determinados elementos que componen el Espacio Escultórico tuvieron que surgir de alguno de los artistas que conformaron el equipo, resulta imposible pensar en que las mismas ideas surgían al mismo tiempo en sus reuniones, por esto, llegaron a un acuerdo para declarar que la obra fue labor de sesiones de intercambio de ideas, y que no nadie debía adjudicarse aportaciones individuales. Así, las primeras dos sesiones de trabajo colectivo fueron grabadas en *casetes*, pero después, se decidió no seguir grabando, causa por la cual no existen archivos de ningún tipo del desarrollo del proyecto.

Juan Acha menciona que el artista generador de la idea básica del proyecto Espacio Escultórico fue el escultor Hersúa, y toma dos de sus esculturas como ejemplo válido de antecedentes: *Ave Dos* –en el Paseo Escultórico–, y *Símbolo Universitario* - en la Biblioteca Nacional. Por otra parte se mencionó que el proyecto inicial fue de Federico Silva, el artista-investigador convocado por la Coordinación de Humanidades, y que junto con Jorge Carpizo proyectaron la propuesta ante el rector. Cabe aclarar que la propuesta del escultor como investigador de La Universidad fue crear una escultura monumental y colectiva, sin que se planteara la forma de la obra.

En una entrevista de Hersúa publicada en la tesis *El Geometrismo Mexicano: reportaje*; el escultor comenta:

“la paternidad de esa obra es mía, la maternidad la puede reclamar quien lo desee, no me importa a quien se le atribuya”.

Hersúa defiende el proyecto como suyo hasta el día de hoy, declara tener la maqueta que él realizó y presentó como único proyecto en la fecha límite para presentar las seis propuestas de los escultores convocados, y que, incluso Goeritz, admitió la existencia de esa maqueta.

En una entrevista que le hiciera Benjamín Romero Duarte a Mathias Goeritz el 27 de abril de 1990, a pocos meses de la muerte del artista, Goeritz opinó sobre la autoría del Espacio Escultórico:

“El Espacio Escultórico ¿quién lo hizo? ¿nosotros seis? No, Soberón. Soberón y Carpizo querían hacer una cosa grande, esos dos hicieron el Espacio Escultórico porque tenían el dinero. Yo tenía la ventaja de haber trabajado en el Pedregal y era el mayor de todos, y pues claro, yo no quería tomar parte porque iba a ser un relajo, entonces el rector dijo: «mire usted, hay demasiada garantía», me dio cierta seguridad y le dije «claro, soy un empleado de la Universidad como los otros». En realidad lo hicimos los seis: con el whisky de Helen Escobedo, con la política de Silva, con la maquetita de Hersúa, Sebastián y Felguérez. Entre mentadas de madre llegamos a un buen resultado de alguna manera. Y claro, yo me enajené, nada adentro, teníamos derecho al veto, Helen quería hacer caminitos, excavaciones...Y mira lo que hay, nada

más impresionante que el Pedregal, hicimos un marco alrededor. El Pedregal por si mismo es suficiente”.

En entrevista, Rita Eder del Instituto de Investigaciones Estéticas, comenta su punto de vista respecto a la ingerencia conceptual que tuvo Goeritz en el Espacio Escultórico:

“Desde el punto de vista de su forma y su significado, pienso que tiene mucho que ver con Mathias Goeritz, porque estamos frente a una pieza que puede decirse que es arquitectura emocional. Es más que escultura y no llega a ser arquitectura, esta entre ese lugar intermedio, digamos la pre-arquitectura, una especie de noción de lo espacial, pero también encierra un espacio a través del movimiento.

Este proyecto tiene que ver más con Mathias Goeritz que con los otros cinco. Goeritz fue el que propuso la Ruta de la Amistad, ahí fue cuando se vio por primera vez en México la escultura monumental abstracta, y después vino aquí a la Universidad a hacer la propuesta de realizar también escultura monumental abstracta, y como dijo Mathias alguna vez, no necesariamente el proyecto fue de él, sino que él fue el motor, él había hecho escuela, tenía alumnos y seguidores, tenía gente interesada en el proyecto de escultura pública monumental”.

El escultor Sebastián en entrevista, reafirma la sexta parte que le corresponde a cada escultor en esta obra colectiva:

“Realmente yo considero que el Centro del Espacio Escultórico es mío; pero es mío en una sexta parte como participación. Es mío todo, pero también es de todos, es decir, yo nunca pelearía la autoría como única persona, ni como que yo fui el genial, de la genial idea. Yo aporte muchas ideas para lo que es hoy el Centro del Espacio Escultórico, y debatí con inteligencia sobre muchas propuestas y el desarrollo de lo que al final fue la obra. Es verdad que unos teníamos más claro que otros el concepto de lo que se quería”.

A 25 años de la creación del Espacio Escultórico, algunos artistas reiteran su pacto de no adjudicarse decisiones o propuestas personales sobre el proyecto. Todos coinciden en que actualmente lo trascendental es la obra concluida, el Espacio Escultórico como obra anónima, y como una síntesis de la estética nacional y el ejemplo de escultura contemporánea para el mundo.

MEDIDAS Y CARACTERÍSTICAS ARQUITECTÓNICAS.

El Espacio Escultórico es una superficie de terreno natural del Pedregal, formado por la lava solidificada del volcán Xitle, libre de vegetación y encerrado en una plataforma circular, que comprende dos partes: una plataforma de desplante y una serie de módulos geométricos colocados sobre la misma. El diámetro exterior de la plataforma envolvente mide 120 m, y el diámetro interior 92.78 m., lo que hace un ancho de plataforma de 13.61 m.

La plataforma está construida con base en dos muros de piedra volcánica, que contiene un relleno de balastro, para obtener un piedraplén permeable. La altura de estos muros varía por la topografía del terreno, oscila entre los 50 cm. y 9 m. La superficie de la plataforma esta acabada en grano de tezontle, con objeto de mantener la permeabilidad y proporcionar un toque de color. No existen problemas de desagüe, ya que tanto el interior del círculo como la piedra granular de la plataforma son absorbentes, por lo que impide la acumulación de agua en caso de lluvia constante.

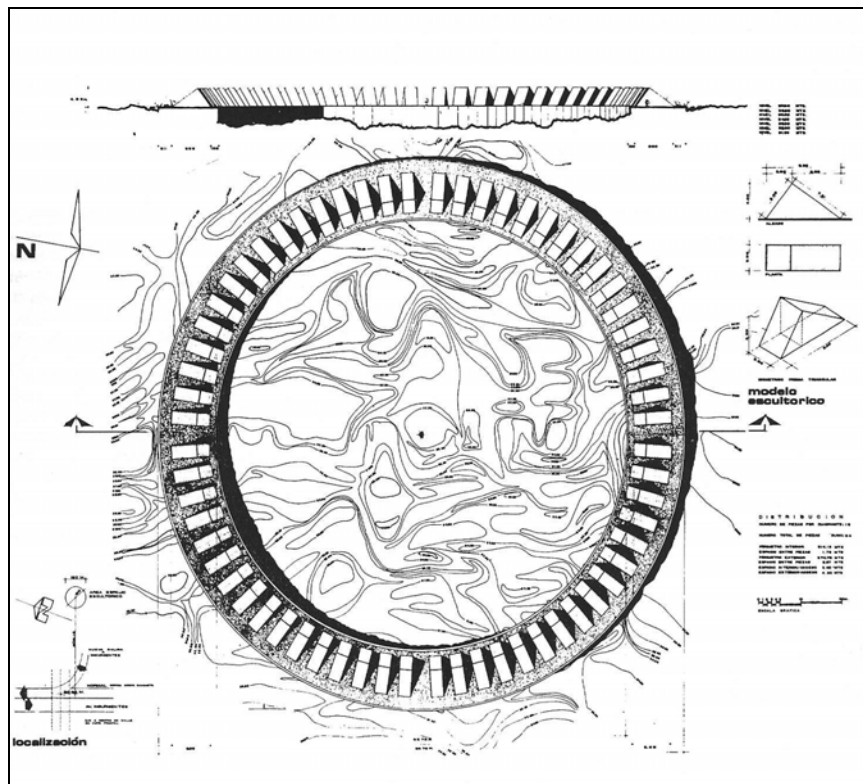


Imagen 12. Espacio Escultórico.

Sobre la plataforma circular se erigen 64 prismas poliédricos de base rectangular, de 9x3 m, con una altura de 4 m. La disposición de estos módulos en radial y por cuadrantes, en cada cuadrante están dispuestos 16 módulos separados entre si por una distancia de 1.75 m en el perímetro interior, y sobre el exterior por 2.67 m. Los cuadrantes de los cuatro puntos cardinales miden 3.60 m sobre el perímetro interior y 4.80 sobre el exterior, de tal forma que donde están marcados los puntos cardinales hay una separación mayor, claramente visible.

Los módulos fueron cimentados sobre una loza de concreto armado, de acuerdo con lo indicado por el cálculo estructural respectivo. Los muros de los paramentos verticales son también de concreto armado, y sobre ellos se colocaron viguetas de concreto precoladas que soportan bloques huecos de cemento y arena, sobre esta superficie se colocó una placa de concreto para formar las caras inclinadas del poliedro. La superficie de todas las caras tuvo un martelinado grueso para proporcionar la textura propuesta por lo escultores.

ESCULTURA EMOCIONAL.

“En realidad el artista es solamente una persona que propone, ésta es su obligación, y el espectador es el que realmente le da sentido a la obra, al disponer de ella y disfrutarla de la manera que más le motive”.

Hersúa

“la escultura es un arte del espacio, se relaciona con el sol, las estrellas, la lluvia y el tiempo”.

Federico Silva

El antagonismo entre apariencia y realidad del Espacio Escultórico nos traslada a una imagen paradójica, presenta la contraposición presente pasado, transitable-intransitable, funciona como sitio de reunión para eventos pero no existe lugar para escenarios ni espectadores; corresponde a un binomio del *Geometrismo* y la naturaleza.

Manuel Felguérez en representación de los artistas plásticos que llevaron a cabo el *Espacio Escultórico* declaró en el discurso inaugural: “[...] a través de la forma hemos querido enfatizar la estrecha relación de esta obra con la pirámide de Cuicuilco, para lograr así hacer de este lugar un verdadero centro de tradición incorporada a un presente en constante cambio”.

Cuando se dio a conocer oficialmente el Espacio Escultórico, los artistas plásticos que estuvieron involucrados en el proyecto mencionaron que una de las principales influencias para concretar la forma de su escultura fue la pirámide de Cuicuilco, sitio arqueológico que se localiza a pocos kilómetros de Ciudad Universitaria. Como monumento precolombino posee una gran importancia, pues es considerado como el arqueólogo David Schávelzon como el “basamento piramidal más antiguo de América”.

Comprendo que la pirámide de Cuicuilco trascendió el tiempo, y la influencia estética que heredó al proyecto del Espacio Escultórico es innegable, aunque cabe aclarar que los escultores no proyectaron en el Espacio Escultórico una referencia con la pirámide, sino fue hasta que el proyecto se concretó en todos sus detalles, cuando un escultor comentó en una junta que el Espacio Escultórico remitía a la pirámide, entonces fue cuando notaron el parecido.

En la suma de las entrevistas que realicé a los escultores del proyecto, ellos hablan en un “inconsciente colectivo y una herencia cultural” implícita en la obra colectiva del Espacio Escultórico, por ser mexicanos, por retomar temática precolombina en su obra –Federico Silva–, por ser geometristas, por la importancia de la escultura monumental desde la época precolombina en México.

Es decir, el Espacio Escultórico fue la síntesis, “el laboratorio” donde sus creatividades y características escultóricas particulares se unieron para formar una escultura que presenta elementos de diversas corrientes plásticas: Geometrismo abstracto, Land Art, Minimalismo, Arquitectura emocional, Organismo.

El visitante al presenciar la obra escultórica se pregunta ¿quién hizo esto?, ¿a qué época pertenece? La posición ambivalente entre lo antiguo y moderno que comunica el Espacio Escultórico lo coloca en un sitio sagrado, intocable. De igual forma, como se presenta más adelante en esta investigación, la escultura sirve como centro de reunión –al igual que la pirámide de Cuicuilco- para ceremonias realizadas por el inicio de la primavera.

Desde que se conoció públicamente, se convirtió en un sitio que incita a la metáfora, debido a la apreciación visual y corporal que el *Espacio Escultórico* suscita algunas interpretaciones, de los observadores del arte son las siguientes:

- Cardoza y Aragón le llamó: “oleaje medusado”.
- Juan Acha: “hierofanía cósmica”.
- Joaquín Sánchez Mcgregor: “petrificada y autófaga serpiente con plumas”, “reloj solar”, “Mandála telúrico”, “centro de ceremonias prehispánico del siglo XX”.
- Juan Benito Artigas: “rueda de molino”, “engranaje horizontal de reloj”, “circunferencia dentada”, “fauces abiertas”, “hueco hacia el centro de la tierra”.

Pero también ha inspirado interpretaciones tales como: “Cúpula espacial”, “Un dentro y un afuera ilimitado”, “Paisaje lunar”, “Dientes de la boca del infierno”, “Los cuatro puntos cardinales y un eje central vertical que señala la altura; el cenit y el nadir”.

El *Espacio Escultórico* presenta conceptos profundos en el manejo del espacio, de los volúmenes, de la naturaleza, del contenido de las formas, como expresión mítico-ritual y socio-histórico de una identidad nacional.

Cuando menos significados –no hay placa que mencione los autores, para qué sirve, qué representa, cuándo se realizó,- tenemos los receptores que visitamos esta escultura, mayor serán los esfuerzos de nuestra sensibilidad para significarla. Juan Acha lo menciona en su libro *Hersúa*.

“[...] como importante obra de arte que es, contiene múltiples aspectos teóricos y sensitivos, muchos de ellos escondidos”.

De ahí, la cantidad ilimitada de apreciaciones, comparaciones y discursos interpretativos que pueda generar el Espacio Escultórico, por cada persona que lo visite, ya sea por primera vez o frecuentemente; en el día o la noche; si esta solo o hay un evento con cientos de personas; el *Espacio Escultórico* será reinterpretado infinitas veces, el significado surgirá a partir de los antecedentes estéticos con los que contemos.

Expongo algunas de las interpretaciones estéticas y sociales que se le han atribuido al Espacio Escultórico, a partir de la forma y los elementos que conforman la escultura –el centro de piedra volcánica, el círculo de piedra y los 64 prismas-. A partir del título de la obra, “Espacio del Centro Escultórico: obra abierta”, se analizará, primero a las palabras ESPACIO DEL CENTRO y, a continuación ESCULTÓRICO: OBRA ABIERTA.

“ESPACIO DEL CENTRO”: IMAGEN DEL MUNDO.

En la apreciación de una escultura, predomina la forma y el volumen, en el caso particular de la escultura monumental del *Espacio Escultórico*, ésta se conforma del espacio y por consiguiente, el vacío. Esta cavidad es el centro de pedregal expuesta al cielo abierto y la posición centrípeta de los prismas, transmite movimiento, permite al espectador que se ubica en su centro tener la impresión de que están abiertas. Menciona Helen Escobedo: “ahí el espacio y el tiempo se funden. Hay cuatro puertas: Norte, Sur, Oriente y Poniente, por donde pasan los cuatro vientos, las cuatro fases de la luna y la cuatro fases de la vida humana”.

Así, el “espacio del centro” es una evocación a un lugar específico, “una zona de hierofanía”. Con esto sólo quiero mostrar las nuevas interpretaciones que surgen de la percepción visual y corporal de la escultura, las cuales han surgido a partir de esta investigación.

Las interpretaciones filosóficas que ha suscitado la vista del Espacio Escultórico es comparable con los jardines Zen o “jardines eco”, donde al contemplar la piedra colocada en ciertos lugares hace pensar en montañas o islas. La contemplación es el elemento básico de estos jardines, como también es el interior de lava solidificada que integra el Espacio Escultórico. Estos jardines están diseñados para contemplarlos desde el interior de la vivienda, sin ingresar a ellos; puede hacerse la comparación de que las separaciones entre cada prisma del Espacio Escultórico son como puertas o ventanas donde el visitante puede detenerse a contemplar el interior natural de la escultura.

En todas las civilizaciones orientales -mesopotámica, india, china, entre otras-, al centro ceremonial se le consideraba como “Centro del Mundo”, un lugar sagrado, el ombligo de la tierra.

Entre las interpretaciones que Sánchez Macgregor le otorgó al *Espacio Escultórico*, es de “Mandala telúrico”, definición poética de lo que para él representa el centro de roca volcánica. Pero hoy, después de 25 años de la creación de esta escultura, las múltiples interpretaciones han seguido un camino espiritual, relacionado a la filosofía Zen y las corrientes orientales.

La palabra *Mandala* significa culto, las traducciones tibetanas la interpretaban como “centro” y “cómo lo que rodea”. Kobayashi Miyasako explica en su libro *El espacio sagrado japonés*, la concepción espiritual y religiosa del *Mandala*:

“Consta de una serie de círculos concéntricos, inscritos en un cuadrado. La construcción de los templos se regula con el mismo principio. Todo templo es un mandala. La entrada al templo no es solo un lugar consagrado, sino que representa el acceso al misterium agnus. [...]

Partiendo de estas premisas se deriva que el mandala es una proyección geométrica del mundo. Es el mundo reducido a su esquema esencial. La transición del místico gracias a la identificación con el centro del mundo, queda como paradigma de las evoluciones. Como un retorno al centro del universo, como un refluir de la experiencia de la psique a la concentración o a la unidad de la conciencia en sí para descubrir el principio ideal de las cosas. [...]

La creación del mundo a partir de un punto central (el ombligo) a imagen del universo se desarrolla a partir de un centro y se extiende hacia los cuatro puntos cardinales. La división del mundo en cuatro sectores implica una participación paralela del universo en cuatro cuadrados mientras que por lo general el centro es un espacio vacío. [...]

La creación del espacio sagrado tiene como finalidad vivir en conjunción con el tiempo cíclico, repetitivo e intemporal”.

El círculo del Espacio Escultórico nos remite a lugares de reunión social, donde el centro es el punto focal del espectador. Así, esta forma geométrica, contiene un simbolismo definido por Jean Chevalier en su libro *Iniciación al simbolismo*, como:

“perfección, homogeneidad, ausencia de distinción o de división. [...] es el signo de la armonía (las normas arquitectónicas se establecen frecuentemente sobre la división del círculo). En la antigüedad el plano circular estaba asociado al culto del fuego, los héroes, las divinidades. [...] Jung indica que el símbolo del círculo es una imagen arquetipo de la totalidad de la psiquis, el símbolo del sol”.

Esto lo reitera Consuelo Almada en su tesis *Mathias Goeritz y el Espacio Escultórico*, al mencionar la función social del “centro”:

“el círculo dentado o cerco contiene además de su simbología religiosa fuertes implicaciones sociales. Básicamente significa una reunión, la formación de un anillo para un propósito común. La mayoría de las culturas tienen recintos circulares donde se celebraban actos rituales y teatrales. Su propiedad arquitectónica esencial es la delimitación, cualidad que garantiza protección tanto física como psíquica”.

La semántica de los materiales –piedra-, y las formas arquetípicas –círculo-, en el *Espacio Escultórico* nos lleva al recuerdo asociado con pasados remotos, la memoria cultural heredada de nuestra historia, ya que se relaciona –de forma inconsciente- con un sitio de idolatría. Este “sitio sagrado” se ha librado de la huella del graffiti en sus módulos, a pesar de que por su aislamiento es un espacio propicio.

La impresión de ser un sitio antiguo, puede causar la idea de sagrado, intocable para el visitante, en los planteamientos que rigen a las personas que realizan graffiti es el de no tocar lugares sagrados, como iglesias, y en este caso, los módulos del Espacio Escultórico no han sido dañados por el vandalismo. Al contrario, las obras que conforman el Paseo Escultórico y las cabezas de las *Serpientes del Pedregal* presentan continuamente inscripciones en sus superficies.

La forma del círculo que encierra a la roca volcánica, remite a lugares prehistóricos como la construcción circular de monolitos en Stonehenge¹, y sitios de adoración, como la pirámide de Cuicuilco.

Con relación al concepto estético, Hersúa lo confirma en el artículo periodístico *El laboratorio del Espacio Escultórico*:

“En su diseño se tomaron en cuenta ciertas líneas de orientación con construcciones prehispánicas como Cuicuilco, Teotihuacán, Chichen Itzá y los puntos cardinales. Ello con la idea de rescatar los valores de geometría que por siglos permanecieron ocultos en nuestro país”.

El centro del Espacio Escultórico atrae al espectador, lo invita a ingresar al núcleo de piedra, esta necesidad de ingresar lo define Chevalier de la siguiente forma en su libro *Iniciación al simbolismo*:

“Todo parece mostrar que el hombre no puede vivir más que en un espacio sagrado, en el «Centro». Se observa que un grupo de tradiciones atestigua el deseo del hombre de hallarse sin esfuerzo en el Centro del Mundo, en el corazón de la realidad, y, el deseo de superar de un modo natural la condición humana, y de recobrar la condición divina”.

1. Stonehenge, (Salisbury, Inglaterra). Monumento circular de la Edad de Bronce, construido aproximadamente del 2400 al 1700 a. C. Se le considera como sitio ceremonial, con una función de observatorio astrológico, posiblemente para pronosticar solsticios, equinoccios, eclipses, o calendario; también como un lugar de reunión para ceremonias religiosas relacionada con el sol y la luna.

Así, el concepto interpretativo-sensitivo del *Espacio Escultórico* se dirige a la idea filosófica de un vacío-centro, ombligo del mundo, círculos concéntricos que nos llevan al centro de la tierra, sitio de energía, los cuatro puntos cardinales, presentes físicamente en las cuatro separaciones de esta escultura.

ESCULTÓRICO: OBRA ABIERTA (INTERPRETACIONES FILOSÓFICAS).

Consuelo Almada menciona en su tesis *Mathias Goeritz y el Espacio Escultórico*, un detalle de forma que puede contener posibilidades interpretativas en los prismas de la escultura monumental:

[...] Sin embargo, aunque la forma geométrica del círculo y sus combinaciones con la cifra cuatro sumados a las forma piramidales de los prismas nos lleva a los físico, también reviven un esoterismo encerrado en esta estructura llena de connotaciones simbólicas. Al igual que en el Land Art, la referencia a los monumentos tribales encubre una poesía distintiva y contemporánea, que asocia a un pasado profundo”.

Almada alude a: “la cifra cuatro sumados a las formas piramidales de los prismas” sin añadir ninguna otra información; por lo que este dato informa de que existen elementos numéricos presentes en la escultura que no han sido expresados en investigaciones ni opiniones pasadas de los mismos escultores que conformaron la obra colectiva.

La repetición del número cuatro se presenta en la siguiente forma: cuatro puntos cardinales –norte, sur, este y oeste; cuatro secciones que conforman la escultura, cada sección esta compuesta por 16 primas que surgen de la multiplicación de $4 \times 4 = 16$, y 16×4 da los 64 prismas que forman la rueda dentada. Además, la altura de los prismas es de cuatro metros, quizás estas coincidencias son fortuitas, o sólo una lectura simbólica de lo que puede representar el *Espacio Escultórico* en la investigación.

El escultor Sebastián, quien en sus obras proyecta sus investigaciones sobre la cristalografía y la geometría fractal, expresa en entrevista aspectos sobresalientes respecto al tratamiento del número y la influencias estéticas de culturas anteriores en el proyecto del Espacio Escultórico:

“Dentro de la relación geométrica-escultórica y del tratamiento del número, yo nada más pregunto: ¿quiénes son los que verdaderamente han tratado a la geometría como debe de ser, y han tratado el número, y la cuestión de la Divina Proporción desde el punto de vista grecolatino hasta llegar al Renacimiento, para alcanzar una geometría después de la naturaleza; quién lo ha tratado con conocimiento y quién a tratado también toda la cosmogonía prehispánica incluida en sus obras para tener una relación de lo que verdaderamente fue el Centro del Espacio Escultórico, la orientación, la

cantidad de módulos, el sentimiento de respetar la lava con esa fuerza, el sentimiento de que no es una escultura urbana?

Por que es Centro del Espacio Escultórico, es un concepto nuevo, eso va hasta las nubes, hasta el cielo, hasta la bóveda celeste, hasta lo que pasa todos los días a través de ese espacio, como los aviones, las aves, el sonido, los conciertos que ahí suceden; toda la secuencia de momentos que acontecen a través del día en ese espacio, y también el concepto de protección ecológica con las plantas de la región”.

La numerología le brinda un significado a los diez primeros números que comprenden del 0 al 9, y la suma de las infinitas combinaciones de dígitos que sumados entre ellos hasta reducirse a un decimal.

La cifra 64 se conforma por los decimales 6 y 4, Ernesto Cordero comenta en *El gran libro de la Numerología* la interpretación del número seis:

6= el camino de la completad.

Es el número de equilibrio de fuerzas que se neutralizan, y se asocian a la belleza y a la perfección y completad. Se le ha llamado el número perfecto, ya que a la vez es la suma y el producto de los tres primeros números: $1+2+3=6$ y $1 \times 2 \times 3=6$.

Otra suma posible con resultado 6 es el $4+2$. Esta adición indica las seis direcciones del espacio: los cuatro puntos cardinales, más arriba y abajo. El seis simboliza así, las cuatro direcciones del destino, quedando la elección del camino a seguir al libre albedrío.

De igual forma el autor analiza el número 4:

4= Indica la creación completada, la totalidad de lo creado y lo revelado. Si figura es el cuadrado que representa a la materia, así como el círculo representa lo espiritual. Si estas figuras se juntan de una forma u otra, indican la circulación del cuadrado o la cuadratura del círculo, la ancestral fórmula perdida de los alquimistas que buscaban la relación perfecta entre espíritu y materia.

La división perfecta de todo ciclo corresponde también al 4: las cuatro estaciones del año, los cuartos del mes lunar, del día o de la hora, reflejo de las cuatro edades iniciales de la Humanidad: las míticas edades de Oro y Plata, de Bronce y de Hierro. Cuatro son los reinos de la Creación, cuatro los elementos naturales, cuatro las etapas vitales del individuo y también sus temperamentos: sanguíneo, nervioso, linfático y bilioso. Los cuatro elementos: aire, fuego, agua y tierra. Al llegar al 4 podemos por primera vez llegar a la Unidad, sumando los cuatro primeros números: $1+2+3+4=10/1+0=1$.

La suma de la cifra 64 de los prismas del Espacio Escultórico, se puede analizar también de la siguiente forma: $6+4=10$ y $1+0=1$. El número 1 o la Unidad es una interpretación presente en la historia del hombre desde que se asumió como individuo.

En *El gran libro de la Numerología*, el 1 contiene la siguiente interpretación:

1= la Unidad creadora.

El número uno es la Unidad, símbolo universal de Dios, del espíritu uno. Es el punto de partida y llegada de todas las operaciones numéricas y de la Creación, que, según enseñan los libros sagrados, esta bajo sus leyes. La verticalidad de su figura indica el principio activo, que viene «de lo alto». También se representa por un punto en un círculo, que simboliza la chispa divina, el poder solar.

La sublimación de los ideales estéticos humanos se presentan por medio de la expresión simbólica de sus actividades culturales: la poesía, el lenguaje, el arte, la religión y la ciencia.

La arquitecta Sofía Fragoso considera que el Espacio Escultórico es representativo de los ideales nacionales, y es también, una identificación de prestigio para la Universidad, un símbolo urbano para reforzar nuestra identidad. Así lo define:

“El Centro del Espacio Escultórico como objeto escultórico-arquitectónico que pretende resolver (y creo que lo logra de manera ejemplar) necesidades de significación y arraigo de la Universidad al sitio histórico y físico. Este centro es un magnífico ejemplo de la materialización de las necesidades emocionales y simbólicas que son inherentes al desarrollo cultural del hombre. [...]Entender el espíritu de un pueblo y sintetizarlo en una obra de arte escultórica, no es cosa de todos los días. Los héroes están entre nosotros”.

Los planteamientos anteriores respecto a las interpretaciones del Espacio Escultórico, son únicamente algunas de las posibilidades que genera el espectador o analista de la obra, así lo vaticinaba Juan Acha en 1983:

“[...] recordemos que la libertad significativa del Espacio Escultórico se debe también a su condición de “obra abierta”, esto es, con funciones expresamente polisémicas, cuando no pansémicas”.

El escultor Hersúa, en una de las entrevistas que me concedió, leyó un texto de su autoría el cual considera importante para la observación del Espacio Escultórico como objeto de estudio:

“El Espacio Escultórico contradice nuestra forma de apreciación de una obra, así como al papel que juegan los museos. Su apertura es para un público indistinto, es decir, que no requiere para su contemplación una edad o un nivel cultural determinado. Su morfología y su relación con la naturaleza lo significan y no es difícil relacionarlo con el cosmos, es un lugar singularizado que resuelve la necesidad natural del hombre hacia el consumo de espacios.

Su elementos sencillos nos interrelacionan con el cambio constante que se da a su alrededor. Sus vacíos al no estar ocupados, son propicios para que nuestro cuerpo ocupe el espacio y así tomar conciencia de nuestro tiempo presente, porque en este lapso, es donde el cuerpo y mente se involucran sin esfuerzo, dando pie, a la belleza intangible de lo siempre cambiante que se da en la cúpula celeste, que a la par nos recuerda que todo esta alterándose en la vida y que ésta, no se detiene.

Habrán quienes piensen que el tiempo demorado que se percibe es lo más nuestro que podamos tener al contactar la sensación de grandeza del vacío que se refleja en nosotros. Es posible que algunos espectadores lo vean tan generoso al captar que su soledad deja la orfandad al estar consigo mismo. También algunos espectadores activos notarán que el Espacio Escultórico es pasajero, porque sólo quedan las vivencias como lo más importante de la vida, ya que el tratamiento escultórico de sus espacios nos lleva al vacío articulado, y que es éste el que nos unifica con el universo. Además de que su generosidad especial nos suscita encariñarnos con nuestros semejantes”.

¿CENTRO DE ENERGIA?

Un hombre con sus hijos contemplan el núcleo de piedra volcánica, lugar donde varias personas vestidas de blanco están sentadas en “posición de loto”.

—“Dicen que aquí aterrizó un OVNI”—. Les comenta a los niños en tono confidencial, mientras recorre con la mirada las ondulaciones naturales del centro de la escultura monumental.

Faltan pocos minutos para las doce de la tarde, y el número de personas que llegaban al Espacio Escultórico aumenta, la mayoría son familias con hieleras portátiles y sombreros para cubrirse del sol. Entran con patines, bicicletas, empujando carritos para bebés, las puertas principales de la Universidad están cerradas, ya que es un día festivo.

El punto culminante, la hora en que inicia la primavera en México esta cercana, mientras tanto, se acomodan en las cavidades de las rocas, sobre el círculo de

piedra, se recargan y suben en los prismas. Las personas vestidas de blanco -en su mayoría mujeres- toman diferentes poses, ya sea con las piernas cruzadas o extendidas, tocan la roca caliente con la planta de los pies.

12:00

La hora llega y varias personas alzan las manos con las palmas extendidas, la cara al cielo tratando de mirar al sol. Una mujer joven con dos niñas están sentadas con los ojos cerrados en actitud de meditación, con los dedos índice y pulgar apenas tocándose.

Una pareja -Jesús y Claudia- se paran frente a frente y con los ojos cerrados comienzan a realizar lentos y pequeños círculos con las manos ante el cuerpo del otro, sin tocarlo. Siguen así, aparentan transmitirse energía mutuamente. Este intercambio de caricias invisibles dura unos cuantos minutos, después; se unen en un fraternal y largo abrazo.

—¡Permiso!

Habla imperante un joven en bicicleta a unas personas que estaban sobre la base de piedra donde descansan los prismas; le impiden seguir su vuelta alrededor de la escultura. Parece que quisiera cumplir un ciclo con la única circunferencia que realiza dentro del Espacio Escultórico, después, se aleja del lugar.

Dentro y fuera del Espacio Escultórico impera el silencio, a pesar de la presencia de más de cien personas que ocupaban diversos lugares. Parece el ambiente de expectación previo a un eclipse. La temperatura es de 29 grados, pero no se siente calor, porque el viento corretea suavemente en el centro.

Un vendedor de refrescos y botanas entra al núcleo, sorteando las piedras y mantiene el equilibrio mientras anuncia sus productos: —¡Compren sus refrescos para el calor de la primavera!—.

La gente alza los brazos y la cara con los ojos cerrados al cielo diáfano, una señora levanta unos objetos rojos en las manos. Más que realizar acciones en grupo, parece que cada quien buscaba la forma de que los rayos solares le cubran, obtener y absorber la energía del sol, e ingresar a la sensación de tranquilidad que impera.

Los minutos siguen pasando. La imagen de personas extendiendo los brazos hacia el sol es milenaria.



Imagen 13. Equinoccio de Primavera: obtención de energía solar.

12:20

Algunas personas que están en el centro de la escultura comienzan a salir. Se movilizan, inician una plática para salir del silencio religioso en el que se habían sumido. Comienzan a hablar con voces fuertes, alegres.

Una familia compuesta por una pareja, un adolescente y una niña, buscaban el camino más fácil para salir del centro.

—¿Qué motivos los trajo al Espacio Escultórico hoy, 21 de marzo?

—Hace cuatro o cinco años venimos mi familia y yo, -responde el señor Fernando Gómez, comerciante- y desde entonces no habíamos regresado. En aquella ocasión hubo un grupo musical y el ambiente se puso muy bonito. Hoy no hubo nada, esperábamos que hubiera algún evento. Así que ya nos vamos.

—¿A donde van?

—Vamos a la pirámide de Cuicuilco, ahí también se reúne mucha gente en fechas como estas, - contesta mientras se va alejando-.

Margarita Sánchez, vestida de blanco y de aproximadamente sesenta años, transita por las rocas, va acompañada de su hijo y su cuñada.

—¿Qué la trajo a este lugar?

—Fuimos a la pirámide de Cuiculco a tomar un poquito de energía, que por cierto, hay bastante gente; pero después nos acordamos de este lugar que habíamos visitado en muchas ocasiones cuando mis hijos estaban pequeños, venimos ahora como a reconocerlo, además mi nuera no conocía el lugar y yo quería que lo conociera.

—¿Qué impresión le causó a usted la primera vez que estuvo en el Espacio Escultórico?

—Es un lugar maravilloso, rescatar la piedra volcánica en un conjunto así me parece muy bonito. Vinimos aquí no tanto por lo de la energía, que seguro debe de tener, por la piedra volcánica.

—¿Qué le transmite esta escultura?

—Como sitio para visitar me parece muy divertido, porque uno con sus familiares se pone retos, como el de caminar en la piedra volcánica o escalar los módulos, a ver quién se puede subir, es emocionante; además de ser un lugar agradable para estar con la familia.

Jesús y Claudia después de un largo abrazo, realizan otros ejercicios de meditación y comienzan a recoger sus cosas. Jesús responde a mis preguntas, mientras su pareja lo espera meditando sobre la lava solidificada.

—¿Qué motivo te trajo este día al Espacio Escultórico?

—Me gusta recibir la primavera en este lugar. Hace algunos años vino el grupo “Tribu” a dar un concierto que comenzó justamente a las doce de la tarde, fue un concierto precioso, ese día con toda la gente hubo una sensación bastante bella, estuvo genial; y justamente a las doce del día, todas las personas comenzaron a voltear al cielo, y era que alrededor del sol se hizo un aro, era un arcoiris. Entonces, desde ese día tengo la costumbre de venir aquí.

—¿Qué sensaciones les genera el estar en el centro de de esta escultura?

—Es un lugar especial, es un lugar que tiene magia. Para mí es un sitio que tiene tradición, historia, por eso elegí este lugar. De hecho, cuando me siento triste vengo para acá, y eso que yo vivo hasta el otro lado de la ciudad, pero me gusta, por eso vengo.

—¿Estaban realizando meditación?

—Lo que realizo no lo podemos encerrar en una definición, digamos que hago lo que me gusta.

Con la llegada de la primavera no hubo eventos, aunque la gente los esperaba. A pesar de ello se sobrepusieron, y algunos comenzaron a explorar la escultura, a treparla, a correr, a subirse a un prisma y desde ahí; lugar espléndido, volar un papalote.



Imagen 14.
Meditación en familia.

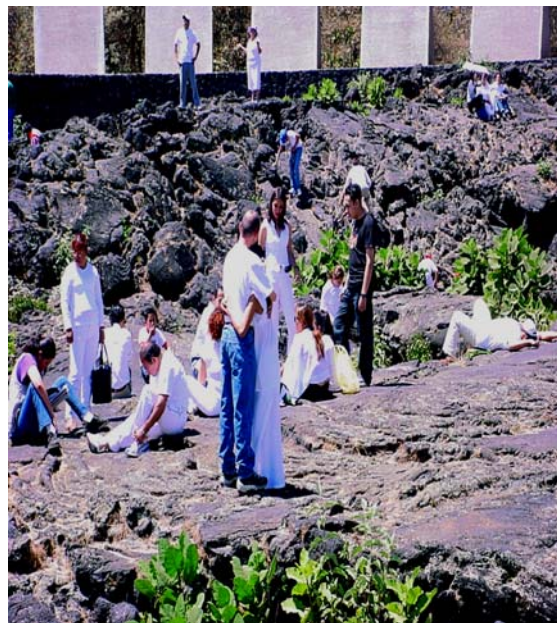


Imagen 15.
El espacio Escultórico es generador de actitudes.

INAUGURACIÓN.

El lunes 23 de abril de 1979 fue la inauguración del Espacio Escultórico, con la presencia del rector Guillermo Soberón, acompañado por coordinadores y directores de distintas dependencias de la UNAM, como el doctor Ramón de la Fuente, presidente en turno de la Honorable Junta de Gobierno, el doctor Carlos Isoard, presidente del Patronato Universitario y el licenciado Juan José Bremer, entonces director del Instituto Nacional de Bellas Artes.

En la inauguración del Espacio Escultórico, se realizaron tres discursos, el primero del doctor Leonel Pérez Nieto, Coordinador de Humanidades (fragmento):

“El esfuerzo por preservar y transmitir, por conservar e incrementar las más altas manifestaciones culturales, ha sido divisa de nuestra universidad. De esta manera, ofrece hoy dentro de los festejos conmemorativos del Cincuentenario de su Autonomía, un nuevo aporte que se significa, al concluirse la primera etapa de este ambicioso proyecto, con la terminación de esta escultura monumental, de la cual se busca no sólo la recreación estética de los iniciados, sino preferentemente la de quienes comienzan a tener la oportunidad de ser conquistados por la cultura”.

El siguiente, del maestro Joaquín Sánchez Macgregor, en nombre de los integrantes del Grupos de Apoyo (fragmento):

“En los marcos de una política cultural imaginativa, la Unidad Cultural, en la cual surge esta petrificada y autófaga Serpiente con Plumas, puede convertirse en un emporio de la comunicación humanizada, en un foro de la genuina convivencia, pues aquí podrán darse cita los máximos exponentes de la danza, el teatro, la pantomima, la música, la poesía y el pensamiento”.

Por último, Manuel Felguérez, en representación del grupo de escultores (fragmento):

“Queremos que esta gran escultura sirva primordialmente a un fin estético: la contemplación de algo bello, pero que esta contemplación sea tanto desde su perímetro como desde su interior, por lo que se hace indispensable que el espectador penetre en la escultura. Dicha acción enriquecerá la visión estética tanto del detalle como del conjunto, y cambiará a la vez el concepto tradicional de cultura por el Espacio Escultórico. Este Espacio Escultórico estará circunscrito por un jardín ecológico en el que pretendemos la conservación del Pedregal en su estado natural”.

En la inauguración del *Espacio Escultórico* se llevaron a cabo eventos musicales, realizados por un conjunto formado por miembros de la sección de metales y percusiones de la OFUNAM, así como de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dirigido por el maestro Julio Estrada. Fue el estreno de la obra *Canzona XX*, de Giovanni Gabrielli, compositor italiano del Renacimiento, las obras *Fanfarria para un nuevo teatro*, de Stravinsky, y *Fanfarria para el hombre común*, de Copland.

En la Gaceta UNAM, publicada el 26 de abril de 1979, el maestro Julio Estrada comentó que “los metales tiene la capacidad de cubrir la distancia por su gran intensidad sonora, por lo que la distribución de los instrumentos en el *Espacio Escultórico* se ubicaron de tal manera que el sonido llegue al espectador por diversos lugares. Esto puede ser en forma de cruz, en medio círculo o rodeando al espectador”. En el caso del Espacio Escultórico las trompetas se ubicaron en el centro del círculo de lava.

Referente a las cualidades sonora del Espacio Escultórico, se publicó en la Gaceta UNAM el 30 de abril de 1979 lo siguiente:

“Una de las cualidades naturales más extraordinarias de la obra que permitirá su uso como escenario al aire libre, es el de la acústica, la cual se produce por el fenómeno de la reflexión del sonido, pues el terreno rocoso y basáltico del interior del círculo tiende a rebotar hacia arriba y hacia los lados todo tipo de sonido que ahí se produzca; a su vez los módulos de concreto que rodean el cinturón envían el sonido de nuevo hacia adentro, impidiendo que se pierda, por lo que se concreta en su interior. De esta forma se crea una concha acústica natural”.

EL ESPACIO ESCULTÓRICO REUNE MULTITUDES.

El Espacio Escultórico ha sido lugar de eventos artísticos, pese a que no fue proyectado para ese fin, ya que el centro de lava no es el adecuado para transitar con seguridad y colocar un escenario, además de que no hay lugar para colocar sillas. Además de que para su conservación y seguridad de los espectadores, últimamente prohíben subir a los prismas y sentarse para ver los eventos.

Sería difícil hacer una recopilación completa de los eventos que se han llevado a cabo en el Espacio Escultórico –danza, ballet, conciertos de música tradicional, clásica y electrónica-. Algunos anuncios o crónicas de estos eventos se encuentran en las páginas de la *Gaceta UNAM*, otros en periódicos nacionales, pero su búsqueda sería exhaustiva. Así que mencionaré sólo algunos eventos que se publicaron en *La Gaceta UNAM*, los cuales pertenecen a los años de 1991 y 1992 (ver cuadro 3).

Cuadro 3. Eventos y fechas de actividades culturales en el Espacio Escultórico.

EVENTO	DÍA. MES. AÑO
Concierto en el Espacio Escultórico por la paz	28 de enero de 1991
concierto durante un eclipse de sol	15 de julio de 1991
Concierto acústico	2-diciembre-1991
Espectáculo de música y danza	5-noviembre de 1992
Concierto Ofrenda de Muerto	30 de octubre del 2004
Concierto de Música Electrónica MUTEK	13 de abril del 2005

Desde de la huelga que sufrió la Universidad en el año 2000, hasta el 30 de octubre del 2004 cuando se reinició la actividad cultural con un concierto de Jorge Reyes, *El ánima sola, concierto ofrenda de muertos*.

Jorge Reyes no se había presentado en el Espacio Escultórico desde 1997, por lo que el evento del 2004 fue muy importante y llamativo por los elementos artísticos que manejó, como fue la participación del grupo Nok Niuk de danza ritual, la bailarina y coreógrafa Lidia Romero, el Colectivo Garra, Antonio Castro como director de escena, Víctor Zapatero en la iluminación, y una escultura sonora de Sebastián; además de que la Secretaría de Cultura de Michoacán hizo una exposición de ofrendas y altares de muertos.

El concierto de Jorge Reyes del 2004, fue el inició para abrir eventos programados por la Coordinación de Difusión Cultural dirigido por el *Programa de Culturas Alternativas*, para llevar a diferentes sitios de la Universidad eventos culturales.

El 13 de abril del 2005 fue el primer evento que se realizó en el Espacio Escultórico, al ser el sitio inaugural en México del Festival Internacional de Cultura Digital MUTEK, con cuatro artistas

de música experimental electrónica. El objetivo de este concierto fue presentar a diversos representantes independientes de música electrónica y experimental de Canadá, México, Latinoamérica, Europa y Estados Unidos.

El Festival Internacional de Cultura Digital MUTEK se presentó en diferentes lugares en la Ciudad de México, como fue la Sala de Arte Público Siqueiros, el Museo Rufino Tamayo, el Museo de Historia Natural, en Pasagüero y el Antiguo Edificio Nafinsa. En el Espacio Escultórico se presentó el programa MUTEK_Experimental, con Daniëto de Chile, 34/B y Álvaro Ruiz de México y Monolake de Alemania, quienes de acuerdo al boletín del festival: “presentar las expresiones más arriesgadas, iconoclastas y conceptuales en términos tanto técnicos como formales para deleitar a la insaciable audiencia que busca, una y otra vez, sorprenderse con nuevas experiencias auditivas o multimedia”.

Nuevamente, el Espacio Escultórico se abrió a las nuevas tendencias musicales que surgen a nivel mundial, y que se presentaron en este foro ideal por su acústica y capacidad de convocatoria.

2005: SE PROYECTA REMODELAR EL ESPACIO ESCULTÓRICO.

Debido al uso público que se le ha dado al Espacio Escultórico y por el paso del tiempo, ha sufrido deterioros paulatinos, por lo que en el 2005 se planea la remodelación de la escultura a través de la Dirección de Conservación, dirigida por la Dirección General de Obras y Conservación de la UNAM (ver cuadro 4).

El Espacio Escultórico fue evaluado en los daños y deterioros internos como externos, tales como:

- Agrietamiento en losas inclinadas exteriores y en el basamento.
- Erosión del recubrimiento y exposición al refuerzo.
- Degradación del balastro de tezontle rojo en plataforma perimetral.
- Manchas por intemperización de la superficie de los prismas.
- Afloramiento de agua en la base debido al agrietamiento de las losas inclinadas.

Cuadro 4. Costos de remodelación del Espacio Escultórico

CONCEPTOS	IMPORTE
1.Resane de juntas entre muros, losas inclinadas y juntas horizontales en la base, retirando partes sueltas, rellenando juntas con resina cemento y granzón, igualando textura y color con pasta color cemento (2125 m)	\$85.000
2.Resane de superficie de muros y losas inclinadas, retirando partes sueltas, aplicación de aplanado con mezcla de resina, cemento y granzón, igualando textura y color con pasta color cemento (175 m ²)	\$30.000
3.Limpieza de la superficie de los prismas con máquina de agua a presión para eliminar manchas de intemperismo (4600 m ²)	\$69.000
4.Tendido y nivelación de tezontle rojo ¾ " sobre superficie de la plataforma perimetral entre los prismas, con un espesor promedio de 10 centímetros (280m ²)	\$45.000
TOTAL:	\$229.000

La próxima remodelación de esta escultura brindara al visitante la posibilidad de apreciarla en todo su esplendor original, como estaba el día en que fue inaugurada, aquel 23 de abril de 1979, fecha que desde entonces a sido el camino para que todo tipo de personas conozcan el Espacio Escultórico y despierte en ellas diferentes sentimientos, como han sido la admiración y reflexión de escritores, escultores, artistas plásticos; como también de las personas, estudiantes y especialistas en arte que han visto en esta obra una invitación para conocer una escultura única.

CAPITULO V. CAMINAR ENTRE GIGANTES: EL PASEO ESCULTORICO.

"El artista contemporáneo se compromete cada día a debutar en el vacío".

Umberto Eco

EL CAMINO...



Imagen 16. Escultura Transitable

El Paseo Escultórico fue la segunda fase de creación plástica en las inmediaciones del Centro Cultural, con obras monumentales de los seis artistas que participaron en el proyecto del Espacio Escultórico. Las obras tienen la característica y personalidad inherente a la tendencia artística de cada ejecutante.

Las esculturas se ubican a diferentes niveles del suelo, respetando los accidentes geográficos de la zona, por lo que el reconocimiento de las obras se da a través de un recorrido lúdico, transitando entre caminos de lava solidificada, vegetación agreste, hundimientos y elevaciones sorpresivas del pedregal, para apreciar cada obra monumental sin importar el lugar en que se ubiquen.

El camino escultórico está señalado por losetas de cemento que representan las plantas de las esculturas, este andador lleva sutilmente al visitante del Paseo Escultórico al Espacio Escultórico. Los artistas presentan su obra individual. Las esculturas *Ocho Conejo* y *Serpientes del Pedregal* corresponden a Federico Silva, *Cóatl* de Helen Escobedo, *Ave Dos* de Hersúa, *Variante de la llave de Kepler* de Manuel Felguérez, *Corona del Pedregal* de Mathias Goeritz y *Cólotl* de Sebastián.



Imagen 17. Losetas con la planta de las obras que conforman el Paseo Escultórico.

Las seis esculturas que conforman este paseo fueron colocadas en 1980, se añadió en 1985 otra escultura monumental de Federico Silva, *Las Serpientes del Pedregal*, obra de piedra volcánica y cemento, fusión de pasado y presente hasta sus materiales, transitable en sus 200 metros de longitud.

Las obras del Paseo Escultórico despiertan en el espectador diferentes apreciaciones, hay algunas que son las favoritas de los visitantes por su diseño y colores. Estas esculturas, de igual forma que el Espacio Escultórico invitan al visitante a recorrerlas, subirlas, entrar en ellas y dejan una huella de la presencia de los jóvenes por medio del graffiti.

“Caminar entre gigantes” no sólo comprende el transitar entre obras de varios metros de alto o ancho, sino buscar al creador, -ambos gigantes, escultura y escultor-, para plantearle los motivos profundos de su obra individual que ocupa el Paseo Escultórico, y su apreciación de los hechos que ocurrieron durante el desarrollo del proyecto y la consolidación del Espacio Escultórico, imponentemente anónima, que de una forma poco o más profunda fue parte del desarrollo, consolidación o trayectoria plástica de cada escultor.

Cada creador que formó parte del Espacio Escultórico influyó profundamente en las vanguardias plásticas de México y otros países, como también al ser maestros de la UNAM y transmitir sus conocimientos a generaciones de estudiantes interesados en el desarrollo del país a través del arte.

1. FEDERICO SILVA (CIUDAD DE MÉXICO, 1923).

OCHO CONEJO Y SERPIENTES DEL PEDREGAL



Imagen 18.
Ocho conejo, concreto armado. 5x10x4 metros. 1980.



Imagen 19.
Serpientes del Pedregal, concreto y piedra.
cuerpos: 180y 200 metros, cabezas: 5x4x15 m. 1985.

Aprendió las técnicas de encáustica, fresco y temple de manera autodidacta, fue asistente de David Alfaro Siqueiros en algunos de sus murales, se relacionó con los artistas de esa época, como Diego Rivera, O'Higgins, Leopoldo Méndez, entre otros. A partir de 1950 pinta sus propios murales, como el que realizó para el Instituto Politécnico Nacional, *La técnica al servicio del país*.

A principios de los sesentas aborda la escultura, buscando otras formas plásticas de abordar el arte, se le considera el precursor del Arte Cinético en México. Su obra monumental tiene fuertes lazos con la concepción religiosa, espacial y conceptual del arte precolombino, donde realiza escultura antropomorfas representando alushes, míticos duentes-diablillos, o deidades y animales que imperan como símbolos estéticos nacionales: tlálocs, serpientes, aves, ranas, conejos, entre otros.

Su trayectoria le ha validado reconocimientos importantes como:

- El ingreso a la Academia de las Artes en 1991.
- Fue nombrado Creador Hemérito del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en 1993.
- En 1995 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes.
- En 2002 inauguró su primera exposición de Gráfica Digital en el Centro Nacional de las Artes.
- El 18 de septiembre de 2003 el "Museo Federico Silva" en San Luis Potosí abrió sus puertas al público, el cual es considerado el primer museo de escultura contemporánea en América Latina.

Patricia Galeana expresa en el libro *Un arte intemporal de Federico Silva*, la unidad cultural contenido en los elementos estéticos originados en el arte maya, azteca, olmeca, y los proyectos contemporáneos que representa la obra de Silva:

“Revive su promesa en un lenguaje perseverante. Es un poeta que imagina y cincela la piedra primitiva de su pasado para convertirla en un diamante urbano, presente, de destellos futuristas. [...] Para él, la escultura mesoamericana es una ola metafórica de la actualización intrínseca de las formas, las líneas, las proporciones, los volúmenes, los colores”.

Su obra *Ocho Conejo* en el Paseo Escultórico, invita al visitante a caminar a través de ella, como una puerta de entrada a un recorrido lúdico entre el pedregal de la zona sur de Ciudad Universitaria y los conceptos monumentales de seis artistas plásticos contemporáneos.

Ocho Conejo es interpretado de la siguiente forma por el catálogo de escultura monumental de Patrimonio Universitario:

“El título de la obra es evocador del vigésimo signo del Tonapohualli o Calendario Náhuatl. Tochtli o conejo, esta asociado con el punto cardinal Sur, así; el eje cardinal de esta obra ese punto cardinal. Asimismo, ocho Conejo alude a las antiguas deidades del pulque”.

Serpientes del Pedregal, escultura monumental transitable ha sido el camino para el visitante del Paseo Escultórico, por medio de sus ondulaciones se reconoce el terreno sobre el que están plantados sus cuerpos, y mientras sus cabezas dan un marco prehispánico a la fachada del Instituto de Investigaciones Estéticas.

La representación de la serpiente de cascabel en el Paseo Escultórico ha sido constante, primero por Helen Escobedo y su obra *Cóatl*, después con *Las serpientes del Pedregal* de Federico Silva. La serpiente es un reptil omnipresente en el arte precolombino, ejecutada en diversas representaciones en el arte Preclásico de la Cuenca de México, entre los olmecas, los zapotecas, los mayas; en Veracruz y en Guerrero. Teotihuacán multiplicó el secreto de sus formas, y los aztecas alzaron estilizadas representaciones.

En la Casa-Taller de Federico Silva en Tlaxcala, espacio mágico donde sus obras se proyectan y realizan, y algunas otras maduran sobre el pasto más tierno, se desarrolló la entrevista que expone su visión como parte del equipo de creación de la obra magna. En una habitación de techos altos y el eco de la voz del escultor, Silva rememora los acontecimientos del proyecto, su visión de creador se pronuncia ante la relevancia de escultura monumental colectiva que representó el proyecto del Espacio Escultórico, recalca la vanguardia cultural para el país y la Universidad; se molesta ante el abuso del uso público del visitante y concluye su opinión respecto a la trascendencia a 25 de años de conformada la obra.

“EL ESPACIO ESCULTÓRICO ES UN PROYECTO COLECTIVO, IRREPETIBLE Y SINGULAR EN LA HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS DE MÉXICO”:
FEDERICO SILVA.

—Maestro, el Paseo Escultórico y su obra Ocho Conejo a tenido modificaciones en el transcurso de los años.

—Yo sigo haciendo muchas modificaciones a la obra que hago, porque es parte del proceso. Cuando se pueden hacer modificaciones, y uno cree que es necesario hay que hacerlas, no es raro eso entre la gente del arte.

—Las Serpientes de Pedregal atraen al visitante para recorrerlas y descubrir desde su altura, las esculturas monumentales que existen en la zona del Centro Cultural.

—Me da mucho gusto que la usen, hay una foto mural en el *Museo Federico Silva* de San Luis Potosí, es una que tome hace mucho, pero me gustaría una donde esta la gente.

En todo mi trabajo esta presente una cultura de la que venimos, la admiro profundamente, nos da cohesión ideológica e histórica, son las grandes culturas que permiten que seamos una unidad espiritual y cultural como nación. Naturalmente, eso forma parte de lo mismo de este inconsciente de los artistas que piensan como yo, del público que se acerca y dialoga con ese mismo lenguaje, es decir, es una corriente de todos, histórica, que nos pertenece como mexicanos. Yo no parto en mí trabajo sobre qué corrientes tienen éxito en Nueva York o París, qué esta de moda, qué instalaciones; la verdad me interesa el mundo y su modernidad, pero lo que me liga con el arte es a lo que pertenezco, de dónde provengo; nos da una apropiación con nosotros mismos y con la tierra. Todo eso es inconsciente, pero también es una sensación de la idea del volumen, de la materia, del peso, de la proporción de las cosas, de su papel una vez que aparecen.

—La Coordinación de Humanidades invitó a Manuel Felguérez y a usted para realizar investigación, y el resultado de esto fue un proyecto escultórico colectivo.

—La fuerza del Espacio Escultórico deviene de varias cuestiones: de su carácter ceremonial y el hecho de que sea una obra colectiva, lo que significa que es anónimo, no tiene la firma de nadie, es el resultado de un trabajo de grupo, el haber trabajado de manera colectiva es un fenómeno histórico irreplicable, no puede volver a ocurrir. El doctor Soberón fue un factor definitivo para que se hiciera el Espacio Escultórico, y estuvo acompañado por el doctor Carpizo, aceptó un proyecto universitario hecho por investigadores-trabajadores de la Universidad.

El proyecto del Espacio Escultórico esta lleno de anécdotas. Creo que a la luz de sus 25 años casi lo menos importante es el anecdotario. Desde luego, tuvo un origen, una estructura, una organización, hubo contradicciones; todo proyecto entra en contradicción, es parte de la naturaleza de la investigación, en reflexionar en los diferentes puntos de vista de un proyecto. Sin embargo, hubo una serie de reglas que todo mundo aceptó y que se impusieron para garantizar el carácter colectivo de la obra.

En un inicio, -esta es la parte burocrática-, el proyecto del Espacio Escultórico se lo propuse al doctor Carpizo, sin estar delineado en todas sus particularidades. A su vez, él se lo planteó al Rector Soberón quien lo asumió con un gran entusiasmo y sin poner en duda que las características que se apuntaban, como una propuesta de un grupo de artistas que trabajábamos todos en la Universidad, fue aceptado con un gran entusiasmo.

—Alguien tuvo que proponer a los escultores que por algún elemento desarrollado en su obra fueran elegidos, y conformaran el equipo.

—Yo consulté con Manuel Felguérez, con quien he tenido una vieja amistad, fuimos compañeros en la Academia de San Carlos, muchos años atrás, y yo le pregunté su opinión si él participaría y a quienes sugería. Felguérez fue el que me dijo los nombres de quienes ponían participar, él los conocía muy bien y yo no. Así se formó el grupo, y el equipo que le lleve al doctor Carpizo y fue aprobado cien por ciento.

A partir de ese momento, la Coordinación de Humanidades y más tarde al Rector, convocó a este conjunto de artistas, y comenzó el trabajo. Fuimos en compañía del rector Soberón, con el doctor Carpizo y la compañía de obras de aquel entonces, que también fueron parte del azar venturoso, porque estaba un ingeniero Montellanos y un arquitecto Kobeh, que fueron gentes que participaron con un gran entusiasmo en toda la parte material de la obra.

Puede decirse que este es el diseño en términos generales del proyecto. Ahora, las circunstancias internas, de discrepancia y demás, que fueron muchas, no es el caso recordar con motivo del cumpleaños 25 del Espacio Escultórico.

—Maestro, la recopilación de anécdotas, notas sueltas publicadas en libros y notas de periódicos me han servido como guía para plantearme el desarrollo del proyecto.

—Mire, hubo grabaciones. Con el proyecto del Espacio Escultórico han pasado cosas muy singulares, quien hizo las grabaciones las conservó como su patrimonio privado. Gente diversa, que generosamente los artistas llamamos a colaborar, y que se acercaron cuando este proyecto ya estaba muy avanzado, más tardes se han dicho autores o partes claves del proyecto, lo cual es mentira. Hubo arribismo, traición, simulación y abordaje sobre el proyecto de quienes no tuvieron nada que ver, que se montaron en el proyecto una vez terminado, y comenzaron a decir que ellos habían inspirado la obra, porque “los artistas no son capaces de pensar”, solamente los teóricos o la gente más avezada en las artes.

Pero eso es parte de la historia de un proyecto tan importante, que una vez que ha jugado el papel del Espacio Escultórico en el proceso del desarrollo del arte contemporáneo en México, porque ese es el hecho, es un hito, a partir del Espacio Escultórico viene la detonación de la escultura como el arte de moda, fue un gran impulsor del arte de la escultura.

La escultura se coloca en un primer plano, en el interés de los jóvenes por trabajar la escultura, provocó un movimiento muy importante, todo eso en buena parte, no podemos decir que se deba al Espacio Escultórico, pero fue un detonador en un momento histórico muy especial.

Marca todo un momento de síntesis, es un pensamiento abstracto por todo lo que le rodea y conjuga el conjunto de corrientes que hablan de una sensibilidad y necesidad del artista para acercarse al arte.

—La comparación inmediata con la pirámide de Cuicuilco esta presente en algunas personas que observan la obra.

—Si no recuerdo mal, ya en el proceso del proyecto, una vez que se habían tomado bases generales para su desarrollo, creo que Felguérez comentó: “curiosamente no estamos asociando con Cuicuilco, que esta aquí, a un lado de nosotros”. Esto es parte de nuestra historia como país, como cultura, que subyacen en el inconsciente de los artistas referencias del pasado cultural tan poderoso en materia del arte de la escultura.

—Para el desarrollo de proyecto y la toma de decisiones tuvieron que pasar meses para llegar a acuerdos, ya que el proyecto se propuso en 1977 y se inauguró en 1979.

—Un proyecto de esa magnitud planteaba en todos muchas dudas, de cuándo terminarla, hubo muchos balbuceos. Pero si esto es normal en la producción de arte de un solo artista, imagínese en un proceso en donde seis personas tienen el mismo peso de opinión a partir del principio establecido. No eran votaciones por mayoría, tenían que ser unánimes. Eso naturalmente creó una serie de obstáculos en el proceso, pero yo diría que fueron obstáculos creativos, que ahora hay que ver como un ejemplo muy positivo, y no como un conjunto de chismes y de historias oscuras.

Yo insisto en que este es un proyecto sin autor, justamente para alejar al crítico o al especulador del arte, buscando que le atribuyan a uno u otro como autor el proyecto. Este proyecto no tiene autor, fue un grupo de gentes que tomaron decisiones, quién sabe quienes son. Esa es su fuerza, tiene que ser respetada esa conquista de la Universidad en ese momento histórico cuando fue posible que esto ocurriera, fue la casualidad en parte, fue una marca del tiempo, era un México distinto al que es hoy, era una Universidad con características muy singulares, como promotora del arte, fue resultado de la investigación, no de la especulación comercial.

—Las interpretaciones surgen cuando el espectador usa o contempla al Espacio Escultórico.

—En este fenómeno lo que estamos advirtiendo es que es un objeto vivo que suscita en los jóvenes, en los universitarios, en los visitantes, acercamientos diferentes, e interpretaciones diferentes, personales o de grupo, eso es lo que suscita el arte. Justamente el arte tiene sentido cuando provoca reflexiones o acciones diversas.

El proyecto nunca se pensó para qué era. Nunca se piensa, y menos en un grupo de artistas. El arte es para que sea arte, si acaso, y si es arte cumple la tarea de diálogo con el espectador. Ahí el proyecto del Espacio Escultórico se complementa y se justifica cuando llegan ahí los visitantes, o deciden hacer un festival, un evento musical o un evento ritual.

—El Espacio Escultórico posee elementos arquetípicos que suscitan en el espectador la sensación de que está presenciando un mensaje cifrado, que hay elementos ocultos en la obra.

—El que el espectador se plantee estas dudas, y haga sus cálculos y busque las razones aparentes, ocultas, misteriosas, que determinaron una serie de decisiones, es parte de la función del arte. Sería absurdo explicar el porqué de cada cosa, sería entregar sin ningún ocultamiento, misterio, interrogante creativa, como decirles de qué se trata. Eso ya es resultado de la interpretación de cada quien. ¿Por qué el número de las escalinatas de la pirámide del Sol?

(MUESTRO AL MAESTRO UNA SERIE DE FOTOGRAFÍAS DONDE SE PRESENTAN DIFERENTES EVENTOS QUE SE HAN REALIZADO EN EL ESPACIO ESCULTÓRICO, COMO EL PASADO 21 DE MARZO Y EL CONCIERTO DE MÚSICA ELECTRÓNICA. EN UNA FOTOGRAFÍA SE APRECIA A UN JOVEN DENTRO DEL CÍRCULO DE PIEDRA DEL ESPACIO ESCULTÓRICO PASEANDO EN BICICLETA).

—Maestro, el visitante acude en diferentes fechas para celebrar el equinoccio de la Primavera o el Día de Muertos o asistir a un concierto.

—Por desgracia en el Espacio Escultórico han ocurrido desde años atrás una especie de descuido por la autoridad competente, pero diría yo, deformando o contribuyendo a la destrucción del mito, despojándolo de un contenido espiritual y cultural. Entonces han permitido que entren vendedores de cosas, que hagan como días de campo, que entre un señor en bicicleta y circule arriba del Espacio Escultórico.

—El maestro se ve muy molesto—. Continúa:

—¡¡Qué clase de universitario es el que toma un lugar que se le entregó a la comunidad universitaria para su reflexión, y lo toma como una pista de ejercicio, y qué autoridades son las que han advertido que esto existe y no pone un vigilante para reglamentar el acceso!! Ese tipo perdió la cabeza, ¡¡lo enloqueció el arte!!

—Con voz serena Federico Silva concilia:

—El Espacio Escultórico es un monumento histórico, que conforme transcurran más los años va a tener un enorme significado en la cultura de México, y ese monumento de la cultura del siglo que termino tiene que ser preservado por todos.

—El uso público ocasiona el paulatino deterioro.

—Debe quedar para el uso del público, pero que no le pase lo que a Chapultepec. Tiene que ser protegido y debe tener un mantenimiento, creo que sería muy barato. El proyecto no costó lo que cuestan las cosas en la Universidad, no costó nada. Nadie cobró, todo era trabajo hecho por

universitario, sólo costo materiales, mano de obra y demás; aquí no hubo pago por proyecto, pago por dirección de obra, pago de nada. Mantenerlo, sería el resultado de lo mismo, no hay que dárselo a una empresa para que venga a remozarlo, sino que sólo tiene que ser constantemente cuidado.

—¿Cuál sería el modo de apreciar mejor el Espacio Escultórico?

—La mejor forma es estando ahí. Desde el cielo lo que se ve es un diseño, y se ve muy bonito, una corona de la tierra, pero hay que sentirlo. Desde un helicóptero lo ve uno pero no lo siente, y parado cerca de la roca volcánica se aprecia en su totalidad.

—¿Cuál es su visión como creador a 25 años del Espacio Escultórico?

—El Espacio Escultórico fue el resultado de condiciones singulares, de ahí lo irreplicable, fue un momento histórico muy singular, fue un espacio específico, esto es la Universidad, y fueron un conjunto de personas también que los juntó el azar del proyecto y del tiempo. La Universidad con aquel proyecto recuperó su antigua posición de vanguardia impulsora de las artes plásticas, compartiendo una concepción de participar en el desarrollo de un arte trascendente, que rebasa los espacios convencionales donde las artes plásticas se muestran.

La Universidad recupera ese impulso renovador en el campo de las artes, en este caso con la escultura, con una indudable consecuencia al ser el detonador de la escultura mexicana contemporánea.

El Espacio Escultórico recupera también una cosa perdida, el arte público no como un elemento decorativo, sino como una propuesta, el gran proyecto ceremonial. En este sentido se vincula con la vocación de lo prehispánico, no solamente porque en el diseño están marcadas como otro orden del arte mexica o maya la idea de las cuatro direcciones, el oriente, el poniente, el norte y el sur, que constituyen una parte esencial de la cultura, de la religión, de la filosofía precolombina, pero que teniendo presente —yo no sé qué tan conciente en todos los artistas—, esos elementos que forman parte de nuestras vivencias culturales, se hace un proyecto contemporáneo, moderno, vanguardista, sí; pero con un apego a la raíz.

Incluso, el mismo equipo de artistas fue convocado para otros proyectos recordando los buenos resultados que hubo en el Espacio Escultórico, y ese equipo no pudo trabajar colectivamente, ya las condiciones habían sido modificadas, no funcionó.

2. HELEN ESCOBEDO (CIUDAD DE MÉXICO, 1936).

CÓATL



En 1951 inició sus estudios de escultura en la Universidad de las Américas con Germán Cueto, en 1952 obtuvo una beca por tres años para el Royal College of Art de Londres. fue nombrada Jefa del Departamento de Artes Plásticas de la UNAM en 1961, cargo que desempeñó durante catorce años. En 1974 fue designada directora del Departamento de Museos y Galerías de la Dirección General de Difusión Cultural, UNAM.

Imagen 20. Cóatl. 20 marcos de hierro de 4x4 y 15 metros de longitud. 1980.

Se le designó investigadora de tiempo completo en la Coordinación de Humanidades en 1978, y en 1979 diseñó la moneda conmemorativa del 50 Aniversario de la Autonomía Universitaria, fue directora del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

La obra escultórica de Helen Escobedo se ha transformado incesantemente a través de los años, actualmente realiza escultura para un lugar en específico, las instalaciones que ha realizado con éxito y aceptación de parte del público en muchos países de Europa.

Rita Eder define la tarea creativa de Helen Escobedo:

“En la trayectoria de Helen, aparecen tres características significativas: los cambios bruscos entre una obra y otra, el desinterés por crear un estilo reconocible, y finalmente su particular concepción del funcionalismo, que la convierte en una escultora, arquitecta, dibujante y diseñadora que se concibe a si misma como una solucionadora de problemas”. (1982: 50)

Cóatl representa una de las obras geométricas monumentales más llamativa para el visitante del *Paseo Escultórico*, debido al despliegue de sus de los colores y el movimiento aparente de acordeón de los marcos, hace que la obra tenga movimiento, apariencia ondulante, como una serpiente que transita en el pedregal.

Helen Escobedo aceptó una entrevista virtual por medio de un cuestionario que le envié a su correo electrónico, debido a que cada año reside una temporada en Alemania y otra en México. En sus respuestas, se aprecia la espontaneidad de su personalidad, la singular propuesta que hizo durante la construcción del *Espacio Escultórico*, y revela un aspecto desconocido sobre su obra *Cóatl*.

LA TRANSFORMACIÓN DE LA NATURALEZA, PREDOMINANTE EN LA OBRA DE HELEN ESCOBEDO.

—Maestra Escobedo, usted fue la única mujer en un equipo de escultores propuesto por la Universidad, quisiera me comentara la impresión que le causó el haber colaborado con Hersúa, Sebastián, Goeritz, Silva y Felguérez.

—Saber trabajar en equipo, siempre ha sido una de mis virtudes mas apreciadas. De hecho, cuando viajo para hacer alguna de mis instalaciones “in situ” lo hago siempre con la colaboración de gente de la localidad; sean artistas, estudiantes, artesanos o jardineros..., por lo tanto, poder trabajar sobre todo con Mathias y Manuel -dos admirados amigos-, y con tres escultores más, me pareció un proyecto fascinante desde que nos lo propuso el doctor Soberón.

—En el desarrollo de su obra se aprecia la posibilidad de darle un uso a la escultura, en el proceso del proyecto del Espacio Escultórico, usted propuso que se le diera un uso a los prismas que componen la obra.

—Efectivamente..., sucedió que una mañana que me tocó estar de encargada de la limpieza del círculo interior -y de cualquier problema que pudiese presentarse con los trabajadores-, se me acercó un maestro de obras mientras erguían los muros prefabricados de los módulos y me preguntó: ¿que cuando llegarían las puertas!

Atónita, y sin comprender muy bien su pregunta, de repente me cayó el veinte. Claro, pensaba que esos “refugios” en círculo tendrían un uso, y por lo tanto necesitarían puerta..., eran para que se cobijara el público, sea del sol sea de la lluvia, o a la mejor las veía como casitas.

Llamé a los colegas a una junta urgente y les propuse que re-pensáramos la idea original de simples módulos huecos y cerrados. Propuse además que si no aceptaban dejarlas abiertas, se cerraran pero a manera de galerías secretas, o sea; que se invitara a un igual número de artistas a proponer algo a manera de idea, -para una obra de arte conceptual -, lo que se haría en el interior si les fuese posible... luego enterraríamos copias de cada proyecto en cada módulo y el Espacio

Escultórico tendría así una colección de dibujos originales que bien podrían mostrarse en el MUCA, cuando se presentase la oportunidad, y darle mayor impacto al proyecto. A Mathias le gustó la idea, pero fue vetada y no procedió.

—¿Qué papel desempeñó Mathias Goeritz, era él quien de alguna forma coordinaba al grupo o fue Federico Silva por ser el que propuso el proyecto?

—Es muy importante entender que NADIE dirigió al grupo. Nadie, porque nuestra regla fundamental, aprobada por los seis desde un principio, definió que ¡TODAS LAS DECISIONES TENDRIAN QUE SER APROBADAS POR UNANIMIDAD! Si uno de los seis metía su veto, la decisión no procedería hasta convencer, o no, al que vetaba. Nada pues, tuvo Mathias que proponer en el sentido de arquitectura emocional, ni tampoco Federico Silva.

—¿El Espacio Escultórico contiene significaciones simbólicas referentes a la naturaleza?

—Contiene tres referencias obvias si lo ve uno desde un avión. Son tres círculos concéntricos: homenaje a la geología del sitio, homenaje al hombre y su creatividad, y homenaje a la naturaleza que lo circunda.

—Los números que surgen a partir de la suma de ciertos elementos que conforman el Espacio Escultórico se han prestado a interpretaciones por parte del espectador. ¿Hay algún significado en el número de los módulos (64), las cuatro separaciones mayores entre los prismas, las medidas de los mismos?

—El 64 es un número mágico..., por ejemplo 2×32 , pero ¡lo demás es un secreto!

—¿Qué opina de las posibilidades sociales del Espacio Escultórico como un centro de reunión, donde la gente acude para “cargarse de energías”, para meditar o presenciar eventos de música tradicional y moderna?

—Los eventos múltiples, el público, todos han coincidido en que por su dimensión, su acústica tan excelente, la luz, la magia de la superficie volcánica -que crea energía quiéralo uno o no-, coinciden en hacer del Espacio Escultórico un centro espectacular..., que igual puede ser un MONUMENTO AL SILENCIO como lo bautizó Günther Gerzso, o UNA PASION CONTENIDA como apuntó un genial coreógrafo.

—Su escultura *Cóatl* del Paseo Escultórico ha sido muy elogiada, y es considerada como una de las más llamativas por su composición geométrica y el manejo del color, ¿qué me comenta de esta obra?

—El *Cóatl* es la serpiente que abundaba por esos rumbos... en dos ocasiones, ¡me crucé con una cascabel viva, y las dos nos asustamos tanto que corrimos en direcciones opuestas!

Lo básico para la lectura de *Cóatl* son sus seis colores candentes que van de amarillo limón hasta un rojo oscuro, pasando por amarillo, naranja y rojo chino. Alguna vez, pasados los años desde su inauguración, me la encontré pintada toda de café. Hasta que pegué de gritos, me la repintaron meses mas tarde.

Cóatl es también un homenaje personal a un sobrinito mío que murió en África, y un homenaje evidente a Mathias Goeritz, ya que si mete uno la cabeza por los últimos módulos de mi escultura, se verá perfectamente enmarcada la obra de Mathias Goeritz: “La Corona de Bambi”.

—El Espacio Escultórico ha trascendido a través del tiempo, en el 2004 cumplió el 25 aniversario de su inauguración, ¿qué impresión o relevancia le deja a usted el haber participado en este proyecto que hasta el día de hoy resulta un sitio representativo de la cultura en la Universidad?

—Haber sido miembro del equipo que dio a luz esta estupenda obra ha sido para mi uno de los puntos claves de mi carrera como artista. Ahí fue en donde aprendí a escuchar, y comprender que cuando escucho aprendo,... cuando hablo...no.



Imagen 21. Homenaje a Goeritz: las viguetas de hierro que conforman la escultura *Cóatl*, sirven como marco a *La corona del Pedregal* en el Paseo Escultórico.

3. HERSÚA (CIUDAD OBREGÓN, SONORA, 1945).

AVE DOS



Imagen 22. Ave Dos. Ferrocemento.
14 metros de altura, área de 7x8 metros. 1980.

Manuel de Jesús **Hernández Suárez**). En 1965 ingresó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), durante el transcurso de sus estudios recibió varios premios otorgados por la escuela. En 1968 fundó con varios compañeros el grupo *Arte Otro*, y fue pionero del Geometrismo en el país. En 1970 participó en el coloquio “Arte México 70”, en el Museo de Ciencias y Artes de la UNAM. En 1974 es miembro fundador del grupo UR, dedicado al arte urbano, y en 1978 promueve la formación del grupo NO-GRUPO, con manifestaciones no-objetualistas.

De 1975 a 1978 fue profesor y asesor estético en la Facultad de Arquitectura Autogobierno de la UNAM. En 1978 fue nombrado investigador en la Coordinación de Humanidades de la UNAM e integrante del equipo del Espacio Escultórico.

Teresa del Conde explica referente a la obra de Hersúa en *Las jóvenes generaciones de geometristas mexicanos* lo siguiente:

La mayor parte de la obra de Hersúa cae dentro de lo que podría denominarse ambientalismo geométrico. Predomina en ella ese aspecto de gratuidad propia de toda obra destinada a recibir la participación activa del público, no ya como receptor activo, sino como parte viva del proceso de creación. Así las cosas, sus ambientes han sido concebidos para que la gente los habite, los rehaga y los constituya en otra cosa mediante la condición que poseen de admitir proposiciones. (Manrique, 1977: 138)

Ave Dos, escultura que conforma el Paseo Escultórico consta de una combinación de cinco diedros o semicubos que conforman dos cuerpos en equilibrio inestable, dando una apariencia de movimiento virtual. Hoy en día se encuentra pintada de anaranjado por fuera y de rojo encendido por dentro, el Geometrismo de *Ave Dos* es inestable, desde los diferentes puntos que se le observe genera otra escultura, dando una nueva interpretación por cada punto cardinal. Por lo regular, primero vemos su lado noroeste, que es el visible desde el único camino de acceso que existe.

En la entrevista con el escultor Hersúa en la Ciudad de México, en su estudio saturado de proyectos, libros y música, sobre la mesa central sobresale un papel doblado múltiples veces por un niño, representa una suerte de *Origami* geométrico y abstracto, prototipo de una futura promesa, muestra temprana de la herencia plástica del escultor a su hijo Thomas de 13 años.

Hersúa comenta con voz suave, didáctica, los elementos estéticos –color y forma– que componen su obra *Ave Dos* integrada a la naturaleza, su amistad con Mathias Goeritz, el desarrollo del proyecto donde confluyeron seis diferentes opiniones y su perspectiva después de 25 años del Espacio Escultórico.

“¿25 AÑOS?... ES COMO VER CRECER A LOS HIJOS”: HERSÚA.

—¿*Ave Dos* es una escultura que permite al público adueñarse de ella al ser monumental y transitable?

—*Ave Dos* tiene que ver con lo natural, el rojo interno de la obra se relaciona con la fluidez de la sangre, y lo exterior, el color anaranjado con la fuerza solar, y el azul externo del cosmos. Una buena obra es un microcosmos.

Es una obra íntima, se entra por cualquier lado, el visitante se estaciona a la mitad para contemplarla, ahí en la intimidad se han hecho novios, hacen el amor, porque el espacio se les permite esa intimidad o profundidad, y sienten la necesidad de dejarlo marcado. Esta llena de letreros, es una forma en que la gente la significa. Cuando se acaba de pintar la obra inmediatamente ponen *graffitis* tremendos, no la sueltan, tienen que grabar algo ahí, ponen su nombre, fragmentos de poemas, pegan chicles; pero no desfiguran la obra, no podemos verlo como que la quieren destruir; es más, en la parte de atrás donde esta un triángulo, han pintado murales. Estamos hablando de tiempo y trabajo para realizar un proyecto de mural. En una ocasión, cuando visitaba la obra estaba alguien adentro declamando, yo me seguí, no quise interrumpirlo.

Ave Dos tiene una entrada, aunque nunca señalo “tal lado es la entrada y tal la salida”, no me gusta llegar a ese grado. Es un juego de profundidad, porque nosotros entramos de una manera y salimos de otra manera, algo nos sucede en ese tránsito interno que nos hace diferentes en alguna medida en cómo entramos y cómo salimos. Tiene una estructura interna que es transitable y una externa que nunca es igual, siempre que la recorremos y vemos parece otra escultura, tiene muchos cambios, por eso el maestro Juan Acha tuvo que usar los puntos cardinales para analizarla. Tiene dos estructuras, es inestable de dos maneras: lo externo y lo interno. Esto recuerda la idea de que todo cambia en la vida, nada permanece igual.

—¿El espacio es básico en su obra?

—Mi madre me confesó que cuando yo nací sietemesino y con el cordón umbilical enrollado en el cuello, para ella, yo estaba muerto. Ella le comentó a la vecina “este no se logró”, y fue la vecina la que me dio la vida al auxiliarme. Entonces, conforme fui creciendo tenía mucho de solitario, o en

alguna medida nació muy solo, y esa soledad me generó una imagen muy fuerte del vacío, del que tenía internamente y del que vivía externamente en el desierto. El vacío es un elemento que he conservado como vital, hasta llegar a comprender que es el que permite realizar acciones, por eso hago mucho hincapié en el vacío interno, la profundidad es más humana que cuando medimos en el sentido del volumen, de lo ancho.

Mi soledad la tomaba como algo no deseable, pero fue pasando el tiempo y me percate de que era más un acierto que un defecto, esto me llevó a comprender que con lo que yo tenía había que hacer algo. Empecé a trabajar el vacío, para mí a sido una especie de motor que me ha permitido tener una especie de encuentros, pero eso después de transitar en mi obra, la persona tiene una ventana con lo interno y externo de si mismo.

El espacio va a ser una constante en mi obra, lo que estoy manejando ahora es el color, pero con ese sentido de apreciación mayor de lo real del espacio, de lo vital del vacío, porque sino lo tenemos, no hay lugar donde colocar nada, formalmente lo que vemos en mi producción es el anti-espacio, lo visible, pero lo importante es el vacío que queda entre una forma y otra. De lo transitable evoluciona al color transitorio.

El vacío es donde todo sucede, y todo cabe en él, por lo tanto es un elemento vital para todo ser vivo, en la filosofía oriental estos aspectos son de primer orden, al igual que en la cultura precolombina.

—Me comenta los elementos que tiene su obra a partir de su soledad permanente, pero usted como creador, ha sido pionero al pertenecer al grupo experimental Arte Otro y proponer escultura urbana y colectiva.

—La soledad me llevó a preciar que determinados trabajos si se hacen en conjunto fructifican. También tiene que ver con la actitud que tengo, siendo yo solitario, mi lugar esta con los demás, por eso desde que formamos *Arte Otro*, *No Grupo*, *El Grupo sin nombre*, *UR*, era con la intención de que los colegas se interesaran en trabajos que fueran mayores de lo que pudieran abarcar de forma individual. En *Arte Otro* trabajé con Sebastián, y en *UR* con Federico Silva.

Pero hay problema casi siempre con los grupos, de que cada quien quiere sobresalir, importa más lo personal que lo grupal, y esto fue dividiendo las preocupaciones. En los artistas se maneja mucho eso de “soy el número uno”, como si fueran cantantes, eso tiene que ver mucho con el ego.

—Usted menciona que fue el autor del proyecto del Espacio Escultórico, pero se ha presentado como una obra colectiva, por lo que, ¿cómo funcionó el proyecto en equipo?

—La relación del equipo yo la he platicado muchas veces, había pleitos entre nosotros, Carpizo nos dijo que en dos días el rector quería el proyecto, Rectoría tenía un tiempo límite. Entonces los demás al tercer día que hubo la reunión, querían solicitar dos meses de plazo, pero yo llegué con la maqueta del proyecto, fue una cosa muy simple, me podían negar mi proyecto si traían otro, me podían decir que el suyo era mejor; pero sino traen ningún proyecto, no lo podían negar ni anteponer ante nada. Entonces se aceptó mi maqueta.

—¿Esa maqueta tuvo modificaciones a lo que hoy es el Espacio Escultórico?

—No. Son los mismos módulos, el mismo círculo. La maqueta estaba pintada lo que era de tezontle, lo único que faltaba era limpiar la lava interna. Pero esa era una primera etapa, entonces los colegas creyeron que en la segunda etapa ellos la iban a intervenir, pero lo que no entendieron era que esa segunda etapa era la *Hemeroteca Nacional*, y la tercera etapa era el *Paseo Escultórico*. Ellos si la querían intervenir, Helen quería que los módulos fueran estudios para artistas, esto ya visto a distancia era una forma de quererlo destruir, pero como existía el derecho a veto, simplemente no se hacía. En una plática que tuve con Cardoza y Aragón, que no está escrita porque fue una plática cuando caminábamos, yo le decía que no se tocaran los módulos. Él después pidió que no se tocaran, y se respetó porque él era una autoridad muy grande.

—En el equipo del Espacio Escultórico, Mathias Goeritz era el mayor en edad, experiencia y reconocimiento, mientras que Sebastián y usted eran los más jóvenes, ¿cómo fue su relación con Goeritz?

—Respecto a Mathias Goeritz, él un día se presentó en mi taller y dijo que Fernando Gamboa, director del MAM, le había mostrado las obras que yo iba a presentar en la exposición *SEMICUBIACAN Proyecto de ciudad* (1977), y me dijo que quería hacer la presentación. Así fue como yo conocí a Mathias. De ahí llevamos una amistad.

Al que reconocían en el mundo era a Mathias, por eso cuando se hizo el Espacio Escultórico mucha gente le adjudicaba que era como el papá; pero como existía el derecho al veto éramos del mismo nivel, lo que importaban eran las buenas ideas, vinieran de donde vinieran. Cuando estaba cerca de su muerte, en una entrevista confesó que el proyecto de la maqueta era mío.

Pasado el tiempo, yo le decía a Mathias por qué se tomaba fotos con el Espacio Escultórico atrás de él, y me contestaba que lo más importante para él era “robarse el arte”. Él creía en un misticismo que no coincidía con mi manera de visualizar el mundo, aunque Mathias era muy amplio.

Todo ese sentido de cómo veía yo las cosas y cómo las veía él nos generó una amistad, en la que chocábamos constantemente, pero volvíamos otra vez a reunirnos, tuvimos muchas pláticas, y siempre de donde quiera que estuviera me mandaba una postal con un comentario sobre el arte o sobre la vida. Fuimos muy amigos hasta el último momento.

—¿La Corona del Pedregal representa los ideales estéticos de Goeritz?

—Refleja el sentido místico de él, la tierra no es importante, la tierra es lo transitorio, lo importante es hacia arriba, el espíritu, lo cósmico. Por eso sus torres, sabemos que Mathias quería hacer las *Torres de Satélite* de ser posible de kilómetros hacia arriba. No tenemos porque restarle nada a Mathias.

—¿Las posibilidades interpretativas y generadoras de sentimientos del Espacio Escultórico surgen a partir de cada persona que lo visita?

—El Espacio Escultórico es un espacio generador de actitudes, en cierto modo, podemos captar que la gente lo ha hecho propio con un sentido profundo, existencial. A mi me tocó ver a una persona que estaba ahí, y le pregunté que con qué frecuencia lo visitaba, me dijo: “todos los domingos vengo, y es aquí donde leo mi correspondencia”. Otra persona me dijo que ahí se carga de energías, y así; la gente lo ha tomado como muy propio, muy de ellos.

Esto va más allá de las significaciones que, por ejemplo, le brindó el maestro Juan Acha, y que tienen mucha coherencia desde el punto de vista formal y conceptual. Es un espacio en el que uno tiene la impresión de que está fuera de la ciudad, genera una sensación de aislamiento, de recogimiento, de contemplación o de interiorización; estamos hablando de la gente que tiene un grado de atención, que es un espectador atento a lo que está vivenciando, es más; el que llega y lo disfruta, por lo general regresa acompañado para compartir esa sensación que tuvo en el Espacio.

—¿Cómo observar íntegramente el Espacio Escultórico?

El Espacio Escultórico requiere que la persona que llegue, y desde la entrada, tenga un cambio mental para que ese camino que hace de ahí al Espacio sea introductorio, vaciarse un poco, se manifieste con un sentido más integral, dejar lo que carga y abrirse. Entonces, al ir caminando va a ir adquiriendo una serie de sensaciones al ir vislumbrando los módulos, se va acercando más al espacio, lo va a lograr abrir cuando esté dentro, y que lo va a mandar en todas las direcciones, si ese individuo tiene ese proceso al llegar, y se le van a suscitar pensamientos, yo diría que con un grado de profundidad.

En el Espacio lo importante es el planteamiento, no importan si la división del norte no está dirigida exactamente hacia ahí, en el arte lo más importante son las ideas, los conceptos. El arte es un producto mental.

—El 21 de marzo de este año muchas personas acudieron al Espacio Escultórico para recibir la primavera, “cargarse de energía”, ¿quizás también sirve como lugar esotérico y religioso?

—Si, la gente acude a veces por una posición esotérica, como por ejemplo, ¿por qué cuentan los módulos?, son 64, entonces seis y cuatro es diez, y diez es uno, y entonces empiezan a relacionar.

Hay que llevarlo más allá de nuestra condición somática, vivimos en tres dimensiones espaciales y una temporal. Yo tengo mi versión de todo eso, pero la he dejado sin que salga a luz porque me interesa más cómo el espectador atento, activo, la va significando. Todo tiene un sentido, son varios aspectos, pero lo importante no es la significación que yo le di, sino la significación que dé el público, es una forma de ser coproductor de la obra. Tengo escrito todo, pero ya han pasado 25 años y estoy en espera de mayores significaciones por parte de los demás, sus propias lecturas. Algún día se conocerá.

En verdad la gente que asiste no se pregunta de quién es, al vivenciarlo ya el Espacio Escultórico es de ellos, lo viven. Es un espacio tan generoso en el sentido que no importa el nivel cultural ni la edad, esto ya es un gran acierto, las personas van, lo hacen propio y pueden tener seis, doce, cuarenta o sesenta años, y pueden ser de un nivel tan diferente de unos con otros, pero a todos pertenece, es su espacio, es muy difícil que se vea como una obra, porque por lo general una obra la prefieren determinada gente, determinado grupo, en este caso no, son todos.

El ciclo completo sería que las personas traduzcan sus sentimientos en pensamientos, todos somos sensibles, pero presentarlo en pensamientos no cualquiera lo hace, la gente vivencia el Espacio, se llena y se va.

El Espacio Escultórico es abierto, en cierta medida eso genera sensación de vacío. La transmisión de los sonidos lo permite la roca volcánica, cuando se camina sobre ella y sobre el tezontle las pisadas se van escuchando. El espectador atento hace conciente lo que va sucediendo en su recorrido, comienza a tener una especie de lectura de sí mismo, al reconocer los espacios, los vacíos, el exterior y el interior. Provoca más recorrerlo y de repente estacionarse. Tiene acústica, no se necesitan micrófonos, si alguien toca la guitarra en el centro es escuchado por todos los que estén ahí. Es un lugar para compartir.

—Me comenta que ha llevado a japoneses a conocer el Espacio Escultórico, cuando están ahí, ¿cuál es su actitud y percepción de la obra?

—Ellos tienen una cultura de la contemplación. Ellos no se dan la mano, y siempre guardan una distancia entre una persona y otra. Entonces, en el Espacio Escultórico ellos lo contemplan, y hay una especie de relación por los elementos que contiene: la lava, la sencillez de los módulos, el caminar a su alrededor, miran hacia el cielo, y por su cultura le dan un significado.

Propiamente el Espacio Escultórico es y no es escultura, la grandeza es así en cuanto a la importancia de la obra, por eso es la más grande del mundo, porque no conozco una escultura que sea más importante que el Espacio Escultórico a nivel mundial, es la que más aporta porque tiene un planteamiento que sigue teniendo vigencia aquí y en todas partes.

Toda buena obra nos va a generar cambios en nosotros, y se va a manifestar en nuestras acciones, es un cambio en la sensibilidad que se va acrecentando. Jorge Reyes por ejemplo, significa el Espacio Escultórico con su música, otras personas con danza, las personas que hacen sus ceremonias.

—Las losas de cemento que llevan al visitante del Paseo Escultórico al Espacio Escultórico resultan una idea muy interesante, porque al observarlas se puede ver la planta de las esculturas individuales.

—Era para que las personas caminaran sobre ellas, estaban a diferentes niveles sobre el terreno. La losa con la planta de cada escultura dirigía al visitante ante la escultura, y así sucesivamente con los demás; pero sucedió que la gente empezó a llevárselas, se llevaba una y quería la otra y la otra, y hacer la colección; hubo un momento en que todo el camino estaba muy *molacho*.

Se optó por dejar el terreno plano, y con las losas que quedaban hacer pequeñas placitas y caminos, sin orden, porque se utilizaron las que quedaron.

—Referente a Los Manifiestos que los artistas publicaron, ¿eran estos una forma de exponer los fines que querían alcanzar socialmente a partir de la exposición de su obra, como fue el Manifiesto de Arte Otro, el Manifiesto de Arquitectura Emocional de Goeritz o el del Espacio Escultórico?

—No importan si no hacen caso de los Manifiestos, me refiero a las autoridades culturales, pues son un testimonio, una inquietud, algo que el artista captó en su momento, y es bueno dejarlo como constancia de que había la preocupación.

Mathias era un gran pensador, valoraba mucho la importancia de los Manifiestos, sucede que cuando no hay Manifiestos algo está muy mal, por un lado el artista ya se acomodó o ya se vendió ante un sistema, eso está sucediendo ahora. Se manda una exposición de jóvenes a *Arco* en Madrid, con muchas pretensiones; pero no es una imagen de México, si los españoles conocen esto como arte mexicano han de decir: “qué pobre, en México no hay arte, fuera de que presumen mucho de lo prehispánico, no tienen nada después de eso”. Imagínese, si se hubieran llevado las fotos del Espacio Escultórico, obras de Germán Cueto, de Mathias, de las Torres de Satélite, es otra imagen de México, más coherente y de grandeza.

4. MANUEL FELGUÉREZ (VALPARAÍSO, ZACATECAS 1928).

VARIANTE DE LA LLAVE DE KEPLER



Entre 1949 y 1959 estudió con Osip Zadkine en París. A partir de 1954 realizó exposiciones en la Ciudad de México y el extranjero. De 1969 a 1970 fue profesor en la Escuela de Diseño Industrial de la UNAM, en 1969 es elegido para la selección mundial de 65 artistas que participaron en la inauguración del Museo de Arte Moderno de Tokio, Japón. De 1970 a 1973 enseñó en el Taller Experimental de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM y designado investigador de la UNAM. En 1976 fue nombrado investigador del Carpenter Center for Visual Arts, de la Universidad de Harvard, Estados Unidos. En 1977 ingresó al Instituto de Investigaciones Estéticas.

Imagen 23. La llave de Kepler.
Placa de hierro policromado. 4x2x2 metros, 1980.

Entre las distinciones con las que ha sido reconocido se encuentran las siguientes:

- Es nombrado Miembro de Número de la Academia de Artes de México en 1973.
- En 1975 recibe el Gran Premio de Honor de la XIII Bienal de Sao Paulo, Brasil.
- En 1987 es nombrado Ciudadano Ilustre de Zacatecas por Decreto del Congreso del Estado.
- En 1988 recibe el Premio Nacional de Artes.
- En 1993 es designado Creador Emérito por Decreto Presidencial.
- En el año de 1998 se inaugura el "Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez" en la Ciudad de Zacatecas.

Dentro del catálogo de escultura monumental resguardada por la UNAM, define la obra *La llave de Kepler* -ubicada en el Paseo Escultórico-, de la siguiente forma:

“Nos encontramos con una alusión a los planteamientos del astrónomo alemán Johannes Kepler sobre los movimientos planetarios. Manuel Felguérez involucra diversas piezas que parecen girar en torno a un eje con forma de prisma que puede representar al sol, en torno al cual circulan los planetas. Los elementos de esta pieza dan al espectador la impresión de un sólido conjunto de formas entrelazadas, para dar origen a un vasto complejo de mecanismos y movimientos: como si se expusiera la mecánica del universo a través de una síntesis geométrica abstracta”.

Manuel Felguérez en la entrevista en su casa-estudio al sur de la Ciudad de México, acompañado por su inseparable pipa, comenta sobre su obra individual *La llave de Kepler*, de las diferentes propuestas que se plantearon en el proyecto colectivo del Espacio Escultórico hasta llegar a la unanimidad, y la función contemplativa que representa para el visitante el Espacio Escultórico.

“EL GRAN ENCUENTRO FUE HACER SURGIR LA LAVA”: MANUEL FELGUÉREZ.

—*La llave de Kepler*, forma parte de las esculturas individuales del Paseo Escultórico, segunda etapa después del Espacio Escultórico.

—Cuando por fin, estábamos a punto de acabar el gran círculo, el doctor Soberón dijo “ahora como premio, cada quien va a realizar una escultura monumental”. Como la vez anterior en el Espacio, localizamos un terreno adecuado para ubicar las obras, cada quien eligió su lugarcito. Después cada uno hizo lo que se le dio la gana, sin ninguna intención de nada que no fuera presentar una escultura monumental de acuerdo al momento estético de cada uno.

Teníamos la idea de que se conservara el ambiente natural del pedregal, el no quitar plantas, no tirar árboles, de conservar el espacio tal y como era, y simplemente ir buscando una especie de caminito que permitiera hacer un paseo. Este caminito lo hicimos en base a un logo de cada escultura, se hicieron en piezas coladas en concreto, y las seis diferentes piezas se iba a ir colocando para formar ese camino. En un principio así fue, pero como eran plaquitas y estaban grabadas, empezaron a perderse, se las robaron, se las llevaban de recuerdo, pasaron a ser unos souvenir. Con las que quedaron se hicieron plazas cercanas al Espacio Escultórico, para que no se acabaran de perder.

—¿*La llave de Kepler* tiene elementos geométricos que representan a la física y la matemáticas?

—Pertenece a la Abstracción Geométrica, tiene que ver con que en ese tiempo yo acababa de hacer una investigación para la Universidad que dio como fruto un libro que se llama “la máquina estética”, y ese libro narra toda la investigación que hice con el uso de la computadora como apoyo de la

creación artística, entonces, comunicando datos que yo había trabajado en años, y mi sensibilidad en la manera de crear, logré crear un sistema para que con ayuda de un plotter, dibujar perfectamente la idea de una pintura o una escultura cada once segundos; de ahí, realice unas pinturas y esculturas, normalmente en tamaño de galería, cuando surgió la oportunidad de la escultura monumental, pues nada más fue realizarla.

En la realización uno se limita al dinero que hay, así, uno ve qué tamaño puede ser, según el material que se quiera. En este caso es de fierro, uno tiene que lidiar con el presupuesto, y aparte pagar las grúas y operarios que van a trabajar en la escultura. Tuvimos en esta obra la desgracia de que una grúa se les enchucó y le cortó la pierna a un obrero. Fue muy lamentable.

La llave de Kepler es parte de una serie de lo que yo venía trabajando en esa época y era un poco como compensación, puesto que en el Espacio Escultórico de común acuerdo decidimos no meter rasgos personales para que fuera realmente colectiva la obra.

El hecho de que siempre en la escultura se realiza a través de formas geométricas, hay un centro, un equilibrio y un orden, en fin; todas las leyes de la física, entonces podríamos decir que la obra sí podría tener el sentido de prefigurar el universo en todas sus relaciones de tensiones, pesos, fuerzas.

—Su labor como investigador de la Universidad ha sido destacada.

—A principio de los setenta, como investigador de la Universidad el tema que elegí era el uso de la computadora como un instrumento útil para apoyar la creación artística. En ese tiempo, las computadoras eran unos grandes roperos negros y uno las programaba con tarjetas, al principio no había pantalla, después llegó; entonces estoy hablando de los inicios de la relación del uso de la tecnología para el arte, todo a base de matemáticas puras. Ahora, hay una sala de multimedia en el Centro Nacional de las Artes, a la cual le pusieron mi nombre, al ser precursor en el uso de sistemas.

En San Carlos trabajábamos como maestros Federico Silva y yo. Exactamente al principio de la investigación que te cuento, una vez, cuando teníamos 38 horas de clase a la semana, pedimos 10 horas a la semana para investigar, y nos dieron nuestro permiso. Ya que se nos fue dado, al día siguiente que llegamos encontramos toda la escuela cubierta de mantas, la más grande decía: “maestros investigadores, maestros aviadores”. Entonces se armó un escándalo porque a los demás —éramos 90 profesores—, no les dieron esas diez horas, entonces el Consejo Técnico decidió revocar el acuerdo.

Estábamos tranquilos después de este problema cuando nos mandó a llamar Bonifaz Nuño, el poeta, quien era Coordinador de Humanidades, y nos dijo: “una escuela universitaria que niega la investigación, no es digna de ser escuela, así que ustedes se vienen a la Coordinación como investigadores de tiempo completo”. Nos salimos de San Carlos y quedamos de investigadores en la UNAM, aproximadamente por 1973 ó 74.

—¿Es entonces cuando surge el proyecto del Espacio Escultórico?

—En realidad, nos pusimos de acuerdo Federico Silva y yo, entonces como investigadores, le dije: “vamos a hacer una escultura monumental, necesitamos formar un equipo”. Entonces vimos que había varios escultores que estaban en la Universidad en diferentes áreas, y que nos unía el concepto estético geométrico.

La composición ya la sabes. Mathias Goeritz tenía bastantes años dando una clase en la Escuela de Arquitectura, Helen Escobedo era directora del MUCA, Federico Silva y yo veníamos de San Carlos con bastante trayectoria, y el más joven era Hersúa, que lo sacamos de San Carlos donde empezaba su trayectoria. En total sumábamos 96 años de servicio a la Universidad, sumando que uno llevaba 26 años de maestro y otros 15 años de no se qué, y así.

Cuando ya decidimos todo, fuimos a ver a Carpizo, que sustituyó a Bonifaz Nuño; Carpizo se lo planteó a Soberón, y el doctor se entusiasmó y dijo: “háganlo”. Por ahí hay una foto de que fuimos con las autoridades a enseñarles un lugar que nosotros habíamos explorado, pensábamos que era un bonito lugar para realizar esta obra, obviamente ligado a que para entonces se estaba construyendo parte del Centro Cultural.

—Se conformó el equipo y se impusieron la reglas.

—Una vez que los seis decidimos trabajar en conjunto, antes que nada creamos las reglas de cómo podíamos trabajar. En la primera junta, además del grupo de los seis, invitamos a algunos críticos, como Macgregor, después llamamos a Jorge Alberto Manrique, a Cardoza y Aragón; después, cuando tuvimos el problema de tratar a la piedra, invitamos a gente del Instituto de Geología, en fin; hacer un equipo universitario más vasto que los seis, pero únicamente los seis tuvimos que decidir la forma.

En esa primera junta grabamos, porque nos pareció muy interesante de que quedara constancia de cómo iba evolucionando el proyecto, con las intervenciones, las consideraciones estéticas, pero creo que a la tercera decidimos que no se seguiría grabando, porque llegamos a la conclusión de que la forma de trabajar era que cada paso que se diera teníamos que estar de acuerdo a los seis.

Empezamos con lo más simple, que era buscar la forma, primero pensamos en seis pequeños círculos, o un hexágono, o un ovalo; íbamos analizando todas las formas geométricas de lo que sería la planta de la escultura, al fin decidimos el círculo, pero para esta decisión se llevó como tres o cuatro juntas de tres horas cada una, hasta llegar a la unanimidad.

—Comprendo que el desarrollo del proyecto fue lento.

—Unas veces por ejemplo, de repente ya se había decidido algo, que no iban a ser módulos sino como una muralla con tres entradas, muy alta, de repente llegaba Helen Escobedo con una revista inglesa y decía: “miren, aquí hay algo parecido”, entonces ¡fuera!; cualquier cosa que se descubriera que ya estuviera realizado, teníamos que anularla. En otra discusión pensamos en seis torres al centro, cada quien hace una torre, después se desechó; entonces se planteó que los módulos

tuvieran puertas, como pequeños estudios, también se desechó; entonces vamos a conseguir obras de escultores famosos, aunque sean chiquititas, y meter una en cada módulo aunque no se vieran, que estuvieran como símbolo enterradas, no se hizo. Otro proyecto que no se hizo fue en la roca, pensamos en ir haciendo caminos por dentro, componiendo taludes de la misma piedra y formar como grandes relieves, apenas se ve un pedacito donde empezamos, y apenas iniciamos y nuevamente ¡NO, NO!, el chiste es tener la piedra con su belleza original. El gran encuentro fue hacer surgir la lava de entre la hierba, pero siempre salía, se volvía a tapar, entonces fuimos con los biólogos para lograr matar la planta.

Con los puros desechos podríamos hacer otros diez Espacios Escultóricos, siempre había alguien que decía: ¡¡NO!!

—Seis creadores y un solo proyecto.

—No creas que todo era armonía, había pleitos fuertes, muy fuertes.

Entonces nos quedó que, en un grupo con gente de diferentes edades, de diferentes épocas, que nos unía la corriente estética y la Universidad, era encontrar una especie de inconsciente colectivo, algo que todos pidiéramos aceptar, para estar de acuerdo. La construcción de esta escultura fue un experimento sociológico buenísimo.

En su realización hubo cosas bonitas. Cuando era el momento de rebelión del Sindicato y estaba todo CU lleno de pintas, y se suponía que el Espacio Escultórico era un gasto estético, que mucha gente lo considera inútil, nunca tuvimos una pinta ni una sola protesta del Sindicato porque se estaba haciendo esto. Por otra parte, cuando nos dijo el Rector que era necesario inaugurarla, porque se nos pasaban los años, nos dio una fecha límite. La construcción misma en gran parte siempre depende de los presupuestos, porque nos hubiera encantado que cada módulo fuera relleno con concreto pero el presupuesto no dio más que para hacer coladitos de diez centímetros, y con el tiempo hubo desgaste y grietas en sus paredes. Todo se hizo por el tiempo y el dinero.

—Mathias Goeritz comentó en varias entrevistas que usted fue un amigo a quien apreciaba mucho.

—Cuando hice una exposición de escultura en el Instituto Francés de Cultura, me valió una beca para estudiar en París, y me hacían falta cartas de recomendación para la beca, entonces se me ocurrió que Mathias me daría una. Él vivía en un lugar muy hermoso, ví su estudio, me enseñó miles de maquetitas de lo que más tarde serían *Las Torres de Satélite*, acaba de llegar de Nueva York y traía esa imagen de los rascacielos.

Cuando regresé a México después de dos años en Europa, fui a buscarlo para contarle cómo me había ido, coincidió que en ese momento lo habían llamado para formar la carrera de Artes Plásticas en la Universidad Iberoamericana, él me dijo: “tu vas a ser mi maestro de escultura, Cuevas de dibujo”, en ese momento empezábamos a surgir, la carrera duró seis años y después la clausuraron, él era el director y yo maestro, entonces había una relación diaria.

También en ese tiempo, iba a haber una exposición muy importante en el Museo de Arte Moderno en Nueva York, de un escultor que se llamaba *Tinghely*, él presentaba “Homenaje a Nueva York o la Maquina que se destruía a sí misma”; era un gran engranaje de ruedas, y de repente soltaba engranes enormes y se destruía, esto era un *happening*, y solo invitaron 100 personas. Mathias me dijo: “tengo dos boletos, te los regalo, porque yo trabajo en la misma galería y entonces me voy a parar en la puerta a protestar”, y bueno, ahí estaba parado Mathias con un gran impermeable y de la bolsa sacaba papelitos que hablaban contra el arte de la basura, hablaba de que había que volver a la época de construir catedrales; esa protesta tuvo su éxito y repercusión, porque cuando llegó a México le empezaron a caer los encargos de los vitrales de las catedrales del país. Más adelante, en el Espacio Escultórico volvimos a coincidir, entonces, entre anécdotas y encuentros fuimos amigos hasta el final de su vida.

—¿Qué opina de las interpretaciones que brinda el Espacio Escultórico?

—Tiene muchos elementos prehispánicos, el paisaje natural que es impresionante, la vista de los volcanes al fondo, y cuando te metes al centro y te acuestas, se vuelve como una gran bóveda.

Hay números medio mágicos en la historia. El 64 que son los tableros del ajedrez entre otras cosas, pero hay miles de combinaciones. En la geometría el 64 es un número que aparece con cierta constante, ya trae carga en la historia, es como una retórica; igual que si hubieran sido tres módulos hubieran dicho que la Trinidad, en fin; siempre hay relaciones que encuentras en la historia. Es como un jueguito matemático, 64 partido en cuatro da partes iguales, todo obedece a una lógica matemática. No hay una razón específica, sino que al comenzar a discutir, un poco como acomodo, “como cuántas caben, como cincuenta, que tal si ponemos...”, pero siempre el número 64 esta como atrás, es un número que existe como combinatoria, entonces salió, se aprobó y ya, pero imagínate, nos tardamos como dos años o más, eran discusiones, dos o tres veces a la semana.

—Diariamente, hay gente visitando el Espacio Escultórico, pero también se programa para eventos culturales esporádicamente.

—El fin principal de toda obra que pretende ser artística es su relación con el público, si el público no la acepta no existe, el arte crea una relación entre el espectador y quien la realiza. Al principio pensamos que se podía hacer en el centro algún espectáculo, porque se inauguró con una orquesta dirigida por Julio Estrada, pero cuando comenzaron a prestarlo para eventos, nos dimos cuenta de que se lo iban a acabar, alguien hizo un *happening* donde echaron pintura y mancharon toda la piedra, es difícilísimo limpiarla. El uso que le da la gente es contemplativo, siempre que voy hay gente trepada aquí y allá, no están haciendo nada, sólo contemplando, y es precisamente que la contemplación es la finalidad que toda obra de arte tiene, en ese sentido es ideal la respuesta del público, esa cantidad de gente que no va a hacer nada es lo que le da valor a la obra de arte; pero al mismo tiempo necesita mantenimiento, hay épocas que esta descuidado y otras muy barridito, así va pasando según los equipos, según los presupuestos.

—La roca volcánica del centro es única, irremplazable, y esta expuesta al deterioro.

—La piedra es irreparable, a los módulos aunque les hicieran un agujero se repara, quedan igualitos, pero es la piedra la que da miedo que empiecen a ensuciarla, desgastarla, quebrarla, que pierda toda su dinámica.

Si declaro algo, es en contra de cualquier espectáculo, aunque acepto que cualquier evento ahí es bellissimo, hay que ver quien toma la responsabilidad. Cuando uno entrega la obra al Patrimonio Universitario ya es de ellos. Es más fácil decir que no se debe prestar, a buscar criterios de que sí eventos se hacen y cuales no.

—Usted dijo el discurso de Inauguración.

—Si, pero no se quien me eligió, porque siempre que te dedicas al arte, no hay cosa más horrible que te pongan a hablar, entonces a lo mejor me dejé. Pero el discurso es un apoyo para el investigador.

—Al Espacio Escultórico se le consideró “la escultura más grande del mundo”.

—El tamaño no es lo que cuenta, lo que sí tiene es una escala absolutamente monumental, una escala humana, y que exactamente esta contenido en su tamaño para que tenga el efecto, porque si tuviera el diámetro de un kilómetro, los módulos se perderían, no se sentiría que es un círculo, la proporción es muy importante para que todos los elementos jueguen entre sí, si crece demasiado se pierde.

—Maestro, me comentaron que usted estuvo el año pasado en el Espacio Escultórico con el doctor Soberón, el año en que la obra cumplía sus 25 años.

—De vez en cuando voy, fuimos en parte para estar ahí, para ver el deterioro y como estaba conservado, sobre todo por el gusto de volver a estar.

—¿Qué le brindó a su obra la participación en el Espacio Escultórico?

—Estoy cumpliendo 50 años de producción artística. El Espacio Escultórico es un acontecimiento muy importante en mi vida, pero he tenido otros, es la suma de lo que te va dando la motivación y lo que queda por hacer en el poco tiempo de vida, no se termina una obra, se termina el conjunto de la obra, cuando llegué al Espacio Escultórico mis ideas venían de lo que había hecho durante 25 años anteriormente, siempre son sumas de sensaciones, en toda obra trata uno de innovar, de inventar, pero al mismo tiempo, se carga una retórica que no se abandona de la propia obra, hay constantes que se repiten, por más que se quiera inventar se esta atrapado en la propia personalidad, entonces, apenas empieza a surgir otra obra, se echa en la hilerita de todo lo que ha pasado, se mete uno de lleno en lo nuevo.

5. MATHIAS GOERITZ (DANZING, ALEMANIA 1915 -1990 CIUDAD DE MÉXICO).

LA CORONA DEL PEDREGAL

"Este fulano alcanzó la gloria, me decía yo. Se convirtió en valor establecido, en un académico".

Mathias Goeritz. Fragmento de su discurso de agradecimiento por el premio Elías Sourasky.



Werner Mathias Goeritz Brünner, reconocido como Mathias Goeritz. Estudió dibujo, pintura e historia del arte en Berlín, París y Basilea; obtuvo un doctorado en Filosofía. Desde 1945 hasta 1948 vivió en España, donde fundó la Escuela de Altamira, que debido a su filosofía, creó una gran influencia en la joven pintura española. En 1949 llegó a Guadalajara, México, donde vivió tres años y posteriormente se trasladó a la Ciudad de México donde residió hasta su fallecimiento el 4 de agosto de 1990. Se nacionalizó mexicano.

Es considerado como maestro del Geometrismo en México y propuso escultura monumental que se adelantó a las propuestas escultóricas del momento. De igual forma participó en obras colectivas donde queda manifiesto su preocupación por alcanzar el desarrollo de un arte que reuniera la participación de artistas diversos.

Imagen 24. *Corona del Pedregal o Corona de Bambi.*
Viguetas de hierro, 12x6x4 metros. 1980.

En 1950, durante la época que vivió en Guadalajara, Goeritz escribió un ensayo titulado *La libertad de creación*, escrito en el cual está presente su filosofía, objetos de inspiración y qué representa el "Arte" para él:

[...] El verdadero arte es vivo. Aunque sus creadores hayan muerto hace miles de años. Se reconoce la obra de arte por su vida propia. La obra que no tiene vida no es una obra de arte.

[...] Estoy seguro que hay en mi obra influencias de otros artistas contemporáneos. Quizás de todos cuyas obras conozco. Si oigo una música, si veo la hoja de una planta, una concha del mar, una estrella en el cielo o una obra de arte, todo me inspira. Y me influye. De todo lo que veo tomo lo que me parece bien para mí en general sin darme cuenta. Estoy agradecido a todo y a todos. A las plantas, a los animales, a los hombre y las mujeres.

[...] Quiero también a la vida. Estoy contento de vivir en el siglo XX. Los únicos tiempos que quizás me gustarían vivir, son los siglos del futuro. Pero ya hoy, en este minuto, estamos fuera de lo histórico. Vivimos en la post-historia. Eso quiere decir: somos jóvenes. Gracias a un magnifico pasado, gracias a la historia, que ha logrado abrirnos los ojos para que veamos lo que somos.

[...] En el fondo no comprendo por qué me critican –pero como lo hacen, estoy alegre también de ello-. Estor seguro, tengo fe, y con eso estoy contento”. (Kassner, 1998: 258-259)

Goeritz recibió de manos del presidente José López Portillo el Premio *Elías Sourasky* en 1980, el cual agradeció con estas palabras (fragmento):

“Pensando en los jóvenes de ahora, me pregunto cómo me ven ellos. ¿No soy acaso a sus ojos, con toda lógica, ya parte de la «momiza» artística de tiempos pasados? [...]

Con la herencia del romanticismo, incursioné en campos de los cuales, en el fondo, no entendía nada, como por ejemplo el de la arquitectura. Allí prediqué una arquitectura EMOCIONAL y un arte urbano de dimensiones inmensas, a veces imposibles. [...] Con estos y otros conceptos me introduje en el imperio de los arquitectos y no tardé mucho en construir un edificio: un museo experimental que a fin de cuentas resultó más cabaret que museo.

[...] Alguien me dijo hace poco: tiene usted la satisfacción de haber sido un buen maestro, ya que dejó una profunda influencia en los arquitectos, tanto jóvenes como mayores del país.

A los pocos días de esto, cuando llegué a la Escuela de Arquitectura de la Universidad a dar mi clase, al entrar en el taller vi los ojos de los estudiantes, llenos de confianza y expectación, porque creían que en ese momento yo iba a descubrirles el gran secreto y a decirles cómo debían hacer arquitectura; me asuste profundamente. Sentí que los estaba defraudando al ponerme en el papel de maestro sabio, inventé un pretexto y corrí a mi casa, encerrándome en mi estudio.

Hace 25 años, entonces si, yo «sabía» perfectamente lo que era bueno y malo. Incluso, estaba convencido de que lo que enseñaba a los jóvenes era de urgente necesidad. Hoy tengo serias dudas sobre la importancia de mi enseñanza, y precisamente ahora es cuando se me otorga este premio. ¿Cómo quieren ustedes que yo entienda al mundo?”

A una pregunta que le hiciera Lily Kassner, referente a cuál ha sido su personal contribución a la arquitectura en México, mencionó:

“Las obras más importantes que los artistas contemporáneos han producido en México en lo últimos años, son, en mi opinión, las que se integran a la arquitectura, se confunden con ella y se convierten en un elemento espiritualmente funcional. En ella el arte vuelve a encontrar su meta esencial ¡la del servicio!”.

Mathias Goeritz, como parte del equipo de escultores que se conformó para la realización del Espacio Escultórico, era el de mayor edad y reconocimiento en el mundo, por lo que ha suscitado la posibilidad de que él haya sido el generador de la idea.

En entrevista, la investigadora Rita Eder opinó al respecto:

“Desde el punto de vista de su forma y su significado, pienso que el Espacio Escultórico tiene mucho que ver con Mathias Goeritz, porque estamos frente a una pieza que, puede decirse que es arquitectura emocional. Es más que escultura y no llega a ser arquitectura, esta entre ese lugar intermedio, digamos la pre-arquitectura, una especie de noción de lo espacial, pero también encierra un espacio a través del movimiento.

La noción del contraste fue sumamente importante, la idea de hacer un círculo, lo cual considero que fue él quien generó la idea, porque el estuvo muy interesado en la escultura prehistórica, como Stonehenge, por ejemplo; la noción de lo circular y de lo arcaico se vuelve muy importante. Él estuvo muy involucrado en los años cuarentas en la noción del primitivismo, del escultor de las cavernas, la asociación de lo primitivo con lo moderno esta presente en el Espacio Escultórico.

Para Mathias estuvo presente la noción de un «Stonehenge mexicano», que tuviera esta noción piramidal. Lo primero que impresiona a Mathias cuando llega a México son las pirámides de Teotihuacán, aunque la forma piramidal del Espacio Escultórico es muy diferente, porque esta compuesto de triángulos, pero es una referencia a lo precolombino, y la noción de Cuicuilco; como ciclo renovador de la vida, del eterno retorno”.

La obra individual que se localiza en el Paseo Escultórico es *La corona del Pedregal o Corona de Bambi*. Esta escultura al estar titulada como “Corona de Bambi”, es una dedicatoria a su compañera sentimental, la periodista Ana Cecilia Treviño, a quien le decían “Bambi” por la característica peculiar de su ojos, que eran grandes y rasgados.

La “verticalidad” su propuesta plástica esta presente en muchas de sus obras, como las Torres de Satélite, las Torres de Temixco o sencillamente, en una escultura representativa de los territorios de Ciudad Universitaria, esta es *Tú y Yo* realizada entre 1969 y 1970, de 15 x 7.10 m. x 2.50 m, las cuales son dos torres rojas de concreto y acero, las cuales se localizan en la salida del metro Universidad. Es persistente la idea de Goeritz con las figuras alargadas, estas se asemejan a totems.

La escultura *Los Amantes*, de Ciudad Universitaria representa la dualidad entre lo masculino y lo femenino, a través de símbolos básicos: un bigote enroscado en sus puntas y unos rulos a modo de cabellera de mujer. Esto hace pensar al que mira su obra de forma inmediata que se trata de unos bigotes.

Para las entonces nuevas instalaciones de extensión universitaria en el Estado de México, creó *La Corona* de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, ENEP Aragón, realizada en concreto armado y pintado, entre 1981 y 1982.

Elena Poniatowska escribió lo siguiente en el 2002, año en que murió Ana Cecilia Treviño:

“Hizo muy feliz en sus últimos años a Mathias Goeritz. Lo cuidó como una geisha hasta su último suspiro. Lo acompañó en viajes a Europa, Israel, América del Sur, Japón. En los años terminales, cuando Mathias entraba y salía de terapia intensiva, *Bambi* esperaba horas desoladas de día y de noche y le daba ánimos cada vez que le permitían pasar a verlo. Jamás lo abandonó.

Mathias murió en sus brazos en el departamento de la calle de Pachuca número 35 en el que hay, además de los *collages* de *Bambi*, tesoros de buena pintura”.

6. SEBASTIÁN (CHIHUAHUA, 1947).

CÓLOTL



Imagen 25. Cólótl. Placas de acero pintado, 6x6x10 metros. 1980.

(Enrique Carvajal G). En 1965 llegó a la Ciudad de México para estudiar en la ENAP, en 1968 Sebastián, Hersúa y otros compañeros fundaron uno de los primeros grupos experimentales, *Arte Otro*. En 1969 ingresó al Salón Independiente, donde permaneció hasta su desintegración.

Es un escultor apasionado del análisis de la cristalografía y topografía. Ha participado en innumerables exposiciones colectivas e individuales.

Es de vocación constructiva, sustentada por los principios del arte cinético, su expresión inicial fue a través de “transformables o desdoblables”. Desde 1968 ha realizado más de 120 exposiciones individuales en México y otros países, su producción abarca el pequeño, mediano y monumental escultura. En la Ciudad de México la escultura más conocida de Sebastián es su “cabeza de caballo”, conocida también como “el caballito de Sebastián”. Ha tenido mucha aceptación su escultura en Oriente, diversas ciudades japonesas poseen piezas monumentales de su autoría.

Los premios y reconocimientos con los que se ha sido distinguido desde el inicio de su carrera –entre muchos otros-, son los siguientes:

- Miembro Honorario de la Real Academia de Holanda.
- Medalla y reconocimiento de la UNAM por sus 25 años de labor académica.
- Miembro fundador World Arts Forum en Ginebra Suiza.
- Superior Prize, otorgado por el Hakone Open Air Museum de Japón.

Teresa del Conde, en su texto *Geometría Orgánica*, expresa acerca de la escultura de este escultor:

“[...] He dicho que Sebastián es llevado por la razón y que su producción actual es resultado de varios años de investigación programática que incluye estudios sobre cristalografía, topología, trigonometría, etc. Sin embargo, su sentido lúdico y su

aproximación incluso sensual a las estructuras formales, dota a sus piezas de significados polivalentes que contradicen la exactitud matemática o que de plano la subvierten.

Con todo y esto yo no me mostraría partidaria de afirmar que las superposiciones o combinaciones de Sebastián son arbitrarias, pero sí que en varios casos son imprevistas. Al mismo tiempo todas parecen suponer por parte de su creador un conocimiento a fondo de la psicología de la gestalt, conocimiento que seguramente es más intuitivo que libresco, de tal manera que forma parte de su talento y de su idiosincrasia. (Vallarino: 64, 1996)

El escultor Sebastián en su casa-estudio rodeado de maquetas, esculturas en pequeña y mediana escala, representación fantástica de una inauguración permanente, conversó en entrevista sobre los elementos mestizos que contiene el Espacio Escultórico, la “magia” de los números, la escultura monumental abstracta y sensible, la profunda amistad que sostuvo con Mathias Goeritz y su proyecto imaginario de “la escultura más grande del mundo”, propuesta de su época de estudiante y lograda constantemente en la actualidad.

“EL CENTRO DEL ESPACIO ESCULTÓRICO TIENE UNA MAGIA DEL NÚMERO, PERO ASÍ SON LAS MATEMÁTICAS Y ASÍ ES LA GEOMETRÍA”: SEBASTIÁN.

—Maestro, su escultura *Cólotl* está en un hueco del Pedregal, como un animal agazapado entre la vegetación que espera al visitante.

—*Cólotl* significa alacrán. Justo ahí, en esa hondonada había muchas víboras y muchos alacranes. Realmente es un alacrán logrado de un octaedro alargado y descorazonado, es la pura estructura de los octaedros para hacer las tenazas y el cuerpo del alacrán con la cola hacia abajo, es una evocación al *cólotl* de cómo está representado en los Códices Prehispánicos. Recuerda muchos el tratamiento de Alexander Calder de trabajar con placas de metal, sólo que en la forma, es completamente otra relación de estrategia estructural que la “calderiana”.

Del Paseo Escultórico en un momento yo no estaba muy de acuerdo, pero así quisieron y cada quien se manifestó individualmente.

El lugar donde fue colocado *Cólotl* está escondido a simple vista, pero uno se acerca a una especie de mirador guiado por las losas de cemento, y descubre esta escultura resguardada entre la vegetación del lugar, como si estuviera agazapada. Una de las razones por la que busqué ese lugar fue una especie de discreción con mis colegas, porque yo tenía a *Tláloc* arriba, enfrente de la Biblioteca Nacional, dije “yo no quiero que se vean dos esculturas más y de todos una”, y una manera de ser discreto fue meterme a esa hondonada, lugar de los alacranes, y hacer una escultura estática, más horizontal que vertical.

—¿Qué fue para usted el proyecto del Espacio Escultórico?

—Para mi fue “el gran proyecto”. Había antecedentes para llegar a ese proyecto en los cuales participé, como fue el grupo UR, GOCADIGUSE, en los que estuvimos algunos de los autores del Centro del Espacio Escultórico.

—¿Se cumple el anonimato en la propuesta del Espacio Escultórico?

—Este proyecto es el primero en donde se demuestra que el ego personal prácticamente fue superado, la idea eran unir todo en un solo proyecto, para que se sintiera una personalidad única. Desgraciadamente los egos personales traicionaron este juramento que hicimos, empezaron a decir “es mi proyecto”, “yo lo hice”, “yo lo concebí”, y esa no fue la palabra de compromiso, de ética profesional para el gran proyecto, pero al final de cuentas pasan los años y se ve que fue realmente un proyecto único.

De los seis que partimos de ese proyecto, hemos de alguna manera desarrollado nuestra obras personales con ese carácter, y hemos hecho sólidas las bases de lo que es la escuela mexicana de escultura, porque después muchos otros autores y generaciones jóvenes han seguido, sobre todo los que hacen escultura monumental urbana, han continuado con esa línea que se planteó como visión de escultura urbana monumental.

No hablo porque sea geométrica, no se necesita ser geométrico para tener vocación constructiva, hablo del carácter que tienen las obras para ser monumental e integrarse en un desarrollo urbano y que funciones bien, pueden llegar a ser incluso figurativas o realistas, e integrarse en este movimiento; no me refiero a las obras monumentales de los grandes “monos”, de los grandes caudillos, no; sino a todo lo que es producción nueva y moderna con un carácter diferente, con un concepto sólido y profundo de artistas que tienen una visión hacia el futuro de la obra escultórica monumental urbana.

Si bien es cierto, algunos nos traicionaron con el hecho de apoderarse del proyecto, pero eso era como de risa, el carácter de cada uno y el tiempo ha demostrado quién es quién dentro del panorama de estos seis personajes que entramos en el Centro del Espacio Escultórico.

Es mucho más amplio que poner unos módulos, a veces escultóricos y a veces que parecen con un carácter arquitectónico, no era la idea hacer arquitectura o escultura, era hacer el gran proyecto como concepto global y total, todos aportamos ideas para que esto se llevara a cabo y se entendiera perfectamente. Unos luchamos más que otros, y eso fue guerra de ideas, conceptos y de inteligencias.

—Aún se piensa que Mathias Goeritz es el generador del proyecto.

—Por fama, por reconocimiento, por maestría, por edad, por todo, porque se lo merecía incluso, todo mundo pensaba que el autor, el de la gran idea había sido Mathias Goeritz, y él se reía porque sabía cómo era la idea de todos, él sabía como la habíamos trabajado.

Considero que los seis ya teníamos una madurez plástica y un reconocimiento ya sea nacional o internacional muy fuerte, Mathias era el más conocido y el más famoso y luego las edades vienen bajando, yo era el más joven hasta ese momento, pero no por eso el menos conocido, ya tenía una carrera hecha, ya estaba reconocido a nivel nacional e internacional y creo que por eso me merecía el derecho a participar en el proyecto, y bueno, lo que pasa es que no he defraudado, porque sigo vigente y sigo produciendo en todo el mundo.

—La gente que visita el Espacio Escultórico percibe la unión de lo prehispánico con lo moderno.

—Es un espacio vivo, armónico, diseñado justamente para eso. Una obra concebida y madura, bien realizada, bien proporcionada, bien medida, bien entendida, eso es lo que provoca.

Eso sucede con toda obra que está armónica, que está visualizada para todos los símbolos y signos en donde convergen dos visiones que hacen al mestizaje mexicano, que es el concepto que viene de lo grecolatino pasando por lo renacentista, se vuelve en esa visión de la Divina Proporción, que es religioso, que es místico, sacro, y luego toda la visión cosmogónica del mundo prehispánico que también es místico y sagrado, son dos visiones diferentes que de alguna manera se mezclan en el número.

El número a veces es el mismo en las dos visiones, por ejemplo, el número trece es profundo en la composición de la Divina Proporción y es profundo en la visión cosmogónica del mundo prehispánico, en el caracol, en la gestación de los ciclos lunares, trece tiempos para irse generando, todos estos desarrollos de la naturaleza son finalmente geometría de la naturaleza. En la visión renacentista, por ejemplo, el trece, según la Divina Proporción son los doce apóstoles y en el centro Jesús, que es la luz.

Entonces son como compatibles, entendibles, y el Centro del Espacio Escultórico tiene esas dos vertientes: la raíz profunda del sentimiento prehispánico con la raíz profunda de lo grecolatino y renacentista que es lo que hace nuestro mestizaje, cuando esto se sublima en el arte, sucede una cosa: se vuelve un producto universal.

—La unión de lo místico y lo geométrico.

—El Espacio Escultórico tiene la división de los cuatro puntos cardinales, orientados a los centros ceremoniales del mundo prehispánico, pero al mismo tiempo están trazados con compás y poniendo los módulos es una proporción divina.

Esa sensación que uno no se explica qué pasa, es la armonía de la naturaleza, la lava juega un papel muy importante, de cómo esta generado y respetado ese mar de lava en movimiento, que no deja de moverse aunque este quieto, es también parte del todo, como la proporción del círculo, y la calidad acústica, que uno puede hablar y se escucha perfectamente todo, le da otro misticismo y otro carácter de contemplación, se puede decir un poema y se escucha como cósmico.

La vibra del Espacio Escultórico es esa, se siente el carácter y la vibra prehispánica, pero al mismo tiempo se siente la cósmica y la interestelar, por decirlo de alguna manera, la del futuro, la más adelantada. Uno contempla el cielo y ve pasar un jet, ve las estrellas, el cosmos, el Espacio Escultórico es un espectáculo, las noches de luna llena son extraordinarias, mágicas. Por eso no es una escultura para contemplarla, es una escultura total, en donde el aire, las nubes, las estrellas, todo es parte de ese círculo, de lo que puede atrapar visualmente de quien la contempla.

—El Espacio Escultórico ha sido un lugar de eventos y propuestas artísticas desde su inauguración, pero esto en parte, ha provocado su deterioro.

—Es un riesgo, pero a veces también es parte de la provocación de los espacios de esta naturaleza, los conciertos de Jorge Reyes suenan maravillosos, se hacen místicos.

Sí hay deterioro, entonces necesita mantenimiento, atención, que la gente no lo llene de basura, a veces la gente se pasa y hace barbaridades, pero por lo demás es parte de la atracción del Centro del Espacio Escultórico, y creo que los conciertos deben de seguirse dando con cierta medida, y que la gente vaya también a la contemplación, que vea lo que hay alrededor, la naturaleza, hay especies botánicas muy especiales.

—El *graffiti* no ha sido expuesto en los módulos que componen el Espacio Escultórico.

—Esto es una cosa extraordinaria, es como las obras tienen un carácter sacro, que no las puede uno tocar o hablar en voz alta, es como en las iglesias donde no hay graffiti, eso es extraordinario que sucede. En las esculturas individuales sucede, también es parte del muchacho que se arriesga a pintar, es una manera de manifestarse y de reclamar, eso es como una condición humana, se debe entender así.

—El Espacio Escultórico exalta los valores universitarios, invita a los jóvenes a ser parte de la riqueza cultural de la Universidad.

En ciertos momentos ha estado desatendida, porque es un súper proyecto, que desgraciadamente no todos los mexicanos la conocen y que no ha tenido la verdadera difusión que debe tener, uno de los valores artísticos de la colección de la Universidad, como son los murales de la etapa de la Escuela Mexicana de Pintura.

—El Espacio Escultórico es una escultura emocional, que suscita la posibilidad de contener elementos Zen. Maestro, usted ha tenido éxito en Japón con su trabajo, donde ha creado esculturas monumentales.

—No soy un conocedor profundo del Zen, soy un conocedor profundo de lo que hago, y lo que hago es contemplar la naturaleza, abstraerla y luego representarla.

Soy poseedor de una profunda raíz nacional y también de una profunda influencia europea, que es lo que me hace mestizo; entonces como conocedor de todo esto y amante de estas culturas, lo que yo hago es contemplar y tratar de sacar una conjunción de abstracción para expresarme, y en Japón

e tenido éxito porque lo que yo hago es concretar y decir las cosas a la manera *Hai-kú*, como se dice un poema corto, con esa conciencia incluso del Zen, de concentración, de decir con lo mínimo todo el universo, entonces con cinco-siete-cinco sílabas dicen un poema los japoneses, y este poema siempre estará diciendo la visión de la naturaleza, y la naturaleza es universo; entonces cuando yo hago las obras en Japón y en general, todas las obras que he hecho es eso: contemplar y abstraer, aunque parezca contradicción, hacer la concreción al máximo, decir todo con el mínimo de elementos.

Una de las piezas más importantes que hice en Japón es un *Stsuru*, que es una garza blanca que con cinco-siete-cinco elementos formales, y con cinco-siete-cinco elementos numéricos digo “garza blanca” en la escultura, la veo de todos los ángulos y ese es el poema escultórico “garza blanca”, y a lo mejor ese a sido el éxito de la síntesis de cómo ven ellos la escultura y de cómo la contemplan.

Hay esa afinidad, pero yo también hay otra cosa: el éxito de cualquier obra en el extranjero es muy sencilla, cuando el arte es excelso, sea lo que sea, es universal, no necesita traducción, entonces puedo poner obras en China, Japón, África, Israel, Islandia y todas comunican, por la sencilla razón que no necesitan traducción, comunican de inmediato, se vuelven universales.

—Cuando era estudiante en la ENAP, usted hizo el proyecto para realizar “la escultura más grande del mundo”. El Espacio Escultórico fue considerado desde su inauguración de esta manera a nivel internacional no sólo por sus medidas.

—Era una narración que yo entregaba en los camiones, regalaba hojas impresas en mimeógrafo, hablaba sobre “la escultura más grande del mundo”, era la idea; porque no había dinero para hacerla como yo la concebía, y realmente la concebía como lo que hago ahora, si yo pongo una escultura en China yo pienso que por abajo es la continuidad de la que va a estar en Japón, y así se van ligando todas y se convierten en la escultura más grande del mundo. De hecho creo que la he ido concluyendo poco a poco como idea.

Esa propuesta que hice era por la dificultad de no tener dinero, poder seguir imaginando, pero también provocar que el público imaginara, que cada quien viera y razonara su escultura más grande del mundo según su cultura, visión, creatividad, era una especie de arte conceptual.

—Realmente algunas de sus esculturas son de medidas monumentales.

—*La Puerta de Torreón* tiene 40 metros de altura, *La Puerta de Chihuahua* tiene 46, y está es proceso una de 70 metros de altura, que es arquitectura y escultura, va a ser monumento al mestizaje mexicano en Chetumal.

—En el Municipio de Nezahualcóyotl se colocará la escultura *Coyote* con grandes expectativas.

—Va a tener 40 metros de altura. Tiene un sello muy especial, porque será una especie de esfinge, contiene una carga muy fuerte de las raíces del pueblo de *Neza* y se va a convertir en su símbolo, porque va a estar en el centro de la ciudad y se va a poder ver desde cualquier lugar, porque *Neza*

es una ciudad baja, con edificios de cuatro niveles, con quince metros como máximo, entonces las personas van a poder verla desde cualquier punto. 40 metros rebasa cuatro niveles, se va a ligar con el sentimiento cósmico, mágico; pero también faraónico, en el centro de una ciudad, medio religioso, el estar en el centro y tener ahí al *Coyote*. Cumple también con la otra idea de los animales puestos en la cabeza para ser caballero águila o caballero jaguar, entonces en ese sentido es una tradición, el símbolo de lo que sería un coyote.

—Mathias Goeritz fue maestro de muchos artistas, pero con usted tuvo una gran amistad.

—No, Mathias nunca fue mi maestro. Mathias fue más que mi maestro: fue como mi padre.

Yo fui su asistente, no tomé clases con él, di clases junto a él, Mathias me conoció cuando yo ya era Sebastián, ya hacía lo que hago, y eso es lo que le fascinó de la obra, fuimos muy amigos y siempre me ayudó mucho. Me ayudó tanto que nos hicimos así como padre e hijo, y yo fui su asistente y su realizador de maquetas, trabajé para él, y trabajé en la Facultad de Arquitectura dando clases, viajé y realicé proyectos con él; tanto que mi hijo se llama Mathias, él fue su padrino, fue una relación más profunda.

La enseñanza de Mathias para mi no fue la plástica, Mathias me enseñó más a ver, sentir, entender y amar la arquitectura, y luego me enseñó cosas que no se enseñan en las escuelas, como cosas de la vida, de cómo defenderme en la vida, como profesional, como ser internacional; eso sí me lo enseñó él, en ese sentido fue más que mi maestro, fue como mi padre, tengo una huella profunda que no se me va a quitar nunca, como del padre al hijo. Yo ya hacía lo que hago. Hay un texto bonito que él escribió sobre nuestra relación.

-Texto realizado por Mathias Goeritz para la presentación de un catálogo de exposición de Sebastián- (fragmento).

PRESENTACIÓN.

[...] En México la gente del llamado mundo artístico sabe que Sebastián y yo somos amigos. No existen ni han existido jamás, entre nosotros, envidias o celos, intrigas o reyertas. En los quince años que nos conocemos, él, para mí, ha llegado a ser como un hermano menor. Todo lo que tiene que ver con él, con su vida o con su arte me interesa, me concierne y me importa.

Sebastián sabe que lo quiero y estimo como amigo y como artista. Lo he declarado en muchas ocasiones. En mi opinión es, de toda su generación, el mejor escultor mexicano".

CONCLUSIONES.

El periodismo cultural ha sido la línea que he seguido desde que egresé de la carrera, como también en mi servicio social en la página "Proyecto UNAM", y continúa con este reportaje. La investigación me brindó la posibilidad de conocer el desarrollo de un proyecto de grandes repercusiones en el ámbito cultural de la Universidad.

Dentro de los géneros periodísticos que manejé en este reportaje, fue la entrevista la que más enriqueció la investigación y le dio actualidad, además de que aprendí de fuentes directas el entramado cultural de México desde la segunda mitad del siglo XX. El periodismo cultural es la vertiente que pretendo seguir, pero también comprendo que debo continuar enriqueciendo mis conocimientos culturales, para ser una periodista especializada.

La carrera de Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, brinda herramientas para el estudiante que busca en la cultura el medio para desarrollarse, aunque elementalmente el tópico que se maneja en la carrera es el binomio "Periodismo y Literatura" impartido como materia, gracias a esta asignatura, se puede manejar un tipo de periodismo más ágil para redactar, donde la literatura rompe con la rigidez de las notas informativas y genera un lenguaje más ameno en el periodista. Otras materias importantes en este sentido son "Géneros Periodísticos II", donde se ejercita la Crónica y el Reportaje, "Periodismo y Lenguaje Narrativo", y "La Historia como Reportaje", materia que curse y donde surgió el bosquejo de esta investigación.

Por medio de este reportaje, se presenta una parte de las etapas constructivas que constantemente están incrementando las dimensiones de la Ciudad Universitaria, que fue la construcción del Centro Cultural Universitario y el inicio de la escultura monumental en la Universidad. La historia del Espacio Escultórico es sumamente rica por la cantidad de personas sobresalientes que intervinieron, las anécdotas, los pocos documentos que existen, y la recopilación de las entrevistas realizadas a los escultores, a quienes agradezco profundamente su tiempo y generosidad al compartir su visión de lo que representó este proyecto para ellos, y su opinión actual, después de 25 años.

Los cimientos de lo que desembocó en la síntesis colectiva del Espacio Escultórico, fueron los antecedentes escultóricos contemporáneos que se realizaron en el país a partir de la década de los cincuenta del siglo XX: el museo experimental "El Eco", las "Torres de Satélite", e indudablemente, "La Ruta de la Amistad". Cabe señalar un problema presente en las obras monumentales que antecedieron al Espacio Escultórico y este es el abandono paulatino y el deterioro evidente en que la obra monumental pública puede caer. Ejemplo de esto es el "Museo El Eco", el cual es recuperado después de décadas de olvido; las esculturas que componen "La Ruta de la Amistad", algunas de las cuales se encuentran actualmente muy maltratadas y otras pocas, que han sido "adoptadas" por empresas particulares.

El Espacio Escultórico representa la cúspide de la vanguardia en México de escultura monumental y transitable, el visitante que llega a sus inmediaciones y camina sobre la lava solidificada, experimenta las diversas sensaciones y pensamientos que genera esta escultura monumental, de igual forma, los eventos musicales y ceremoniales que suscita, muestran

claramente el uso que el visitante y el artista busca en este lugar. Cabe aclarar que definitivamente el Espacio Escultórico no cuenta con la comodidad y los elementos arquitectónicos de un teatro o una sala de música: es difícil colocar templetas, no hay espacio para sillas y, en fin, toda propuesta que se quiera realizar en el interior del Espacio debe ser evaluada profundamente para no provocar daños irreparables a la escultura.

La herencia cultural de México, implícita de forma innata en los artistas Hersúa, Manuel Felguérez, Sebastián, Federico Silva y Helen Escobedo; y el estudio de las obras realizadas en la prehistoria y las culturas precolombinas, fue para Mathias Goeritz un constante recurrir a la estética de estas manifestaciones humanas en la realización de sus obras. Estos seis escultores, de forma inconsciente sintetizaron en el Espacio Escultórico la herencia monumental que siempre ha existido en México, además de proponer en esta cultura el Geometrismo, corriente que se mantiene actual.

Para apreciar la emotividad del Espacio Escultórico es necesario estar en él, la fotografía y el video no puede abarcarlo, sólo por partes y en determinado momento, pues las formas cambian con el movimiento de luz, surgen y desaparecen sombras y se aprecian texturas conforme el sol avanza sobre la escultura, de igual forma sucede con el centro, pues a veces se encuentra la piedra totalmente limpia de hierbas, y en otras ocasiones, cubierta de incipientes retoños producto de la lluvia, las estaciones del año también intervienen. Para tener una idea de la magnitud de la obra, es necesario vivir la impresión ante la escala humana y las sensaciones que genera a partir de que el espectador se ubica en un espacio donde el silencio impera, es la vía como se puede llegar a aprehender la totalidad de esta escultura y conocerla en su realidad.

En este reportaje se presentan las posibilidades interpretativas que genera el Espacio Escultórico al visitante o estudioso de la numerología y el Zen. Lo que se percibe al contemplar esta escultura tiene infinidad de posibilidades, tantas como visitantes acuden a conocerla. La interpretación que surge al sumar los números recurrentes en la obra: 64, 16, 4; algunos escultores en las entrevistas declaran abiertamente que estos números tienen un significado, Hersúa opina que debe permanecer oculto, como también Helen Escobedo admite que el número 64 es mágico, pero que lo demás es "un secreto".

Esto demuestra que el Espacio Escultórico es una "obra viva", el uso que le da el visitante es diverso. Algunas personas realizan meditación en su interior, hacen ceremonias relacionadas con los eclipses, conciertos por la paz en el mundo, los equinoccios de Primavera, el Día de Muertos. Otros escalan el muro interior del círculo de piedra, como ejercicios de alpinismo, aprovechando las diferentes alturas que tiene el interior, como también; dos o más personas suben a los prismas para contemplar desde ahí el centro de piedra y tener conversaciones, quizás profundas y emotivas.

Respecto al enunciado de que el Espacio Escultórico es "la escultura más grande del mundo", esta investigación demuestra lo siguiente: es grande debido a sus proporciones monumentales (120 metros de diámetro), sólo superada por la pirámide de Cuicuilco (150 m. de diámetro), en el momento histórico en que fue inaugurada no se sabía de ninguna otra obra con medidas semejantes, pero especialmente es la "más grande" por todos los elementos estéticos y sensitivos que resguarda.

Mathias Goeritz buscaba que a través del arte, la persona que contemplaba la obra no fuera pasiva ante lo que observaba, sino que la obra despertara emociones que convirtieran al observador de la obra en un elemento activo del arte. Ahora, con el paso del tiempo, el Espacio Escultórico ha cumplido con esa búsqueda, al convertirse en “escultura emocional”.

Considero que esta investigación reúne los documentos y testimonios más importantes sobre el Espacio Escultórico, los presenta en un solo texto que gracias a las entrevistas con los escultores exhibe un aspecto actual, sorprendente y de visión colectiva; además de que puede llegar a ser un texto de referencia para los futuros estudios de escultura monumental en territorios de Ciudad Universitaria. Cabe destacar que los escultores mostraron el mayor interés para que esta investigación fuera panorámica, siempre encontré en ellos la disposición para reunir la información y eso es algo que da más valor a este reportaje.

También por medio de esta investigación, se observó el deterioro paulatino que diariamente el visitante le ocasiona al Espacio Escultórico. La gente llega con hieleras, bicicletas, carreolas, patines y perros, introducen basura en las hendiduras de la roca volcánica, patinan sobre las losas donde están representadas las esculturas del Paseo Escultórico, hacen competencias de quién sube corriendo más rápido los prismas, los que caminan sobre el tezontle que ya es polvo, toman piedritas y se las arrojan entre ellos o al interior. El aislamiento maravilloso que tiene esta escultura también ha provocado que se cometan este tipo de abusos en su estructura. Es importante mencionar la necesidad de hacer conciencia en las personas que acuden al Espacio, ya sea por medio de una placa donde se exponga claramente que este tipo de actividades daña la escultura o mantener una vigilancia constante.

La Universidad ha sido pionera constantemente en vanguardia tecnológica, educativa, de investigación y cultural, por lo que El Espacio Escultórico es un ejemplo de esto en los terrenos de la reserva ecológica. El culto a la ecología y el pensamiento abstracto del hombre está presente en esta escultura, reúne en su forma diferentes corrientes plásticas, entre las que destacan el *Land Art*, al resguardar en un círculo la roca volcánica y mostrarla en toda su dinámica, el *Minimalismo* por el manejo mínimo de elementos, en la representación de un prisma que se repite 64 veces sobre una base circular, el *Geometrismo*, por el uso de los prismas y el círculo; y de forma destacada su monumentalidad, que permite al visitante ingresar en ella y sentir el movimiento aparente de los prismas, desde fuera de forma centrífuga, y desde dentro, centrípeta.

Los escultores integrantes de la obra, coinciden en que al ser considerada “la escultura más grande del mundo”, no se refiere a sus dimensiones monumentales, sino al concepto escultórico que contiene y la importancia que ha tenido en el ámbito artístico internacional. Conforme transcurren los años, la obra invita a los visitantes nacionales y extranjeros a pensar en ella como una propuesta de vanguardia, la proyección de sus sentimientos en materia, la síntesis arquitectónica mexicana, y el semillero de nuevas concepciones que se generan conforme el humano busca en la ecología y la monumentalidad un medio para acercarse a la esencia de la tierra y su origen. Referente al trabajo y la participación del escultor Mathias Goeritz, el Espacio Escultórico es un ejemplo más de lo que él buscaba en la escultura, un reflejo del hombre espiritual de su tiempo, la expresión de la arquitectura emocional.

FUENTES DE CONSULTA.

BIBLIOGRAFÍA:

- ACHA, Juan. *Hersúa: obras, esculturas: persona, sociedad*. México: UNAM-Coordinación de Humanidades, 1983. 207p.
- ALMADA, López Consuelo. *Mathias Goeritz y el Espacio Escultórico*. México: UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, tesis de maestría en Historia del Arte, 1995. 163p.
- ÁLVAREZ, Noguera, José Rogelio (coordinador). *La arquitectura de Ciudad universitaria*. México: Facultad de Arquitectura-Coordinación de Humanidades, 1994.
- ARTIGAS, Juan B. *Centro Cultural Universitario: visita guiada en torno a su arquitectura*. México: UNAM-Coordinación de Difusión Cultural. 1994, 119 p.
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México: FCE, 2ª. Edición, 1992. 161p.
- BARRAGÁN, García Elisa. *La Ciudad Universitaria de México, reseña histórica 1956-1979*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979. Tomo II.
- BAYÓN, Damián (editor). *Arte Moderno en América Latina*. España: Taurus Ediciones, 1984. 347p.
- CARRILLO, Cesar. et.al. *El Pedregal de San Ángel*. México: UNAM-Coordinación de Investigación Científica, 1995. 177p.
- CASTILLO, Cruz Violeta. *La escultura monumental en América: desarrollo y evolución en el campo escultórico urbano*. México: UNAM-Escuela Nacional de Artes Plásticas, tesis de licenciatura en Artes Visuales, 2002. 66p.: il.
- CHEVALIER, Jean. *Iniciación al simbolismo*. España: Ediciones Obelisco, 1986. 175p.
- Varios autores. *Conozca la UNAM*. México: UNAM, 1994. 39 p. :il.
- CORDERO, Ernesto. *El gran libro de la numerología*. España: Ediciones Martínez Roca, S.A., 1998. 330 p.
- DEMPSEY, Amy. *Guía enciclopédica del arte moderno: ESTILOS, ESCUELAS Y MOVIMIENTOS*. Barcelona: Art. Blume, 2002. 299p.
- ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. España: Gedisa Editorial, 2001. 267p.
- EDER, Rita. *Helen Escobedo*. México: UNAM-Coordinación de Humanidades, 1982.

- *El Espacio Escultórico*. México: UNAM-Coordinación de Humanidades-Centro de Investigación y Servicios Museológicos. 1980, 119 p.
- ESCOBEDO, Helen. et.al. *Monumentos Mexicanos. De las estatuas de sal y de piedra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Editorial Grijalbo, 1992. 250p.
- FELGUÉREZ, Manuel. *El espacio múltiple*. UNAM-Coordinación de Humanidades, 1979. 137p.
- GALEANA, Patricia (coordinadora). *Un arte intemporal de Federico Silva*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1993. 112p.
- GARCÍA, Ponce Juan. *Manuel Felguérez*. México: Ediciones El Equilibrista, 1992. 170p.
- HERNÁNDEZ, Sampieri Roberto. *Metodología de la Investigación*. México: McGraw Hill, 1991. 505 p.
- KASSNER, Lily. *Diccionario de Escultura Mexicana del siglo XX*. México: UNAM-Dirección General de Publicaciones, 1983. 359p.
- ----- . *Mathias Goeritz, una biografía*. México: CONACULTA/INBA, 1998. 2 tomos.
- LEÑERO, VICENTE, MARIN, Carlos. *Manual de Periodismo*. México: Tratados y Manuales Grijalbo, 1997. 315 p.
- LOPÉZ, Ruiz Miguel. *Normas técnicas y de estilo para el trabajo académico*. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial-UNAM, 1998. 166p.
- LUNA, Castillo Antonio. *Metodología de la Tesis*. México: Editorial Trillas, 1996. 130 p.
- MANRIQUE, Castañeda Jorge Alberto. *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Lecturas Mexicanas, 2000. 168p.
- ----- . et.al. *Geometrismo Mexicano*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977. 178p.
- ----- . *Una visión del arte y de la historia*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001. tomo 4.
- MATEOS, José. *Pintura y escultura del siglo XX*. Barcelona, Sopena, 1979. 459 p.
- MIYASAKO, Kobayashi Elia. *El Espacio Sagrado Japonés*. México: Editorial Trillas, 1994. 186 p.
- MORAIS, Federico. *Mathias Goeritz*. México: Laboratorio de Experimentación en Arte Urbano-Coordinación de Humanidades UNAM, 1982. 159p.

- **MONTEFORTE**, Toledo Mario. *Conversaciones con Mathias Goeritz*. México: Siglo XXI, 1993. 140p.
- ----- . *Las Piedras Vivas, escultura y sociedad en México*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965. 188p.
- **MULLER**, Florencia. *La cerámica de Cuicuilco "B", un rescate arqueológico*. México: INAH, 1990. 285p.
- **PEDOE**, Daniel. *La geometría en el arte*. México: G. Gili, 1979. 289p.
- **RAMÍREZ**, Juan Antonio. *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Libros de estilo e introducción a los géneros de crítica y de la historia del arte. España: Ediciones del Serbal, 1999. 196p.
- **REYES**, Gerardo. *Periodismo de Investigación*. México: Editorial Trillas, 1996. 257 p.
- **RODRIGUEZ**, Prampolini Ida. *Sebastián, un ensayo sobre Arte Contemporáneo*. México: UNAM-Coordinación de Humanidades, 1981. 157p.
- **SARUKHÁN**, José, Jaime Mora, Jaime Martuscelli (copiladores). *Guillermo Soberón : dentro y fuera de la Universidad*. México: UNAM, 1992. 357 p.
- ----- . et. al. *La arquitectura de Ciudad universitaria*. México: UNAM, 1994. 198 p. :il.
- ----- . *Pensamiento, espacio y tiempo: Ciudad Universitaria*. México: UNAM-Coordinación de Humanidades, 1994. 213p.
- **SCHÁVELZON**, Daniel. *La pirámide de Cuicuilco*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1983. 113p.
- **SCHMILCHUK**, Graciela. *Helen Escobedo, pasos en la arena*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, UNAM/Difusión Cultural, 2001. 271p.
- **SEBASTIÁN**. *Sebastián*. México: Grupo Financiero Bital, 1996. 191p.
- ----- . *Sebastián: el lenguaje del universo*. México: Grupo Cementero de Chihuahua, 1999. 158p.
- **SILVA**, Federico. *Federico Silva: nuestra batalla: obra monumental, escultura y pintura*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996. 150p.
- ----- . *Federico Silva*. México: UNAM-Coordinación de Humanidades, 1979. 141p.
- ----- . *Una experiencia personal: la escultura y otros menesteres: escritos y dibujos para un arte mayor*. México: UNAM-Coordinación de Humanidades, 1987. 321p.

- **SPRAJC**, Ivan. *Orientaciones en la arquitectura prehispánica del México Central: aspectos de la geografía sagrada de Mesoamérica*. México: tesis de doctorado en Antropología Física, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1997. 364p.: il.
- **VALLARINO**, Roberto (selección de textos). *Sebastián ante la crítica, antología de texto*. España: Ediciones del Equilibrista, 1996. 303 p.
- **VÁZQUEZ**, López María. *El Geometrismo Mexicano: reportaje*. México: UNAM-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, tesis de licenciatura en Ciencias de Comunicación, 1992. 169 p.
- **VILLORO**, Juan. *Manuel Felguérez: el límite de una secuencia*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1997. 62p.
- **WAH**, Laborde Alejandra. *Instalaciones de Helen Escobedo*. México: UNAM-Escuela Nacional de Artes Plásticas, tesis de Maestría en Artes Visuales, 2003. 105p: il.
- **WALKER**, Melissa. *Cómo escribir trabajos de investigación*. España: Gedisa Editorial, 2000. 473p.
- **ZAVALA**, Magdalena, **ESCUADERO**, Alejandrina. *Escultura Mexicana: de la Academia a la instalación*. Italia: Landuci-INBA, 2000. 453p.

HEMEROGRAFÍA

- **ARTIGAS**, Juan B. *Centro Cultural Universitario, 2003*. Humanidades: un periódico para la Universidad, n. 255. 27 de agosto del 2003.
- **BAUTISTA**, Cruz Susana. *Centro Cultural Universitario: umbral de puentes. Testimonio de una guía universitaria*. Humanidades: un periódico para la Universidad, n. 252. 4 de junio del 2003. pp. 16 y 17.
- **CEBALLOS**, Miguel Ángel. *La UNAM no escatimará en el rescate de El Eco*. El Universal, 13 de junio del 2004, sección cultura. p. 3.
- **DESCHAMPS**, Eduardo. *La Ruta de la Amistad en la Ciudad de México*. Excelsior, sección urbe. 18 de agosto de 1968. p. 7-B.
- *El Festival Internacional de Cultura Digital MUTEK.MX 2005 realiza su primera edición formal en Mexico...*, MUTEK MX boletín 05, abril 2005, Ciudad de México.
- **GARCÍA**, Ponce Juan. *La obra mural de Manuel Felguérez*. México en la Cultura, revista de la UNAM. No. 9, vol. XVIII, mayo de 1964. pp. 18-21.

- **GUTIÉRREZ**, Alicia. *El Espacio Escultórico: la escultura más grande del mundo*. Ovaciones, 28 de marzo de 1980, sección "B", p. 3.
- **HERNÁNDEZ**, Huerta Rogelio. *En La Ruta de la Amistad: esculturas olímpicas, un claroscuro de la ignorancia y la apatía oficial*. Excelsior, sección Deportes, 8 de octubre del 2003, pp. 5-D.
- *Inicia el Festival de Cultura Digital MUTEK en el Espacio Escultórico de la UNAM*. Coordinación de Difusión Cultural, Secretaría de Comunicación, Boletín de Medios CDS 198.
- **KARTOFEL**, Graciela. *El Laboratorio del Espacio Escultórico*. Excelsior, sección cultura, 17 de marzo de 1983. p2.
- *La serpiente de Goeritz se queda en el MAM*. El Universal, 29 de julio del 2004, sección cultura. p. 3.
- **MACEDA**, Elda. *Carpizo narró la historia del Espacio Escultórico de la UNAM*. El Universal, sección cultura, 19 de junio de 1991. pp. 1 y 4.
- *Obra monumental que integra Arte, Ciencia y Ecología*. Gaceta UNAM, 30 abril de 1979. pp. 8-10.
- **PONIATOWSKA**, Elena. *La súbita muerte de Bambi, Ana Cecilia Treviño*. La Jornada, 5 de junio de 2002, sección de cultura.
- *Recupera la Universidad el Museo Experimental El Eco*. Gaceta UNAM, 21 de junio del 2004. pp. 12-14.
- *Regresa Jorge Reyes al Espacio Escultórico*. La Gaceta UNAM, 28 de octubre del 2004. Sección de Cultura, p. 19.
- **REYES**, Rosario. *Jorge Reyes en la reapertura del Espacio Escultórico*. El Financiero, 27 de octubre del 2004. Sección Espectador, p. 66.
- **ROMERO**, Benjamín. *Mathias Goeritz*. Revista Artes, bimestre octubre-noviembre de 1990. pp. 17-24.
- *Ruta de la amistad: escultores de todo el mundo construyen monumentos en un tramo del Periférico*. El Heraldo de México, 18 de junio de 1968. p. 7-A.
- **SÁNCHEZ MCGREGOR**, Joaquín. *UNAM: Centro del Espacio Escultórico*. El Sol de México, 8 de noviembre de 1977, p4-A.
- *Se inauguró el Centro del Espacio Escultórico*. Gaceta UNAM, 26 de abril de 1979. pp. 2-6.
- **TREVIÑO**, Ana Cecilia. *Desinterés por todo, sólo importa el hombre*. Excelsior, 23 de agosto de 1953. Sección 1C y 14 C.

SEMINARIOS:

- Asistencia al *Seminario de Arte Moderno y Contemporáneo*, dirigido por el maestro Jorge Alberto Manrique. División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Semestres 2003-2, 2004-1.

SITIOS DE INTERNET:

- (consultado el 26 de abril del 2004).
<http://www.el-independiente.com.mx/articulos>
HIDALGO, Georgina. *Artistas multimedia rescatan la Ruta de la Amistad*. El Independiente, 8 de diciembre de 2003. s/p.
- (consultado el 18 de marzo del 2005).
<http://architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/ensayos/sfregoso2.htm>
FREGOSO, Sofía. *La arquitectura desde las humanidades: reflexiones del seminario "Arquitectura y Humanidades" en torno al Espacio Escultórico de Ciudad Universitaria*.

ENTREVISTAS:

- Maestra Rita Eder, Arte Contemporáneo y enfoque Sociológico, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. 7 de marzo de 2005.
- Maestro Jorge Alberto Manrique, Historiador de Arte. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. 9 de junio de 2005.
- Escultor Hersúa, casa-taller del artista. 31 de marzo y 7 de abril de 2005.
- Escultora Helen Escobedo, entrevista vía correo electrónico. 11 de abril del 2005.
- Escultor Manuel Felguérez, casa-taller del artista, 22 de abril del 2005.
- Escultor Federico Silva, casa-taller del artista, 23 de abril del 2005.
- Escultor Sebastián, casa-taller del artista, 13 junio de 2005.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS.

CAPITULO I

Imagen 1, p. 9. *Cubi XVIII*, imagen obtenida en: Guía enciclopédica del arte moderno, p. 191.

Imagen 2, p. 9. *La serpiente del Eco*, imagen obtenida en el libro: Mathias Goeritz, una biografía.

Imagen 3, p. 10. *Spiral Jetty*, imagen obtenida en: Guía enciclopédica del arte moderno, p. 261.

Imagen 4, p. 11. *Espacio Escultórico*, imagen de Amelia Chávez, 2005.

CAPITULO II

Tríptico fotográfico de El Eco, página 18, obtenido en: Mathias Goeritz, una biografía.

Imagen 5, p. 21. *Poema plástico sobre muro amarillo*, imagen de Amelia Chávez, 2004 .

Tríptico fotográfico *Las torres de Satélite*, p 26. Obtenido en: *Mathias Goeritz, una biografía*.

Imagen 6, p. 28. *Torres de Satélite*. Internet.

Imagen 7, p. 32. *Sol rojo*. Internet.

Imagen 8, p. 32. *Hombre corriendo*. Internet.

Imagen 9, p. 32. *Planta de la Osa Mayor* , fotografía de *La Osa Mayor* en Internet.

Imagen 10, p. 34. Estructura de *Puertas al Viento* obtenido en el libro: Eder Rita. Helen Escobedo.

Imágenes de la Ruta de la Amistad, p. 38. (obtenidas en Internet).

CAPITULO IV

Imagen 11, p. 62. *Espacio Escultórico*. Foto panorámica obtenida en: La arquitectura de Ciudad Universitaria.

Tríptico fotográfico del inicio del proyecto del Espacio Escultórico, p. 67. Obtenido en el libro: Espacio Escultórico.

Imagen 12, p. 81. *Dibujo arquitectónico del Espacio Escultórico*.

Imagen 13, p. 93. *Equinoccio de Primavera*, fotografías de Amelia Chávez 2005.

Imágenes 14 y 15. *Meditación y Generador de Actitudes*, p. 95. Fotografías de Amelia Chávez 2005.

CAPITULO V

Imagen 16, p. 101. *Escultura transitable*, fotografía de Amelia Chávez, 2005.

Imagen 17, p. 101. *Losetas*, fotografía de Amelia Chávez, 2005.

Imagen 18 *Ocho Conejo*, e imagen 19 *Serpientes del Pedregal*, p. 103, fotografía de Amelia Chávez, 2005.

Imagen 20, p. 110. *Cóatl*, fotografía de Amelia Chávez, 2005.

Imagen 21, p. 113. *"Homenaje a Goeritz"*, fotografía de Amelia Chávez, 2005.

Imagen 22, p. 114. *Ave Dos*, fotografía de Amelia Chávez, 2005.

Imagen 23, p. 121. *La llave de Kepler*, fotografía de Amelia Chávez, 2005.

Imagen 24, p. 128. *La Corona del Pedregal*, fotografía de Amelia Chávez, 2005.

Imagen 25, p. 132. *Cólotl*, fotografía de Amelia Chávez, 2005.

ANEXOS

Anexo 1.

1.1. Discurso del Doctor Leonel Péreznieto Castro, Coordinador de Humanidades.

Señor Doctor Guillermo Soberón Acevedo, Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, Autoridades de nuestra Casa de Estudios, Distinguidos Invitados, Señoras y Señores:

El movimiento cultural surgido de la Revolución, y animado por José Vasconcelos y otros distinguidos universitarios, propició el acceso de los mexicanos a nuevas formas de expresión artística que en general tradujeron el significado de nuestro movimiento social y que plasmadas en los muros de la Universidad fueron puestas al alcance de la nación entera.

Hoy, a más de 40 años, resulta difícil, sino imposible negar los beneficios del muralismo mexicano en el desarrollo de nuestro arte; pero nuevas exigencias en la vida pública reclaman formas nuevas que posibiliten a los mexicanos del último cuarto de siglo veinte para expresar el sentir liberatorio que el arte engendra, y que a la vez justifica la libertad democrática, en cuya consecución estamos comprometidos. En esta vía de esfuerzos se describe la iniciativa del Rector de la Universidad, al promover el nuevo movimiento del arte público que reconoce en la escultura geométrica una de sus más altas manifestaciones.

El esfuerzo por preservar y transmitir, por conservar e incrementar las más altas manifestaciones culturales, ha sido divisa de nuestra Universidad. De esta manera, ofrece hoy, dentro de los festejos conmemorativos del Cincuentenario de su Autonomía, un nuevo aporte que se significa, al concluirse la primera etapa de un ambicioso proyecto, con la terminación de esta escultura monumental, de la cual se busca no sólo la recreación estética de los iniciados, sino preferentemente la de quienes comienzan a tener la oportunidad de ser conquistados por la cultura.

Esta escultura monumental que nos circunda es, además, el ejercicio colectivo de seis artistas que quisieron superar sus diferencias individuales para expresarse unidos en el ingente círculo y en cada uno de los sesenta y cuatro módulos que lo superan. A esos artistas, nuestro agradecimiento se dirige e forma especial. Como en toda obra trascendente, ellos reconocen que su labor ha sido precedida, encauzada y sostenida por quienes, interesados en las investigaciones estéticas, brindan hoy a la comunidad universitaria y a la nacional nuevos elementos de libertad espiritual y artística.

1.2. Discurso de Joaquín Sánchez Macgregor,

Sr. Dr. Guillermo Soberón, Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México. Señores Directivos. Distinguidos Invitados. Señoras y Señores:

Hay una frase de un prominente arquitecto español que cala muy hondo; "El más grave problema de nuestros días es que estamos dejando de hacer lo importante para resolver lo urgente que ya nos esta atropellando a todos".

En efecto, lo que se ve aquí, con toda su audacia y majestuosidad, espíritu innovador y a la vez apegado a la tradición artística y al esoterismo plasmado en Stonehenge y en los grandes conjuntos prehispánicos, hubiera sido irrealizable sin la decisión del rector Soberón para rescatar lo trascendente y sacarlo a flote de entre los embates y la vertiginosa acometida de los apremiante.

Se trata de conciliar los medios, las urgencia circunstanciales y a corto plazo (momentáneas, como quien dice) con los fines, las grandes decisiones históricas que troquelan de alguna forma el ser y el devenir de la institución, rematando o denotando un determinado proceso de cambio. Tal es el caso de programas complejos, permanentes, como el de la Reforma Universitaria o el de Superación Académica que caracterizan la gestión del doctor Soberón. ¿Podrá el Centro el Centro del Espacio Escultórico figurar al lado de esos programas, plasmando procesos artístico-culturales de transformación y, a la vez, induciéndolos dialécticamente?

Este reloj solar, mandala telúrico; este centro ceremonial prehispánico del siglo XX, espectáculo para espectáculos, susceptible de múltiples lecturas y funciones, nace bajo el signo de la unidad de los opuestos, del amor a un cambio que precisamente por serlo se nutre con las mejores tradiciones, tan diversas entre sí, del arte industrial o tecnológico, del muralismo mexicano en su dimensión pública, de los valores formales y comunitarios que ostentan los conjuntos precolombinos hoy desacralizados.

En efecto, ¿no son contrarios "la tempestad de lava milenaria", el dantesco "oleaje medusado" (cito a Cardoza y Aragón) que por primera vez en la historia de este Pedregal, de este sismo suspendido, único en el mundo, reaparece en todo su esplendor y, por el otro lado, el cinturón de castidad culturalizada para siempre con 64 descomunales dientes que muerden, interrogativos cual esfinges, al nudo enigmático. Son contrapuestos y, sin embargo, están aquí, una naturaleza agreste, eruptiva, tanática, y un artificio geométrico, sereno, sólido, igualador, racional. Se trata de una armonía lograda por el contraste.

Así mismo, la ciencia y el arte, tan distintos, se reunieron en este Proyecto, pues diseñaron los módulos y la plataforma de apoyo los artistas universitarios Helen Escobedo, Felguérez, Goeritz, Herzúa,

Silva y Sebastián, en un diseño colectivo y genialmente intuitivo, cuya interpretación técnica se le debe acreditar a la Dirección General de Obras, de la UNAM.

Además, este Proyecto, desde sus comienzos, se benefició con los reportes geológico y botánico, adquiriendo un carácter multidisciplinario de ARTE-ECOLOGÍA, según habrá de constar en la Memoria, próxima a publicarse, del Centro del Espacio Escultórico.

Mucho se tendrá que decir del modo colectivo de producción que, polémicamente, aquí se puso en juego: habrá de ejercer una influencia bienhechora en la teoría y la práctica de las artes; puede inducir a elaborar un genuino sistema tecnoartístico de enseñanza-aprendizaje.

En los marcos de una política cultural imaginativa, la Unidad Cultural, en la cual surge esta petrificada y artófaga Serpiente con Plumas, puede convertirse en un emporio de la comunicación humanizada, en un foro de la genuina convivencia, pues aquí podrán darse cita los máximos exponentes de la danza, el teatro, la pantomima, la música, la poesía y el pensamiento.

Diríamos entonces, parafraseando al gran José Clemente Orozco:

"La forma más alta, más lógica, más pura y fuerte del arte, es la comunitaria. Es, también, la más desinteresada, ya que no puede ser convertida en objeto de lucro personal; no puede ser escondida para el beneficio de unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo. Es para todos".

Tales son algunas de las posibilidades del trascendente Proyecto denominado Centro del Espacio Escultórico.

Muchas gracias.

1.3. Discurso del escultor Manuel Felguérez.

Sr. Dr. Guillermo Soberón, Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, Autoridades de la UNAM, Señoras y Señores:

De acuerdo con las instrucciones del Dr. Guillermo Soberón, rector de esta Universidad el 4 de noviembre de 1977 se inició el proyecto del Centro del Espacio Escultórico. En el discurso pronunciado en tal ocasión, por el entonces Coordinador de Humanidades, Dr. Jorge Carpizo, quedó anunciado cuales serían los principios que debería cumplir este proyecto.

Buscando apoyos, tanto en la tradición como en la vanguardia de nuestro país, el Centro del Espacio Escultórico tendría un carácter geométrico monumental, incorporado a la tradición de arte público. Su forma sería consecuencia de rasgos comunes entre nuestro arte actual con estilos y conceptos formales del arte de las culturas prehispánicas.

El proyecto escultórico debería ser fruto de una concepción del arte como investigación, como extensión de la cultura y como compromiso con la realidad social. El Centro del Espacio Escultórico debería estar vinculado en su función a la que desempeña el Centro Cultural de la Universidad y ser a la vez que un área de encuentro un espacio de investigación. El Centro del Espacio Escultórico estaría plenamente integrado al paisaje por el libre uso imaginativo de los elementos escultóricos, de la botánica y de la petrografía.

Para lograr esto se integró un consejo directivo de apoyo de instituciones formado por el Coordinador de Humanidades, el Coordinador de Ciencias y el Coordinador de Extensión Universitaria, así como un grupo de tres críticos para el apoyo teórico y para desempeñar las tareas de investigación y difusión complementarias. Finalmente, seis escultores universitarios fueron los encargados de diseñar el Proyecto.

Los seis escultores designados: Helen Escobedo, Mathias Goeritz, Federico Silva, Herzúa, Sebastián y Manuel Felguérez, iniciamos reuniones de trabajo para diseñar el Proyecto y fijar las normas necesarias para tomar decisiones y lograr acuerdos a pesar de nuestras diferentes ideologías y estilo de nuestras obras.

Pretendimos la realización, por primera vez en este siglo, de una obra de arte monumental verdaderamente colectiva; para su concepción nos impusimos el pesado deber de no dar un solo paso sin lograr la total unanimidad de nuestros criterios.

El resultado de nuestro trabajo, es la obra que ahora contemplamos y que consideramos simplemente como una primera etapa de un proyecto ambicioso, que para que cumpla con la función para la que ha sido creada, necesita todavía de mucho tiempo y esfuerzo.

¿Qué debe ser el Centro del Espacio Escultórico?

Debe ser una escultura circular de 120 metros de diámetro, compuesta por la suma de 64 módulos, sobre un anillo circular de piedra que contiene un mar de lava de la que hemos decidido eliminar la tierra y con ella todo rasgo de vegetación. Queremos también que esta gran escultura sirva primordialmente a un fin estético: la contemplación de algo bello, pero que esta contemplación sea tanto desde su perímetro como desde su interior, por lo que se hace indispensable que el espectador penetre a la escultura. Dicha acción enriquecerá la visión estética tanto del detalle, como del conjunto, y cambiará a la vez el concepto tradicional de cultura por el de Espacio Escultórico. Este Espacio Escultórico estará circunscrito por un jardín ecológico, en el que pretendemos la conservación del Pedregal en su estado natural.

Queremos, también, que este espacio dé cabida a muchos artistas más, tanto mexicanos como de otros países, para así convertir este espacio en un centro del mundo de la escultura urbana.

A través de la forma hemos querido enfatizar la estrecha relación de esta obra con la cultura de Cuicuilco, situada a unos cuantos pasos, para lograr así hacer de este lugar un verdadero centro de la tradición incorporada a un presente en constante cambio.

Para lograr todo lo anterior es necesario estar plenamente documentados y ser capaces de generar teorías de apoyo a esta gran aventura artística.

Es para nosotros un gran honor el que este espacio forme parte de los festejos conmemorativos del Cincuentenario de la Autonomía Universitaria.

Los escultores autores de la primera fase del Centro del Espacio Escultórico agradecen el apoyo que han recibido de la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Coordinación de Humanidades, de la cual depende este Proyecto.

Muy especialmente queremos dejar constancia de que, lo realizado hasta la fecha se debe al entusiasmo y apoyo que se ha recibido del rector Dr. Guillermo Soberón, quien siempre ha mostrado interés y comprensión hacia todas las manifestaciones del arte como parte fundamental de la cultura.

En la realización del área cultural de la que forma parte el Centro del Espacio Escultórico, vemos así cumplida una de las tareas esenciales de la Universidad.

Gracias

Manuel Felguérez

Anexo II:

LA VEGETACIÓN DEL ESPACIO ESCULTÓRICO DE LA UNAM.

A todo lo largo del eje volcánico mexicano es común la presencia de corrientes de lavas llamadas pedregales, sitios notables por la abundancia de especies vegetales. En Pedregal de San Ángel no es una excepción, y presenta una flora muy variada, debido a que las diferencias topográficas han formado numerosos microhabitats, permitiendo la existencia de plantas con requerimientos muy específicos.

Las rocas han tenido que sufrir un largo proceso de intemperización antes de acumular en determinados sitios suficiente suelo vegetal para sostener el crecimiento de algunas especies. Cuando los depósitos de suelo son grandes se pueden encontrar árboles.

La falta de suelo trae como consecuencia una capacidad de retención de agua muy reducida. Este hecho se puede observar de los meses de febrero a mayo, cuando a pesar de producirse un aumento de temperatura la vegetación adquiere un aspecto desolado, pues durante este periodo se secan todas las plantas anuales y las partes aéreas de las herbáceas perennes.

La vegetación responde al aumento de temperatura hasta que se presentan las primeras lluvias, a fines de mayo o principios de junio. Desde ese momento hasta septiembre se produce el mayor desarrollo vegetativo. En septiembre y octubre se puede observar el número más elevado de especies en floración y fructificación. De noviembre a enero estos fenómenos se van atenuando gradualmente. Durante la época de sequía las plantas suculentas y las leñosas son casi las únicas que se mantienen activas. Es en este periodo cuando se observa en todo su esplendor el *Senecio praecox* ("palo loco"), especie vegetal que caracteriza a la vegetación del área sobre la que se asienta el Centro del Espacio Escultórico. El predominio de especies arbustivas, en particular *Senecio praecox* ha originado que a la comunidad vegetal se la denomine *Senecionetum praecocis*.

Senecio praecox es un arbusto de unos tres metros de altura, con tallos suculentos, en los que almacena bastante agua para la época de sequía, periodo durante el cual pierde las hojas. Y se le puede observar en floración. Poco antes de que comiencen las lluvias empiezan a desarrollarse las hojas. Un hecho curioso es que prácticamente todas las plantas de esta especie se encuentran parasitadas por cóccidos que pueden verse como pequeñas protuberancias de color blanco en los tallos; no parecen afectar a las plantas en lo más mínimo. Su raíz es reducida, razón por la cual puede crecer en lugares con muy poco suelo.

Otra especie característica de esta asociación es *Schinus molle*, el "pirú". Es un árbol perennifolio, normalmente de varios metros de altura, pero aquí es de talla arbustiva, debido a la falta de suelo. El pirú es originario del Perú; se le introdujo en México en el siglo XVI y desde entonces ha colonizado una buena parte del país.

Hay otras especies de talla arbustiva o semiarbórea que acompañan a las dos especies anteriormente mencionadas. Entre ellas destaca *Buddleia americana* ("tepozán"), *Dodonea viscosa*, *Eysenhardtia polystachya* ("palo dulce" medicinal), *Wigandia caracasana*, *W. Kunthii*, *Montanoa tomentosa*, *Senecio salignus*, *Verbesina virgata*, *Cassia Laevigata*, *Stenia salicifolia*, *Agave Ferox*, *Opuntia tometosa*, *O. Lasiacantha* y *Sedum oxypetalum*.

Entre las plantas herbáceas son notables varias especies de gramíneas, entre las cuales destacan *Muhlenbergia robusta*, por su talla (hasta dos metros), *M. implicata*, *M. rígida*, *Bouteloua gracilis*, *Panicum bulbosum*, *Stipa virescens*, *Tripsacum lancelatum* y otras.

Otras herbáceas notables son *Bouvardia ternifolia* ("trompetilla"), *Asclepios linaria*, *Opuntia tunicata*, etcétera. *Cheilanthes lendigera*, *C. myriophylla* y *Notholaena bonariensis* son tres especies de helechos que se encuentran acompañando a *Senecio praecox*, *Loeselia mexicana* ("espinosilla"), *Millabiflora* ("mayito"), *Begonia gracilis*, *Tangetes peduncularis*, *Commelina coelestis*, *Zinnia multiflora*, etcétera, que crecen en pequeñas fracturas en la lava.

Entre las hierbas trepadoras son frecuentes *Cissus sicyoides*, *Dioscorea galeottiana*, *Gonolobus uniflorus*, *Ipomoea hirsutula*, *I. longipedunculata*, *Cyclanthera pringlei* y otras.

En sitios en los que la superficie de la roca tiene una exposición norte, se pueden encontrar líquenes crustáceos de los géneros *Buellia*, *Candelariella*, *Lecanora* y *Lecidea*. En otros lugares con un poco de suelo es posible observar líquenes foliáceos como *Parmelia digitulata*. En algunas grietas es frecuente encontrar los "doradillas" *Selaginella lepidophylla*, y *S. rupestris*. En pequeñas cavernas se pueden ver, creciendo sobre el suelo, hepáticas del género *Marchantia*.

Durante la época de lluvias son especialmente notables por sus flores *Calliandra grandiflora*, *Milla biflora*, *Spiranthes aurantiaca* y *Dalia coccinea*.

Echeveria gibbiflora (la "oreja de burro") es una planta suculenta por atractiva que se puede observar en cualquier época del año.

Se encuentran también *Tigridia pavonea* y *Sprekelia formosissima*, plantas ornamentales ampliamente difundidas en el mundo a través del comercio internacional de bulbos.

Víctor Corona Nava E., Director del Jardín Botánico en 1979.

Anexo III:

INFORME GEOLÓGICO DEL AREA DEL ESPACIO ESCULTÓRICO.

GEOMORFOLOGÍA:

Fisiográficamente, el área basáltica de Ciudad Universitaria forma parte del Valle de México y pertenece a la zona basáltica conocida como Pedregal de San Ángel. Geomorfológicamente corresponde a un malpais. La zona de Pedregal cubre una extensión irregular de unos 80 kilómetros cuadrados, que abarca desde las faldas del Ajusco hasta los alrededores de Huipulco. El desarrollo urbano de la Ciudad de México en este sector ha disminuido el área aflorante de basalto. En la zona del Centro Escultórico de la UNAM la superficie del Pedregal está intesamente quebrada, es irregular y corresponde principalmente al tipo de solidificación pahoehoe o dermolítico. Este tipo de solidificación de lava presenta una serie de formas superficiales caprichosas como costras acordonadas, fragmentos torcidos de lava y surcos acordonados, vesicularidades y oquedades. En el sector de Ciudad Universitaria también se presentan derrames compactos, masivos y vesiculares en la parte superior. Son comunes las pequeñas chimeneas y tubos de explosión. En el área adyacente a la Sala Nezahualcóyotl están expuestas algunas formas dómicas conocidas como tumulus. En general, las partes más superficiales de estas lavas presentan pequeñas cavidades irregulares de orientación preferentemente horizontal, y otras más grandes con incipientes desarrollos de lava-estalactitas y lava-estalagmitas. Las fracturas en esta zona son sobre todo de comprensión y la apertura superficial de estas fracturas es de hasta de unos dos metros disminuyendo a profundidad. Este sistema de fracturas tiene longitudes hasta de 40 metros y está asociado principalmente a crestas de presión y tumulus. Durante el presente estudio fueron reconocidas otras estructuras, como, lava plateaux –superficies casi planas de lava de estructura acordonada-; depresiones de colapso –hondonadas cerradas, irregulares localmente de forma semicircular con bordes asociados a crestas de presión-, y cuevas lava caves –estas depresiones llegan a tener hasta unos tres metros de profundidad.

GEOLOGIA.

En general, las lavas basálticas del Pedregal sobreyacen a suelos y depósitos. En algunas partes, donde está expuesta la base de los basaltos, se pueden observar evidencias de metamorfismo de contacto, producido por las lavas al escurrir sobre rocas y suelos más antiguos.

En general, el espesor de las lavas basálticas del Pedregal varía de unos 50 centímetros hasta un poco más de 10 metros. Las secciones mejores expuestas son aquellas en las que se han realizado cortes. Badilla (1975) ha reconocido hasta tres derrames superpuestos.

El mismo autor a colectado de la parte inferior restos de plantas y pasto. Al parecer, la dirección general del flujo de las lavas del Pedregal es N60°E. Localmente se observan flujos locales de diferente orientación. Sin duda las direcciones de flujo estuvieron condicionadas por la inclinación del terreno preexistente, en especial por las causas de antiguos arroyos.

En cuanto al origen de las lavas del Pedregal, se considera hasta el presente que fueron extravasadas por el Xitle, pero parece poco probable que un cono volcánico de unos 250 metros de diámetro eyecte el enorme volumen de lava que actualmente forma el Pedregal. Conviene mencionar a este respecto que, por ejemplo, el Parícutín, durante nueve años de erupción, cubrió de lava una superficie de 24.8 kilómetros cuadrados. El diámetro del Parícutín es unas tres veces mayor que el del Xitle o Cictli. Por

otra parte el Xitle no presenta evidencias de algún canal de escurrimiento abierto en dirección noroeste, que corresponde a la orientación general de los flujos de lava del Pedregal.

Aparentemente la efusión de estas lavas tuvo lugar a lo largo de una zona de fractura profunda, paralela a los conos volcánicos Xitle-Cuatztontle-Oloica y el cerro de la Magdalena, que estas alineados en esta zona N60°W.

Esta alineación tiene un desarrollo de más de siete kilómetros. Durante el trabajo de campo del presente estudio se reconocieron, además, de los tipos de lava pahoehoe, tipos de lava aa, que están bien desarrollados y asociados en sus bordes principales con crestas de presión y depresiones de colapso.

Es posible que las lavas del Pedregal correspondan al tipo de volcanismo islándico, caracterizado por la efusión lenta de lava fluida a lo largo de la fractura de más de siete kilómetros de longitud, según lo sugiere la alineación Xitle-Oloica. En general, la cima de las lavas basálticas en el área de Ciudad Universitaria es una superficie de erosión, en la que se ha desarrollado una muy escasa cubierta de suelo vegetal, que en algunos lugares no llega a 5 cm. de espesor. La mayor parte de la superficie lávica está desprovista de suelo, por lo que la vegetación tiende de preferencia a desarrollarse en zonas de fracturas.

Salvador Enrique Enciso.

Anexo IV:

CENTRO CEREMONIAL CUICUILCO: INFLUENCIA ESTÉTICA EN LA CREACIÓN DEL ESPACIO ESCULTÓRICO.

"Las evidencias físicas y sus conclusiones teóricas muestran cada día más que Cuicuilco fue un gran centro rector de una gran región geográfica. [...] Si las cifras de población más modernas, de cuarenta mil habitantes, son correctas, debemos replantear incluso la época del surgimiento de las ciudades en América".

David Schávelzon, acerca del asentamiento arqueológico de Cuicuilco.

La pirámide redonda de Cuicuilco está localizada en la zona sur de la Ciudad de México, en el cruce del Anillo Periférico con la Avenida Insurgentes Sur, lugar que abarca el pedregal producido por las explosiones del Xitle. El centro ceremonial Cuicuilco es de 150 metros de diámetro y se compone por cuatro cuerpos circulares superpuestos que conforman 20 metros de altura. *Cuicuilco* es una palabra que procede del náhuatl, su voz se compone de: *Cuicuil* (se hacen ruegos) y *co* (lugar), es decir: *lugar donde se hacen ruegos*; pero también se dice que significa "el lugar de cantos" (Müller, 1990: 21). Cuicuilco tiene la singularidad de ser una pirámide redonda, por lo cual puede representar el culto a *Tonatiuh*, el dios representativo del sol, deidad de la cosmología náhuatl.

El origen del asentamiento se remonta hacia el periodo que va del 650 al 300 a.C., época donde existió un gran aumento de población, la aparición de la arquitectura cívico-ceremonial y la primera jerarquización de los diferentes tipos de asentamientos. Schávelzon menciona lo siguiente referente a la densidad de población:

"A finales de esta fase (300 a.C.), Cuicuilco está transformado en un centro de cinco a diez mil habitantes, con un control y dominio sobre por lo menos cinco centros de menor rango. Representa un nivel de centralización sociopolítico altamente desarrollado, y es sin duda el sitio más importante de toda la Cuenca de México".
(1983: 25)

El máximo desarrollo de Cuicuilco fue durante el periodo de 300-100 a.C., con una población de aproximadamente cuarenta mil, en un área de dispersión de cuatrocientas hectáreas, nivel igualado por Teotihuacán, ciudad que entonces también estaba creciendo. La fauna del lugar se componía por coyotes, tlacuaches, zorrillo, serpientes de cascabel, musarañas, colibríes, tordos, y hasta halcones y águila, como también mariposas y otros insectos.

Es durante este mismo periodo cuando el volcán Xitle o "el que tiene ombligo" en nahuatl, hace su primera erupción y cubre sus alrededores con una gruesa capa de lava. En el año 300 d.C. se realizó una segunda erupción, cubriendo en su totalidad la zona poblada y la pirámide ceremonial de Cuicuilco, acabando con el desarrollo social por muchos siglos. Estas erupciones cubrieron 80 kilómetros de superficie del Pedregal con una altura de hasta 10 metros.

En 1917 Manuel Gamio (1883-1960), tenía claro que en la zona del Pedregal había existido una cultura anterior a la teotihuacana, que se había extendido por el valle de México, la cual Gamio bautizó como “la cultura de los cerros”, y probablemente antes de 1920, el pionero de la arqueología mexicana, localizó por primera vez la pirámide de Cuicuilco enterrada totalmente por varios metros de ceniza y lava solidificada. En ese entonces, aquella zona era un verdadero “pedregal” inhabitable, carente de agua y con un solo camino que pasaba cerca: la carretera a Cuernavaca, la actual avenida de los Insurgentes.

Los trabajos de recuperación de la pirámide comenzaron en 1922, Miguel León Portilla comenta en *El Pedregal de San Ángel* lo siguiente:

[...] seguro de haber encontrado algo interesante, Gamio hizo venir a Byron Cummings, quien en 1925 sacó a la luz la pirámide circular de Cuicuilco, que perdió su revestimiento al usar explosivos para despejar la lava que la cubría, lo que ha dado pie a una serie de especulaciones acerca de su verdadero aspecto exterior. (Carrillo, 1995: 157)

Referente al inicio de excavaciones en la zona de la pirámide, Daniel Schávelzon menciona en su libro *La pirámide de Cuicuilco*:

“Pudo observarse, así, que la pirámide era el resultado de varias épocas de construcción que se habían superpuesto unas sobre otras, además de haber sufrido varias ampliaciones y algunas modificaciones. [...] Esta parte fue sin duda, la más laboriosa y complicada, ya que entonces no había ningún tipo de antecedentes técnicos para encarar el trabajo, pues el área estaba totalmente cubierta por lava volcánica”. (1983: 16-17)

Las exploraciones que iniciaron en la pirámide demostraron que estaba cubierta por gruesas capas de lava, pero a la vez; revelaron que los antiguos aztecas habían cubierto gran parte de la pirámide con una capa de hasta un metro de espesor para protegerla de las erupciones del volcán Xitle.

Con el paso de los años la pirámide quedó despojada de la capa de lava que la cubría, pero a la vez, los muchos trabajos que se realizaron por diferentes arqueólogos presentan remodelaciones no especificadas por escrito, por lo cual en ciertos casos, no se sabe ciertamente quienes intervinieron en las investigaciones arqueológicas.

Referente al papel cívico-ceremonial que desarrollaba la pirámide, se descubrieron cuatro altares superpuestos en su centro, localizados al quedar despejada la parte superior del basamento, la fotografía (imagen 12) corresponde a la serie de tomas realizadas en 1950 por la Compañía Mexicana de Aerofoto.



Imagen 12. Pirámide de Cuicuilco (650 a 300 a.C.) México, Distrito Federal.

A partir de la segunda década del siglo XX, la urbanización de la ciudad comenzó a desarrollarse vertiginosamente. En 1966, dentro de la zona arqueológica que comprendía la pirámide de Cuicuilco se realizaron excavaciones y la consecuente destrucción del sitio en sus inmediaciones para iniciar la construcción de “La Villa Olímpica”, serie de departamentos donde iban a residir los atletas que participarían durante los eventos deportivos de las Olimpiadas *México 68*.

Schávelzon evidenció acerca de la destrucción ocasionada al centro ceremonial Cuicuilco por las excavaciones y construcción de La Villa Olímpica:

“Los últimos grandes trabajos (de excavación) fueron realizados para construir la Villa Olímpica en 1968, gracias a lo cual se levantó la capa de lava de cinco metros de altura en una superficie de varios miles de metros cuadrados, sobre el lado oeste de la Avenida de los Insurgentes. Lo que se descubrió fueron varios basamentos y restos habitacionales contemporáneos a la pirámide circular. Estos edificios tanto rectangulares como redondeados, alcanzan dimensiones considerables, muestran varias etapas de construcción y planos complejos. Algunos incluso, conservan restos de pisos, los que fueron «cementados» y pintados de rojo para imitar los originales de barro. [...] Es de lamentar que un proyecto tan interesante desde el punto de vista arquitectónico, como fue la construcción de la Villa Olímpica, en donde se ubicaron canchas deportivas entre las pirámides, sirviera de pretexto para destruir parte de los edificios prehispánicos. Quizás los ejemplos más tristes sean los ángulos mochados para construir la pista de atletismo, la media pirámide destruida para levantar una simple alberca, y lo que es peor, la instalación de una gigantesca escultura verde de concreto sobre una de las pirámides. Todos los edificios fueron reconstruidos y cementados, y los muros de barro recubiertos con cemento nuevo ensuciado con tierra para aparentar «antigüedad»”. (1983: 23)

Respecto a “la gigantesca escultura verde”, a la que se refiere Schávelzon, es la escultura monumental de *Jaques Moeschal*, representante de Bélgica, creada específicamente para formar parte de “La Ruta de la Amistad”. Incluso en la fotografía (p. 39, imagen 8), puede verse parte de la pirámide que sirvió de base a esta escultura.

En 1983, cuando Schávelzon realizó su libro *La pirámide de Cuicuilco*, describió el estado de la pirámide en ese entonces:

“Los altares superiores, nuevamente cubiertos por un techo de bóvedas de acrílico, están deteriorados, con los revestimientos caídos, agujeros e incluso áreas que ponen en peligro al visitante. Gran parte del túnel de excavación hacia la parte oeste se ha hundido, dejando grandes huecos, y lo mismo ha sucedido con la gran loza de concreto que en parte se ha vencido, y el resto lo hará próximamente. En «gran agujero» realizado por Cummings, en lugar de mostrar la estratigrafía de la pirámide, es un gigantesco tiradero de basura”. (1983: 30)

Por medio de este recorrido a través del asentamiento arquitectónico de Cuicuilco, expongo la relación del arte prehispánico con la concepción estética del *Espacio Escultórico* y *El Paseo Escultórico*; pues en este último tres de las esculturas individuales que ahí se localizan tienen títulos en náhuatl: *Coatl* de Helen Escobedo, *Colotl* de Sebastián y *Ocho Conejo* de Federico Silva, este título corresponde a la numerología náhuatl.

La arquitecta Sofía Fragozo menciona puntualmente lo recurrente de la explotación del pasado precolombino para crear “obras con carácter nacionalista”:

“Y en la arquitectura, ¿por qué siempre recurrir a las formas que por costumbre siempre nos remiten a «lo mexicano», quién decide que esas formas refuerzan nuestra personalidad?. ¿Por qué no pensar en formas que nos den cuenta de que como país existimos en un mundo que va a velocidades enormes en lo que se refiere a progreso, y no caer siempre en la nostalgia por el pasado?. La creatividad es justamente eso: capacidad para sintetizar contemporaneidad, tradición y vanguardia en una propuesta rompecabezas de formas extraídas del pasado”.