



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

LA RUTA DE LA AMISTAD
Un hito del arte urbano de México

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA
BLANCA MARGARITA GALLEGOS NAVARRETE

DIRECTOR DE TESIS
M. en A.V. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA





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.

SINODALES

M. en A.V. Luis Enrique Betancourt Santillán

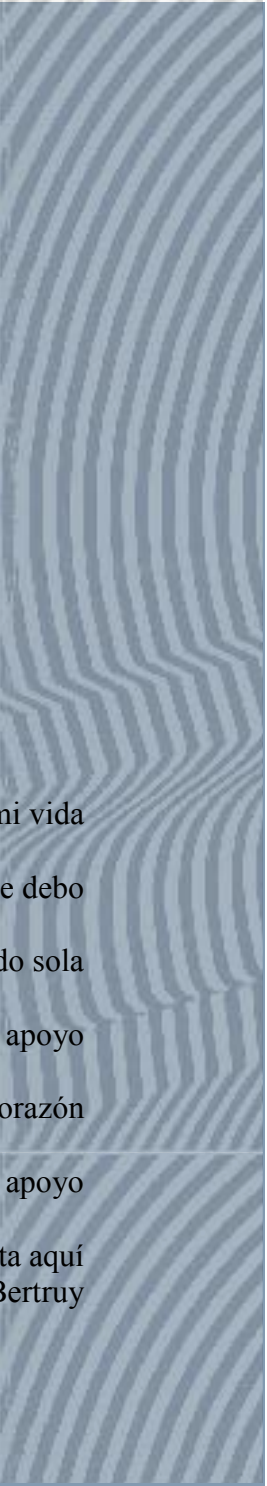
M. en A.V. Pablo Joaquín Estevez Kubli

M. en A.V. Gerardo García-Luna Martínez

Dr. en Historia del Arte Héctor Quiroz Rothe

M. en A.V. Luis Ernesto Serrano Figueroa





A mis hijos: Josué y Dafne, que han sido el motor de mi vida
A mi hermana Adriana, a quien tanto le debo
A mis hermanos Javier y Rocío, porque nunca me han dejado sola
A mi esposo Baltazar, por su paciencia y apoyo
A mis padres que ausentes en esta vida, me siguen acompañando en mi corazón
A mis parientes y amigos que me han brindado su cariño y apoyo
A mis maestros gracias por sus enseñanzas que me han permitido llegar hasta aquí
Especialmente a la Doctora Ramona Pérez Bertruy



índice



	Pg.	<i>Escultores participantes</i>	
INTRODUCCIÓN	i		
CAPÍTULO I. ANTECEDENTES	1		
1.1 <i>Aclaración de conceptos</i>	2		
1.2 <i>La interacción entre escultura urbana y espacio público</i>	9		
1.3 <i>Las nuevas concepciones artísticas en la escultura urbana: los movimientos de vanguardia en Europa y México.</i>	23		
1.4 <i>Mathías Goeritz y su concepto urbanístico</i>	26		
CAPÍTULO II. SURGIMIENTO	30		
2.1 <i>La coyuntura política</i>	31		
2.2 <i>La escultura urbana como parte de los preparativos para la XIX Olimpiada en México.</i>	34		
2.3 <i>La idea de Ramírez Vázquez: Una Olimpiada Cultural</i>	37		
2.4 <i>Organización de la Reunión Internacional de Escultores: el evento de mayor importancia de la Olimpiada Cultural.</i>	38		
2.4.1. <i>Conformación del Equipo de</i>	44		
		2.4.2 <i>Preparativos para la construcción de las Esculturas.</i>	55
		2.5 <i>Construcción de la Ruta de la Amistad.</i>	65
		CAPÍTULO III. LA PROPUESTA PLÁSTICA	69
		3.1 <i>La propuesta plástica</i>	71
		3.2 <i>El deterioro</i>	110
		3.3 <i>El Rescate de la Ruta</i>	118
		CAPÍTULO IV. SITUACIÓN ACTUAL	124
		4.1 <i>La situación actual</i>	125
		4.2 <i>Su huella (aportaciones)</i>	174
		CONCLUSIONES	181
		FUENTES CONSULTADAS	187
		ANEXOS	192



introducción

Dentro de las artes visuales la escultura, por sus cualidades tridimensionales, ha tenido un papel preponderante en las culturas. En el espacio público ha tenido una participación importante como elemento significativo y de comunicación además del disfrute visual. Por lo mismo, a través de la historia, los gobiernos han utilizado este arte como una forma de adoctrinamiento hacia la población.

Esta idea cambió en México con el surgimiento de la Ruta de la Amistad, ya que por primera vez se dio un arte que aparentemente sólo tenía por objeto proporcionar placer visual¹, al habitante de una ciudad que cada vez vivía más de prisa. Esta Ruta que surgió con motivo de la XIX Olimpiada en México, fue el punto de partida para un nuevo arte público, ya que, si bien tuvo antecedentes en obras como las Torres de Satélite, fue la primera vez que un presidente autorizaba el

¹ Contrario a la escultura pública tradicional que por lo general llevaba un mensaje claro, estas esculturas no llevaban un significado específico. Sin embargo en conjunto, como acción de gobierno, el mensaje que lanzaba hacia el mundo era que México era un país moderno y en el contexto internacional estaba a la altura del magno evento que organizaría.

empleo de un arte considerado de vanguardia para la celebración de un evento internacional donde México sería el anfitrión.

Los sesentas fueron una época de cambio para el país. Desde 1963, año en que México fue designado sede de los XIX Juegos Olímpicos, los cambios se aceleran en un proceso de modernización: la construcción del tren metropolitano (metro)²; la construcción de nuevas instalaciones deportivas como la alberca olímpica, el palacio de los deportes, el velódromo olímpico; la modernización de otras instalaciones ya existentes como el estadio olímpico universitario y el estadio azteca. La imagen de la ciudad cambiaba; los parques y jardines de antaño ubicados en el centro histórico cobraban nueva vida después de un largo abandono, disponiéndose a recibir a los turistas que llegarían con motivo de la Olimpiada. También se construían grandes vías de comunicación como el Anillo Periférico al sur de la ciudad, para dar acceso a lo que sería la Villa Olímpica y más adelante, al canal de Cuernavaca

² La construcción del metro fue todo un acontecimiento ya que por el subsuelo de la ciudad de México parecía que fuera imposible, según la opinión de especialistas venidos de otros países, y sin embargo se estaba construyendo. La gente decía que no iba durar.

que se acondicionaba como pista de canotaje. Y a todo esto se aunaba la construcción del corredor escultórico más grande del mundo y el único que contendría lo mejor del arte contemporáneo, de un arte de vanguardia producido por los artistas más renombrados de la época, provenientes de los cinco continentes, corroborando la premisa “todo es posible en la paz”, ya que no sólo representarían todos los continentes sino también las razas, y credos. Convivirían el negro y el blanco³, el musulmán y el israelí. Este gran corredor entonces, sería llamado LA RUTA DE LA AMISTAD.

Sin embargo, los acontecimientos sociales opacaron todos los eventos de ese año, las frases de paz y amistad de una Olimpiada que buscaba la confraternidad humana, se volvieron vacías ante un gobierno de doble moral, que por un lado buscaba la paz mundial y por otro era represivo con su propia gente. La Ruta de la Amistad quedó en el olvido, además de que los escultores y sus obras no significaban nada para el común de la población, que probablemente aún buscaba su identidad a través de un muralismo nacionalista.

³ Este evento fue importante, considerando que era una época de fuerte discriminación racial. Recién se había dado el asesinato de Luther King (4 de abril de 1968) quien luchó por los afroamericanos en Estados Unidos.

Comentarios que en ese entonces se escuchaban eran que el gobierno sólo quería gastar y que en el Periférico se estaban construyendo unos “monos” feos y sin sentido.

Después de la Olimpiada de México 68, al desaparecer el Comité Organizador de dicha olimpiada, este gran corredor escultórico queda a la deriva ya que ni el gobierno federal que le dio origen, ni el local (en ese entonces el Departamento del Distrito Federal) fueron capaces de dar mantenimiento a esta serie de esculturas, que poco a poco se deterioraron hasta casi desaparecer inmersas en la mancha urbana.

Es hasta finales del siglo XX y principios del siglo XXI, cuando por iniciativa privada, se retoma el interés por este corredor y se forma un patronato para su rescate.

En la actualidad, aunque la mayor parte de las esculturas han sido restauradas, el común de la población sigue ignorando su presencia. En el transcurso de mi investigación, de todas las veces que pregunté por esta Ruta – a mis alumnos⁴, en librerías, a los colonos cercanos a Villa Olímpica, a los mismos vigilantes tanto del Deportivo como de la Villa Olímpica, etc. -,

⁴ Estudiantes de arquitectura IPN

la gran mayoría no sabían a qué me refería, y sólo al mencionar algunas de las esculturas más visibles del recorrido, parecían darse cuenta de su existencia aunque confesaban que no sabían qué era “eso”, y menos sabían que formaban parte de todo un corredor.

La Ruta de la Amistad no hubiera podido existir sin la voluntad política⁵, por lo que considero que, aunque la intención del autor intelectual de esta obra -Mathías Goeritz- era tener un arte para todos (a diferencia del arte de galería), mejorar los suburbios de la ciudad y humanizar las nuevas autopistas a través del arte, considero que en realidad la Ruta de la Amistad se da como resultado de una acción política cuyo propósito fue mostrar un México moderno y dar lucimiento a la XIX Olimpiada. Pero por lo mismo, una vez cumplido el objetivo coyuntural pierde el interés gubernamental y de ahí el descuido y posterior deterioro.

Aunque a la fecha ha empezado su revaloración, ésta se ha dado de manera aislada, escultura por escultura, pero no se ha buscado la recuperación del conjunto, lo que le confiere

⁵Para que esta Ruta pudiera ser construida fue necesaria la autorización del entonces presidente Lic. Gustavo Díaz Ordaz

un valor mayor, dado que constituye una muestra de lo mejor del arte universal contemporáneo.

HIPÓTESIS

La Ruta de la Amistad genera una nueva pauta en el manejo de lo que hasta entonces era la escultura pública o gubernamental, formando de esta manera un hito del arte urbano.

OBJETIVO

En esta tesis pretendo establecer la importancia de la Ruta de la Amistad, el por-qué considero que no fue debidamente valorada. Asimismo, partiendo de su origen, pretendo dar elementos que permitan revalorarla como un caso único en la historia del arte de México y el Mundo.

Para la realización de esta tesis, como inicio, recurrí a los principales centros de información como son la Biblioteca y Hemeroteca Nacional, Biblioteca Central de C.U., biblioteca de UAM Azcapotzalco, Colegio de México, Biblioteca Nacional de Ciencia y Tecnología del IPN, para buscar tesis y documentos que hablaran del origen y evolución de mi caso de estudio. Las

fuentes de archivo se encuentran principalmente en el Archivo General de la Nación, aunque también se encontraron referenciadas en algunas de las tesis consultadas. Otras fuentes de consulta fueron digitales, entre ellas la página del Patronato Ruta de la Amistad y la del Centro Nacional de Información y Documentación de Cultura Física y Deporte (CONADE) que con motivo del XXXV aniversario de la Olimpiada, publica las memorias de la Olimpiada de manera digital. También hice una búsqueda de imágenes en la Fototeca Nacional donde desafortunadamente no hay registro de este importante evento.

La localización de las esculturas no era clara en las fuentes documentales, por lo que fue necesario hacer una búsqueda mediante fotografía satelital para ubicar la posición de cada una, posteriormente hice varios recorridos a la zona para realizar un registro fotográfico y en video que me permitió determinar su situación actual.

En la estructura de la tesis, inicio por definir los conceptos más relevantes y hacer un recorrido histórico de la participación de la escultura en el espacio urbano hasta llegar a la generación de la ruptura, y describo en forma breve las

ideas de Mathías Goeritz, (autor intelectual), y que dan como resultado la concepción de la Ruta de la Amistad.

En el segundo capítulo, describo cómo se da la coyuntura política que permite se lleve a la realidad la idea de Mathías Goeritz y el proceso desde la invitación de los artistas hasta su construcción.

En el tercer capítulo, describo la propuesta plástica y establezco aquellos factores que considero contribuyeron a su deterioro.

En el cuarto hago un análisis de la situación actual, y doy respuesta a la hipótesis de esta investigación, haciendo una reflexión sobre la “huella” que dejó.

Por último establezco las conclusiones, resultado de esta investigación.

Anexo cuadros cronológicos del proceso que da origen a la Ruta.



capítulo I

Desde que el hombre tuvo conciencia de sí, ha dotado de significado todo lo que le rodea. En el inicio de los tiempos el hombre estuvo a merced de los elementos naturales, a los cuales les dio nombres específicos y múltiples significados. Al paso del tiempo, éste se convirtió en un pequeño creador de su propio entorno, tomando en cuenta primero sus necesidades físicas en cuanto debía protegerse de la intemperie, pero conforme fue evolucionando, su inteligencia plasmó en sus obras sus propias creencias y formas de ser, y dotó a su entorno de cualidades estéticas que expresaban no sólo la realidad que vivía, sino la parte intrínseca de su propio ser. Al organizarse socialmente en comunidades sedentarias, comenzó construyendo aldeas y posteriormente ciudades donde se plasmaron sus creencias religiosas y en términos generales, sus formas de organización cultural.

No obstante, el arte urbano ha estado presente desde épocas tempranas en los espacios públicos. Su importancia radica en cuanto se constituye como elemento focal que identifica el área en la que se encuentra inscrito y le da relevancia urbana

o simbólica. Por lo mismo, se convierte en elemento significante para la comunidad.

Para entender el fenómeno de esta interacción entre arte y espacio público es necesario clarificar el sentido de los conceptos arte urbano e hito urbano, abordados en esta tesis.

1.1 Aclaración de conceptos:

a) Arte urbano

Desde la definición más sencilla en el diccionario se tiene que arte es el bien hacer⁶ y por lo tanto se habla de “el arte de construir” en arquitectura, o el “arte de aplicar la ciencia y la técnica” en ingeniería, pero también se habla del “arte culinario”, etc. Sin embargo, en un sentido más amplio, el arte es considerado en una de sus acepciones, en el Diccionario de la Real Academia Española como *“manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros”*.

⁶ Larousse, diccionario manual ilustrado, 1997: Virtud, poder, eficacia y habilidad para hacer bien una cosa.

En cuanto a lo urbano, la palabra de origen latino *urbi* se considera sinónima de la palabra griega *polis*, que significa ciudad. A partir de esta palabra se han dado múltiples términos con relación a lo que hay en las ciudades o a la forma de estudiarlas o diseñarlas, así tenemos la palabra *urbanismo* y su derivada *urbanista* cuya inserción en el lenguaje data del siglo XX⁷ (1911 – 1914).

Domingo García Ramos uno de los pioneros del urbanismo moderno en México, considera que el Arte Urbano⁸ tiene como función específica el aspecto formal de la ciudad, mientras que la aplicación del urbanismo como una disciplina científica de remodelación de los espacios habitables, provoca paisajes. También nos hace ver, que si hacemos una retrospectiva en el desarrollo de las ciudades, en la antigüedad, se daban las trazas como un urbanismo empírico, pero se cuidaban los aspectos de paisaje, en cambio, en la actualidad el materialismo notorio en nuestras ciudades ha tenido como consecuencia la pobreza estética. Sin embargo, cabe hacer notar, que el arte urbano ha estado presente -con

mayor o menor énfasis- como un elemento estético e ideológico importante en el paisaje urbano.

En sus tres pláticas sobre “Arte Urbano” sustentadas ante los alumnos de la Maestría de Urbanismo en la División de Estudios Superiores de la Escuela Nacional de Arquitectura en la UNAM en 1972, Domingo García Ramos define:

“Como Arte Urbano debe entenderse la unidad de aspecto que puede imprimirse a partes distintas en forma, función, estilo, época, mediante el uso de elementos accesorios comunes como pisos, árboles, vegetación, arbotantes, fuentes, espejos de agua, bancas, jarrones y otros como material, color, textura, relieve”

Es decir, él lleva el concepto de Arte Urbano, al espacio mismo, como factor de aspecto creador de un paisaje artificial.

A la escultura le da un lugar especial y menciona *“la obra de escultura contiene valores propios, que las complementarias de arte urbano respetarán y deben exaltar”*. Refiriéndose como obras complementarias a las fuentes, monumentos y otras obras como son las de carácter técnico y de ingeniería.

⁷ Domingo García Ramos “Iniciación al Urbanismo”, p. 19

⁸ Idem, p. 22

Al deslindar el campo del urbanismo –plan- y del arte urbano –efecto plástico-, hace énfasis en no confundir con “diseño urbano” lo que en verdad es arte urbano. Considera que el paisaje artificial lo crea el hombre mediante la obra de arquitectura y su entorno, que constituye el marco o envoltura donde incide definitivamente el arte urbano.

Otra característica que Domingo García Ramos atribuye al arte en general, es el valor que adquiere la obra de arte por encima de los trabajos en serie⁹.

Una precisión importante que hace en sus pláticas, es que el arte urbano no es arte **de** y **para** intelectuales, que debe ser grato en forma colectiva, no es de élites o grupos “previamente informados o pertenecientes solo a un estrato cultural”.

⁹ En este sentido, entiendo que Domingo García Ramos se refiere especialmente a los productos industrializados que cumplen con un fin utilitario pero carecen de toda intención estética. Ya que en una época de “reproductibilidad técnica” no se puede negar el valor que han adquirido la ilustración, o la caricatura dentro del terreno de las artes, así como artistas como Warhol y Lichtenstein. En todo caso, es de considerar que la imagen aunque se reproduzca técnicamente con fines comerciales utilizando medios de comunicación masiva, es singularizada por la acción del artista, retomando con ello la unicidad que menciona Domingo García Ramos como característica del ámbito del arte.

También liga la “imaginabilidad”¹⁰ de una ciudad, a muestras de arte urbano que refuerzan la imagen.

Juan Acha, crítico de arte contemporáneo, habla del arte urbano como el arte de estructurar bellamente los lugares o espacios transitables de la ciudad. Pero que no sólo participa como parte del mejor diseño de las calles y avenidas, sino también, de forma especial, de los jardines y del mobiliario urbano, así como instalación de cabinas telefónicas, postes de alumbrado, buzones de correo, bancas, columnas o superficies de anuncios, y monumentos o esculturas públicas, incluidas las fuentes. Considera entonces que lo importante de este arte es lograr que la ciudad aparezca agradable y bella en todos sus sectores.



Fig. 1
Ejemplos de
bancas

¹⁰ El término “imaginabilidad”, utilizado por varios autores, es una traducción del utilizado por Kevin Lynch, en su libro “Imagen de la Ciudad” donde habla de la “imaginableness” como la cualidad de un objeto físico para suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador.

El arte como vimos anteriormente es un término abstracto con diferentes significaciones, pero cuando se convierte en acción “hacer arte” da como resultado algo tangible que es “la obra de arte”. Para Juan Acha, dentro de las artes visuales, la obra de arte, tiene tres funciones comunicativas o apreciaciones:

- La temática. Es lo que significan las figuras o lo⁴ que ellas representan.
- La estética. Como lo sensitivo de las figuras, formas y trazos que pueden ser traducidos en términos de belleza.
- La pictórica. Como el lenguaje de las semejanzas o diferencias con sus similares en tiempo y espacio.

Dan Rice (en Acha, 1993) establece que *“Actualmente hay tres formas de arte visual: la pintura es arte para mirarlo, la escultura es arte para caminar alrededor de él, la arquitectura es arte para caminar en él”* y no hay que olvidar que la arquitectura constituye los muros de la ciudad y los límites visuales del espacio urbano.

Otro autor que nos habla sobre las artes visuales y específicamente sobre el arte urbano es Oscar Olea que en su libro “Arte Urbano” hace una diferenciación entre la práctica estética (Fig. 2) como función de todos los habitantes en su vida cotidiana y la práctica artística donde se asienta la actividad profesional del artista que incide en el espacio urbano, y hace énfasis en que las artes visuales tienen un carácter objetual¹¹ que no tiene la música ni la danza.



Fig. 2 Tronco decorado con chicles multicolores

¹¹ Cabe aclarar que esta concepción de Óscar Olea, ha sido rebasada, pues ya se habla dentro de la corriente “streetart”, de la escultura urbana efímera o graffiti tridimensional. Donde se utilizan materiales que no ofrecen una larga resistencia a la intemperie, o son tratadas como basura por los operarios de limpieza, lo que les confiere una limitada duración en el tiempo de exposición.

Cuando habla del arte urbano, se refiere precisamente a las artes plásticas, dejando de lado, aunque no totalmente, otras manifestaciones artísticas que también se dan en la ciudad. *“Las realizaciones tradicionales del arte urbano están vinculadas a la plástica, pero actualmente ante la complejidad y transformación del fenómeno urbano en el arte urbano se abren nuevas y múltiples posibilidades”.*

Para este autor, la ciudad es un lugar donde se produce la ideología, por lo tanto, actualmente cualquier propuesta social tiene un carácter ideológico.

Dice Óscar Olea *“El arte público pretende trabajar **con** y no solamente **en** la ciudad modelándola en función de un supuesto bienestar social, lo cual, además de los problemas conceptuales, técnicos y políticos que plantea; se ubica centralmente en el campo de la ideología, desde la cual parte y se canaliza hacia las demás esferas del conocimiento y de la conducta. Interpretar las necesidades colectivas es sólo posible a través del ente cultural.”*

El autor considera al ente cultural como un sistema ético, político y estético, esto no es nuevo ya que es un hecho universalmente comprobado que la humanidad se preocupa de problemas como ciencia, moralidad, arte, derecho,

religión, organizaciones económicas, etc. y todas ellas son manifestaciones del trabajo creador del hombre.

Para Óscar Olea: *“El arte es un proceso que parte de la sensibilidad, crea y recrea una sensibilidad nueva”.* También habla de que es un trabajo que actúa sobre la realidad, no un accidente desprovisto de propósito. Asimismo dice que la producción artística implica la transformación de la materia en cultura y que éste es un trabajo teleológico, que implica la negación de lo preexistente de originalidad intencionada.

Para él, el trabajo artístico implica una reflexión crítica sobre la realidad.

En suma, el arte urbano, es el arte que se da en la ciudad, en los espacios comunes llamados espacios públicos, por lo tanto en mi opinión, implica los tres tipos de artes visuales, bidimensional en términos de pintura mural, la tridimensional en términos de escultura y arquitectura, y las temporales porque el espacio urbano incluye otras manifestaciones artísticas en la calle como el teatro, la música y danza que se han dado desde tiempos inmemoriales hasta hoy día; mas todas las manifestaciones del arte actual.

Dentro de la gran gama del arte urbano, la escultura, por sus cualidades tridimensionales y materiales utilizados en su construcción ha sido la más representativa y de mayor permanencia en el tiempo. Históricamente la escultura pública ha desempeñado diversos papeles que van de lo simbólico, pasando por lo decorativo, hasta alcanzar en el siglo XIX y XX un carácter educativo, impregnado de historicismo. Este panorama aparentemente cambia en la segunda mitad del siglo XX cuando el arte pierde ese énfasis en la comunicación de una ideología de época, para ser un arte cuyo único fin es el disfrute ante una forma de vida más acelerada.

b) Hito Urbano

“Dar forma visual a la ciudad constituye un tipo especial de problema de diseño” Kevin Lynch.

Entre otras acepciones, la palabra hito designa un mojón o poste de piedra, por lo común labrada, que sirve para indicar la dirección o la distancia en los caminos o para delimitar

terrenos, pero también designa una persona, cosa o hecho clave y fundamental dentro de un ámbito o contexto¹².

Kevin Lynch, en su libro “La Imagen de la Ciudad”, hace un estudio sobre el aspecto de las ciudades y la importancia que éste tiene para el habitante promedio al que llama “observador”. En este estudio realizado en la década de los cincuenta llega a la conclusión que si bien la imagen de la ciudad es única para cada individuo, existen rasgos de coincidencia que permiten establecer una imagen colectiva. Estos rasgos por lo general se refieren a aquellos elementos urbanos que inciden con mayor fuerza en la percepción de la gente y a mi juicio forman el “imaginario colectivo”¹³.

Para Kevin Lynch, la imagen de la ciudad se conforma de tres partes: identidad, estructura y significado. El primer término en el sentido de unicidad, es decir, en aquello que hace único y claramente identificable un lugar. El segundo término lo

¹² Real Academia Española, Diccionario de la Lengua Española, Vigésima segunda edición.

¹³ Aunque no existe una definición clara sobre este término aún en construcción, podemos considerar el “imaginario colectivo” como el conjunto de imágenes que son comunes a un grupo social y en base a las cuales miramos, clasificamos y ordenamos nuestro entorno.

refiere a la relación espacial o pautal y el tercer término como una relación emotiva.

Para Kevin Lynch, las personas construyen su imagen a partir de elementos visuales característicos, los cuales clasificó dentro de cinco tipos¹⁴: sendas, nodos, bordes, barrios e hitos.

De estos últimos, Kevin Lynch los define como puntos de referencia en una ciudad y que permiten a un observador ubicarse espacialmente, pero que le son exteriores. En este caso considera a estos elementos como claves de identidad de un lugar.

Los hitos, según este autor son elementos físicos simples, pero su uso como puntos de referencia, implica la opción de un elemento entre una multitud de posibilidades, por lo mismo, su característica física clave debe ser la singularidad, es decir, un aspecto que los haga únicos, reconocibles y memorables en el contexto. El autor menciona, que si estos elementos tienen una forma nítida se hace más fácil

identificarlos y es más probable que se los escoja como elementos significativos.

Pero también el autor hace énfasis en la importancia del contraste figura fondo como factor principal, por lo que la ubicación y la relación con lo que les rodea, es determinante para lograr su cometido.

Otros aspectos importantes a considerar para lograr que un objeto se convierta en hito, es su edad, escala y predominancia.

Un significado asociado al objeto, de acuerdo al autor, también lo hace más susceptible a convertirse en hito para la población.

Para dar una idea de la importancia de los hitos urbanos, cito al arquitecto Yisel Gómez Campos de la Universidad de Oriente que en su artículo sobre la caracterización gráfico-teórica de los hitos en el centro histórico de Santiago de Cuba nos dice: “Los hitos, conceptualizados como estructuras físicas más o menos identificables, representan elementos de altos valores socioculturales y urbano – arquitectónicos sin los cuales la orientación dentro de la ciudad... resultaría realmente difícil. Estos acentos paisajísticos

¹⁴ Aunque este autor ha sido rebasado en otros aspectos, su clasificación sigue siendo citada por los diferentes autores.

están dotados de un alto nivel de aceptación que permite a los diversos grupos sociales atribuirles valores de identidad; son por esta razón elementos referenciales y simbólicos...”

Por último, Kevin Lynch habla de las secuencias entre hitos: “En bien de la seguridad emotiva y de la eficacia funcional, es importante que estas secuencias sean bastante continuas, exentas de largos vacíos... La secuencia facilita el reconocimiento y el recuerdo...”

El arte urbano, y específicamente la escultura urbana, por su naturaleza ha sido el elemento ideal para conformar esos hitos que además de servir como puntos de referencia generen identidad.

1.2 La interacción entre escultura urbana y espacio público

Un aspecto importante en la evolución del arte urbano ha sido el problema del estilo. Hasta el siglo XIX, cada una de las etapas en el arte, se podía definir con relación a determinados rasgos estéticos, formales, geográficos o étnicos. Así se hablaba del arte griego, romano o arte gótico, barroco, etc. Sin embargo, los cambios producidos entre 1800 y 1900 en Europa, en todos los niveles de existencia rompen la

continuidad en el orden político y social, surge el mundo de la máquina que presagia cambios de incalculable trascendencia para la sociedad. Es entonces donde el arte sufre una profunda transformación ya que se dan una multiplicidad de matices, corrientes, escuelas, tendencias y personalismos que coexisten en toda la centuria.

“La serie y rapidez de los cambios producidos en estos años hicieron que el arte perdiera, por un tiempo, el compás de la historia, dando lugar a grandes dudas sobre cuál era su objetivo y sobre cuál debía ser el estilo de aquel siglo del vapor, de la máquina y de la velocidad. Los acontecimientos diarios formaban una poderosa corriente que avanzaba con avasalladora fuerza y rapidez, dejando muy atrás el campo de la creación artística que, refugiada en la Academia, seguía mirándose en el espejo del arte clásico”¹⁵. De aquí que todavía haya un largo despertar de tradición clásica.

En el caso de México, el arte es parte inseparable de la evolución de sus sociedades desde las primeras culturas cuyas manifestaciones aún perduran. Específicamente la escultura

¹⁵ Historia del Arte Mexicano. 2006. **Arte Contemporáneo y popular**. Tomo IV. México: EMAN

urbana ha tenido un papel importante como un elemento educativo, pasando por lo decorativo, hasta alcanzar lo simbólico.

En la época prehispánica la escultura principalmente de corte religioso tuvo un fuerte impacto en el espacio público; ya fuera integrada a la arquitectura como la pirámide de Quetzalcóatl en Teotihuacán o los alto relieves en Palenque y Yaxchilán (lámina I.2), o de manera monumental como las grandes cabezas olmecas, o Tláloc y Coatlicue en Tenochtitlan,. En estos casos podemos ver que la función de esta escultura en el espacio público es notoriamente simbólica. Pero también se tuvo escultura cuya función fue educativa – informativa ya que refieren eventos históricos y personajes relevantes de su sociedad, como es el caso de las grandes estelas mayas, (lámina I.3).

Durante la colonia la tradición escultórica prehispánica impacta a la nueva civilización y la escultura se convierte en la disciplina más practicada y mejor representada. Los elementos gótico medievales traídos por los españoles, la reproducción de leyendas y tipografías de carácter renacentista, se combinan con las técnicas e iconografía

indígena. El arte tequitqui¹⁶ domina en el nuevo espacio urbano, principalmente a través de las portadas de los templos, cruces atriales, y murales de capillas abiertas. (Lámina 1.4).

En su mayor parte, en esta época, la escultura también tiene una función eminentemente simbólica y de adoctrinamiento, esto se manifiesta en las esculturas de santos en el nicho de la esquina de las casas palaciegas y en las portadas de los templos. En los edificios civiles se manifiesta, además del simbolismo, una función informativa sobre el origen y linaje de los habitantes o las instituciones, a través de los escudos nobiliarios. (Lámina I.5a y 1.5b)

Ya entrado el barroco la escultura se expresa en el espacio público unida a la arquitectura a través de las portadas en las

¹⁶ El arte tequitqui es un término propuesto por José Moreno Villa en su texto *Lo mexicano en las artes* (1949). En este arte se da una fusión de la ideología indígena con las nuevas enseñanzas cristianas y donde hay un claro predominio de los métodos de trabajo desarrollados por las culturas prehispánicas.

iglesias, aunque también se dan las esculturas “de bulto redondo”¹⁷ como expresión del arte popular. (Lámina I.6)

En Europa, durante la segunda mitad del siglo XVIII y a raíz del descubrimiento de Pompeya y Herculano, surgió el entusiasmo por revivir las formas de la antigüedad clásica. Uno de los principales promotores de los monumentos públicos fue Napoleón y su corte que busca su inspiración en el legado artístico de la antigua Roma.¹⁸

Estos principios neoclásicos llegan a México contrastando con la expresión barroca y podemos ver la escultura con una función ornamental como parte integral de las fuentes, con motivos alegóricos y mitológicos. (Lámina I.7)

Ya en el siglo XIX la escultura en la calle tiene su auge, como ornato de parques y fuentes o la conmemoración de personajes célebres (militares, políticos, artistas o escritores). Entonces abundan las estatuas dedicadas a políticos y militares. La de los segundos, casi siempre a caballo.

¹⁷ Se llama escultura de bulto redondo aquella obra aislada visible desde todos los ángulos que puede ser rodeada por el espectador.

¹⁸ Tal es el caso de la columna de la plaza Vendôme – réplica de la columna de Trajano en el foro romano-, levantada en 1818 para celebrar la victoria de Austerlitz..

Contribuyó a este resurgimiento de la escultura ecuestre un siglo pródigo en batallas y campañas militares”¹⁹. Un ejemplo representativo de esta tendencia la tenemos con la estatua ecuestre de Carlos IV conocida popularmente como el “Caballito” del escultor Manuel Tolsá (1803). (Lámina I.8)

Es importante resaltar que en este siglo el arte urbano fue parte importante de los paseos y plazas. En esta época, diferentes viajeros hacen referencia a él en sus trabajos, tal es el caso de Pedro Gualdi, dibujante y perspectivista italiano quien publica en 1841 una obra llamada “Monumentos de México”. Cabe hacer notar que en estas obras, los artistas no sólo muestran los elementos escultóricos, sino también la vida social que se desarrolla en torno a éstos y enfatizan la función de estos elementos como puntos focales o puntos nodales que dan claridad a la imagen urbana.

Con la llegada de Maximiliano, la concepción urbanística cambia de acuerdo a los nuevos cánones europeos, siguiendo principalmente el modelo francés. La escultura no escapa a las nuevas consideraciones. Tomando como modelo los

¹⁹ GARCÍA GUATAS, Manuel y NAVASCUÉS PALACIO, Pedro; El Arte, “Siglo XIX”,p. 66

planteamientos del Barón Haussman en Francia, en su propuesta de una nueva estructura urbana plantea la utilización de glorietas con espectaculares monumentos esculturales. Otra influencia importante en Maximiliano es Alphand, quien enfatiza la utilización de esculturas en los jardines. Sin embargo estas propuestas no llegan a realizarse.

Al retorno de la República, Lerdo de Tejada plantea retomar diseño de pedestales y esculturas ornamentales, pero le da un enfoque cívico. Así plantea por ejemplo, transformar el Paseo de la Reforma en un símbolo de la historia patria, aunque él no llegó a concretar la obra. Con los gobiernos liberales posteriores la tendencia continúa, se trata de dar con la escultura un carácter patriótico que refuerce la idea de “independencia y libertad” de la incipiente nación y que rememore los héroes que hicieron patria. La escultura adquiere un carácter historicista. Su lenguaje formal es el realismo o naturalismo. El motivo o tema principal de estos monumentos, es la estatua en lo alto del pedestal, mientras que las cuatro caras de éste, actúan como soportes de escenas narrativas en relieve o de bulto, referentes a la biografía del personaje o de sus logros. (Lámina I.9)

Cuando Porfirio Díaz sube al poder, pretende transformar la capital mexicana en una urbe “cosmopolita y civilizada”, entre sus propuestas está aumentar el verde urbano y nuevamente se plantea en este gobierno la utilización de estatuas cívicas “para que sirvieran al decorado público e instruyeran a la población”²⁰. Las obras escultóricas se establecieron en puntos focales o nodales para ser utilizadas como elementos visuales que atraían al espectador hacia las nuevas zonas de la ciudad²¹.

Durante el Porfiriato las obras escultóricas si bien todavía eran neoclásicas, la influencia del romanticismo derivó en estilos híbridos o regionales como el neogótico, el neorrenacentista, el neoindigenista. En este último, se buscaba una expresión auténtica y propia, buscando en el pasado indígena la definición de una nueva identidad. La expresión del tema histórico nacional tiene su obra maestra con el monumento a Cuauhtémoc (1887). (Lámina I.10)

Esta tendencia se conserva en el siglo XX, aún posterior a la Revolución Mexicana. Sin embargo, El derroque del

²⁰ Dra. Ramona Pérez Bertruy, Tesis Doctoral p 164

²¹ Idem p. 171

porfirismo y el fervor pos revolucionario hace que en nuestro país surja el primer gran movimiento cultural del continente Americano, como forma inédita de entender el arte moderno: el muralismo mexicano, el cual se asienta en un nuevo espíritu nacionalista e introduce una perspectiva inédita hasta ese momento de la identidad mexicana a través de una rica simbología,

Este es el contexto artístico cultural en México que predomina cuando finalmente llegan de Europa nuevos movimientos de vanguardia, que contrarios a la tradición muralista no buscan la comprensión o la identidad con su público espectador, tal es el caso de la escultura abstracta²².

Es entonces, donde el arte en México, sufre una profunda transformación que inicialmente sólo se exhibía en museos y galerías pero que finalmente entra al espacio urbano como un arte monumental.

²² En México se dan algunos casos aislados como El Eco (1953) de Matías Goeritz y las Torres de Satélite (1957) de Matías Goeritz y Luis Barragán

1.3 Las nuevas concepciones artísticas en la escultura urbana: los movimientos de vanguardia en Europa y México.

Desde principios del siglo XX, en Europa habían surgido nuevas corrientes artísticas que rompían con los esquemas anteriores. Principalmente en pintura se dieron movimientos de vanguardia como el fauvismo (1905), el expresionismo (1905), el cubismo (1907), el futurismo (1909), el dadaísmo (1913), el surrealismo (1924), y el abstraccionismo (1910) que más tarde abarcan también la escultura (Cirlot, 1995).

Sin embargo, en México, tanto la inestabilidad política como posteriormente, el largo predominio de la Escuela Mexicana de Pintura retrasó el proceso de asimilación e incorporación de estas nuevas tendencias y manifestaciones artísticas mundiales (Cuéllar, 2009). Sin embargo, durante la década de los 50's un grupo de artistas -frente al anquilosamiento del llamado realismo social y del muralismo y frente al arte subjetivista e individualista-, irrumpen en el panorama artístico. Estos nuevos artistas replantearon las formas de hacer arte; emplearon diversos materiales, soportes y espacios no tradicionales, dándole una nueva dimensión al

arte mexicano. A este grupo se le conoce como “La Generación de la Ruptura”²³, la cual va más allá de lo formal, ya que tiene una base conceptual que le hace renovar nuevos conceptos, formas y materiales, que da paso a obras no figurativas, a la abstracción, a la idea y al concepto²⁴. En esta línea es interesante el hecho que desaparece la escultura literaria que explica una historia fácil de entender, así como la que tenía como finalidad comunicar valores sociales para llegar a una que no busca el entendimiento sino el disfrute.

Uno de los factores que contribuye al surgimiento de esta generación, es la llegada, desde 1930, de figuras artísticas que por causa de la guerra civil en España, la persecución nazi y la segunda guerra mundial migran a nuestro país y que posteriormente resultan precursoras de esta ruptura. Entre ellos destacan artistas como Wolfgang Paalen, Leonora Carrington y Remedios Varo, quienes llegaron con una fuerte carga de surrealismo. De tal forma que para 1960 florecen

²³ Artistas que integraron la “Generación de la Ruptura” : Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, José Luis Cuevas, Pedro Coronel, Günter Gerzo, Carlos Mérida, Roger von Gunten, Vlady, Gabriel Ramírez, Mathías Goeritz, Alberto Gironella, Pedro Coronel, Vicente Rojo, Juan Soriano y Francisco Toledo

²⁴ Historia del Arte Mexicano, EMAN.

figuras como José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Francisco Corzas, Lilia Carrillo y **Mathías Goeritz** quien posteriormente sería el forjador de la Ruta de la Amistad.

Los descubrimientos científicos, las nuevas tendencias en el pensamiento, la creciente industrialización, provocan nuevas respuestas artísticas. Se da la utilización de nuevos materiales junto a los tradicionales como son el vidrio, objetos de desecho, alambre, hierro, aluminio, acero, concreto, etc., que permiten la búsqueda de nuevas formas y técnicas distintas, obtener transparencias, reflejos e incluso llegar a la cuarta dimensión, al movimiento o la llamada escultura cinética. De esta última tendencia se puede mencionar a Calder, quien participó como primer invitado especial en la “Ruta de la Amistad”.

Entonces podemos ver que durante la primera mitad del siglo XX se dan dos grandes tendencias: la figurativa y la abstracta, en esta última, el artista ya no representa sino presenta su propia concepción de la realidad o la fantasía. Toda la corriente vanguardista de la primera mitad del siglo destacó por crear una nueva forma de interpretar el arte como un lenguaje expresivo que se volvió autoreferencial. La

progresiva separación de las formas expresadas en pintura o escultura con la realidad a la cual referían, dio lugar a la abstracción formal primero y al expresionismo abstracto posterior.

Hay otro elemento a considerar para la modificación del arte en los espacios públicos. Mientras que tradicionalmente la escultura se hacía para ser vista de cerca por el peatón, en el siglo XX surge una nueva concepción a partir del automóvil, donde se abre la posibilidad de tener escultura para ser vista a la lejanía y a velocidad.

Para Acha, la apreciación de la escultura ha cambiado con el tiempo. Cuando la escultura representaba exclusivamente la imagen humana, el frente y a veces los perfiles tenían atractivo, la espalda carecía de interés visual o formal. En cambio, en la escultura geométrica abstracta, no cabe hablar de un frente, todos sus lados son igualmente importantes. “La pieza escultórica se convierte así en una sucesión de formas y figuras”

El espacio se introduce en la escultura, por ejemplo Henry Moore, (uno de los escultores invitados a participar en la

Ruta de la Amistad, pero que por motivos personales no le fue posible) introduce “huecos” en sus esculturas, lo que las hace más dinámicas.

Otro nuevo concepto que se da en la escultura urbana es el de escultura transitable. Esto es, desde hace algunos años, algunos escultores acercaron su arte a la arquitectura y propusieron la incorporación de espacios transitables entre las partes de las esculturas públicas. Así nació la escultura transitable que tiene como antecedente la torre Eiffel (1888), algunos proyectos de plazas como la de A. Giacometti (1930 – 1931), y de mayor actualidad el espacio escultórico de C.U. (1979). Desde el fin del siglo pasado todas las tendencias esculturales están produciendo obras transitables, ya sean figurativas, geométricas o biomórficas.

De esta manera no sólo la escultura se acerca a la arquitectura sino que busca relacionar al hombre con el espacio concreto.

En esta nueva forma de pensamiento se plantea que una obra de escultura que solo cumpla el objetivo de adornar, deja de ser escultura para convertirse en un elemento de decoración.

En la segunda mitad del siglo XX existían escultores como Mathías Goeritz cuyas formas tenían atributos arquitectónicos.

En la década de los 60s, el espacio al aire libre comenzó a ser visto más conscientemente como una unidad en la cual podían participar un complejo de objetos, señales y símbolos. Así, con el crecimiento y desarrollo urbano de la ciudad de México, la escultura urbana abstracta de grandes dimensiones cobró importancia, tomando el lugar de viejos monumentos que honraban al individuo como ciudadano, científico o artista para dirigir su atención a las fuerzas que están activas en la vida de la comunidad, con la intención de humanizar a través del arte, los nuevos espacios urbanos.

Tal es el caso de la Ruta de la Amistad, cuya relevancia estriba en ser un corredor escultórico de 17 km, que en su momento fue el más grande del mundo y el primero en su tipo. Esta²⁵ exposición escultórica de grandes dimensiones, donadas por artistas de los 5 continentes como muestra de amistad hacia nuestro país, forma un hito en la tradición urbana de este género en cuanto conlleva una novedosa expresión y percepción corporal, que en su momento permitió su

apreciación visual a grandes distancias, pensada para su disfrute a la velocidad de 60 km/hr considerada en la década de 1960 como la velocidad a la que se movía el hombre moderno gracias al uso del automóvil.

Es en esta Ruta cuando el arte contemporáneo salió a la calle en forma masiva como una propuesta de la revolución cultural en una Olimpiada donde se conjugaba arte y fuerza física. Hasta ese entonces fue posible que miles de espectadores sin distinción de clase social, lo pudieran disfrutar.

Este corredor escultórico concebido por el maestro Mathias Goeritz, (con el apoyo del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez) con motivo de los Juegos Olímpicos de 1968, fue la gran oportunidad de Mathías Goeritz para llevar a la realidad sus ideas sobre un arte que embelleciera el entorno donde se mueven los hombres; ideas que a continuación describo brevemente.

1.4 Mathías Goeritz y su concepto urbanístico

Mathías Goeritz fue un artista alemán que llegó a México en 1949, invitado por el maestro Ignacio Díaz Morales para impartir la cátedra en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara y permaneció en el país hasta el año de su muerte en 1990.

Por su origen, este artista tuvo una fuerte influencia del movimiento expresionista alemán²⁵, según lo analiza Natalia Carriazo en el texto inicial de Los ecos de Mathías Goeritz.

Después de salir de su país natal a causa de la 2ª. Guerra Mundial, radicó en Marruecos y después se trasladó a España donde fue impactado fuertemente por el arte prehistórico de las cuevas de Altamira, según describe Ida Rodríguez Prampolini. En este país participó en uno de los movimientos

²⁵ El expresionismo fue un movimiento cultural surgido en Alemania a principios del siglo XX y se manifestó en los diferentes campos del arte. Este movimiento junto con el fovismo francés, forma parte de las primeras “vanguardia históricas”; en él los artistas defendían un arte más personal dando predominio a la visión interior del artista contra la plasmación de la realidad; esto es, “expresión” Vs “impresión”.

de vanguardia más importantes en España: “la Escuela de Altamira”²⁶.

La llegada de Mathías Goeritz a México, marca una revolución en el arte mexicano desde la pintura y escultura de pequeño y mediano formato, pero principalmente destaca con la fuerza de la escultura monumental. A partir de 1951, una nueva escultura urbana invadió México, transformando la ciudad en un “gigantesco museo público de libre acceso” (Cuahonte, s.a.). Esta revolución también implicaba la utilización de nuevos materiales. La piedra y el bronce son abandonados en pro del concreto y del acero. Goeritz abre el campo de la experimentación escultural urbana desde 1951 con la instalación de L’animal del Pedregal, después la consolida en 1957 con la construcción de las Torres de Satélite. (Lámina 1.9)

La idea de Mathías Goeritz era traer al medio urbano, obras monumentales desprovistas de contenido histórico, cuya función dentro de la ciudad fuera crear puntos focales que

²⁶ El Centro de Santillana del Mar se conoce como Escuela de Altamira donde se difunde en 1948, el movimiento de artistas de vanguardia encabezados por Mathías Goeritz acompañado por Pablo Beltrán de Heredia, Ángel Ferrant, Ricardo Gullón y el crítico Santos Torruella.

brindaran descanso y disfrute visual al pueblo en general, tanto peatones como automovilistas, que constituyeran espacios vivenciales como un oasis dentro de la confusión citadina.

Las ideas estéticas de Goeritz sobre un urbanismo planificado artísticamente, concebían carreteras donde el conductor pudiera experimentar emociones a través del arte, es decir, “el desarrollo urbano planificado espiritualmente a través del arte”.

Fue un artista contradictorio, en él influyen los anhelos revolucionarios del dadaísmo²⁷ resurgidos en México y la asistencia a simposios en Europa y EUA donde conoce proyectos ambiciosos de arte urbano.

Combatió la postura del “arte por el arte” y buscó rescatar lo que él llamó el verdadero arte diferenciándolo de lo que llamó un arte “prostituido y mierda”, movimiento que se da

²⁷El dadaísmo surgió en Zurich (Suiza) en 1916 como un movimiento de rebelión a los sistemas establecidos en el mundo del arte. En este movimiento se promueve el cambio, la libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, lo aleatorio, la contradicción; el caos frente al orden; la imperfección frente a la perfección.

en 1961 y tuvo por nombre “Los Hartos”. Una parte importante para él fue liberar el arte de los lugares exclusivos y hacerlo accesible al habitante común. Como artista, lucha por humanizar el hábitat común.

Para Goeritz, el arte moderno había caído en una crisis generalizada de valores. Quería crear ambientes espaciales ricos en espiritualidad con los cuales fortalecer a la naturaleza humana perdida, según él, por el Racionalismo.

Ya desde 1957, con las Torres de Satélite, Goeritz planteó esculturas monumentales que sirvieran no sólo para adornar las carreteras del país y las vialidades de los suburbios, sino también para rescatar el lugar del artista en la planeación de proyectos contemporáneos.

En el sentir de Goeritz toda propuesta carretera debía conjugar la utilidad y la estética, una estética vista como cuestión de ética y de servicio, en proyectos urbanos conjuntos: artistas y planificadores.

Para Goeritz, el proyectar carreteras esculpidas con propósitos ornamentales, conmemorativos o meramente

informativos no era nuevo. Él mismo mencionaba que esto es tan viejo como el arte griego. Para él la diferencia se daba en que las ciudades antiguas eran trazadas para gente a pie y que en la actualidad de esa época (60's) *“La gente se mueve a 70 Km por hora en los viaductos o supercarreteras”*. Por lo mismo, el artista urbano debía orientar la estética de su trabajo hacia las nuevas condiciones de velocidad determinadas por el uso del automóvil.

Por lo tanto, para Goeritz, la Ruta de la Amistad fue una oportunidad de hacer realidad su viejo anhelo de una integración plástica entre urbanismo, arquitectura y escultura.

Un antecedente importante en la concepción de esta ruta, se encuentra en los simposio organizados por la FISE (Federación Internacional de Simposia de Escultores) a través de los cuales Mathías Goeritz conoció otras propuestas como la de Otto Freundlich²⁸ quien planteaba realizar en 1936, un sistema de carreteras esculpidas a las que llamó Vía de la Fraternidad

²⁸ Otto Freundlich nació en julio de 1878. De tendencia constructivista, realizó su primer trabajo totalmente abstracto en 1919. En 1936 imaginó lo que denominaría Vía de la Fraternidad Humana, creada por artistas. Siendo judío fue hecho prisionero por la policía nazi el 4 de marzo de 1943.

Humana²⁹, cuyo cometido fuera celebrar el fin de la Primera Guerra Mundial y la concordia de los países europeos involucrados en el conflicto.

Además de Freundlich hubo otros artistas que propusieron vías semejantes para enriquecer artísticamente las carreteras de Europa, entre ellos estuvieron Jacques Moeschal, Pierre Szekely y Miloslav Chlupac, tres de los artistas participantes en la Ruta de la Amistad.

Mathías Goeritz fue un personaje fundamental en la renovación de las artes plásticas en nuestro país. Su pensamiento reflexivo lo llevó a la elaboración constante de artículos, textos y manifiestos. Pugnó por una plástica integrada y pública. Puso las bases para una nueva escultura urbana abstracta que olvida héroes y gestas nacionales.

Si bien, la idea de un corredor escultórico ya se había dado en México -ejemplo de ello es el Paseo de la Reforma-, éste había

²⁹ Esta vía consistiría en dos carreteras, una partiendo de Holanda y llegando hasta el Mediterráneo, y otra atravesando Alemania, Polonia y Rusia. La sección horizontal debería llamarse “Vía de la solidaridad humana en memoria de la liberación”, y la otra “Vía de las Artes” (Voie des Arts), el punto en que las dos carreteras se cruzaran, en Asnières - sur- Oise, (lugar donde tenía su sede la Federación Internacional de Simposia de Escultores), Francia sería construido el “Faro de la paz por las siete artes”, corazón de todo su planteamiento.

sido con esculturas figurativas de corte patriótico y para ser vistas de cerca. Por otra parte aunque la idea original de una Vía de Artes, tal vez no fue de Mathías Goeritz sino producto de un largo intercambio de ideas en los certámenes internacionales en que participó, fue él quien finalmente hizo realidad un proyecto que aspirado por muchos, nadie antes pudo lograrlo.

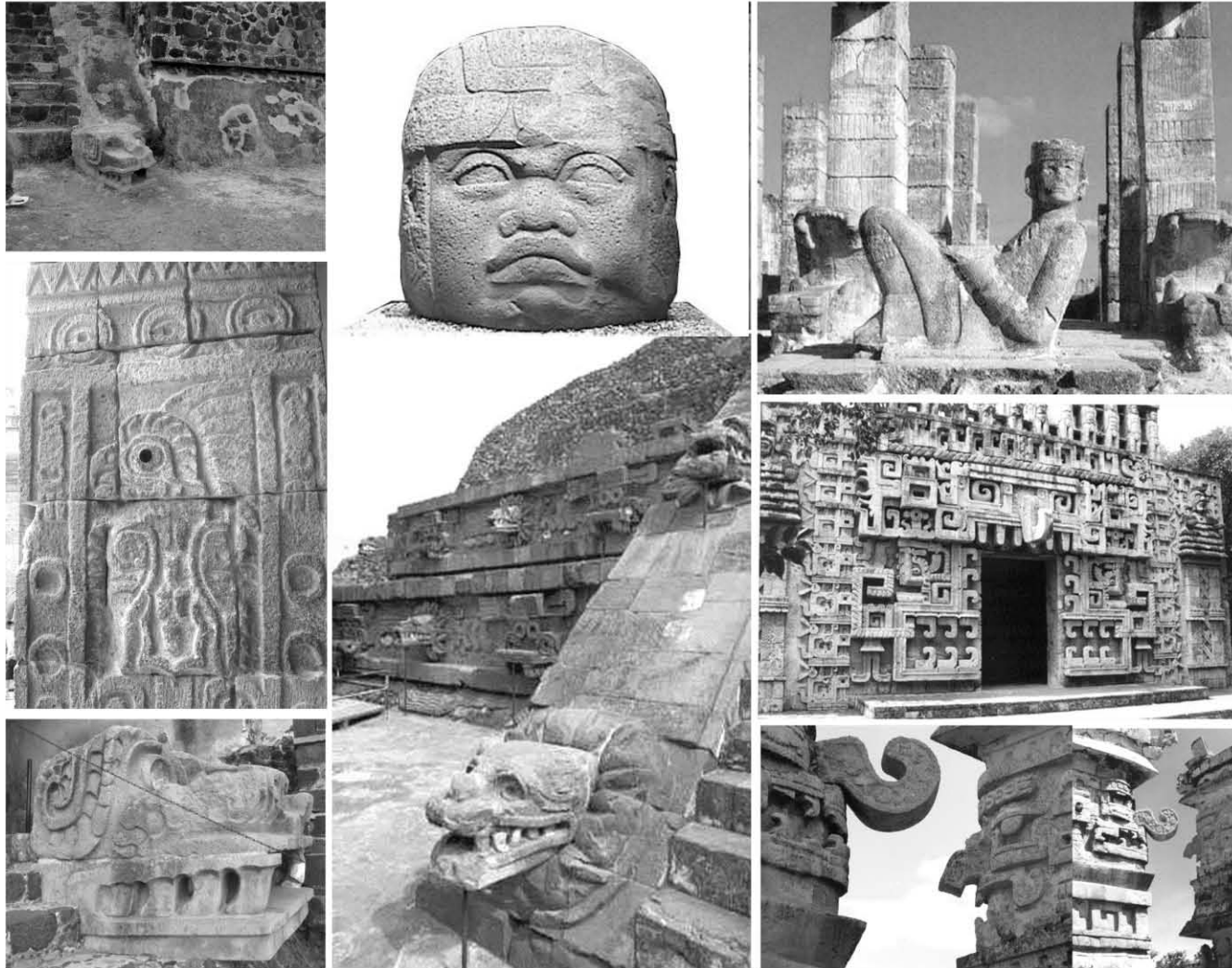


LÁMINA 1.2 FUNCIÓN SIMBÓLICA – RELIGIOSA DE LA ESCULTURA EN LA ÉPOCA PREHISPÁNICA



LÁMINA 1.3 FUNCIÓN EDUCATIVA – INFORMATIVA DE LA ESCULTURA PREHISPÁNICA



Convento de Oxtotipac

LÁMINA I.4 INFLUENCIA DE LA ESCULTURA PREHISPÁNICA QUE PRODUCE EL ARTE TEQUITQUI



Museo Franz Mayer, Plaza de la Santa Veracruz,
Centro Histórico de la Ciudad de México



Casa en San Cristóbal las Casas, Chis.



Casa en Taxco, Gro.

LÁMINA I.5A LA ESCULTURA EN LA ÉPOCA DE LA COLONIA



LÁMINA 1.5B LA ESCULTURA EN LA ÉPOCA DE LA COLONIA



LÁMINA I.6 LA ESCULTURA EN LA ÉPOCA DE LA COLONIA



LÁMINA 1.7 ESCULTURA CON FUNCIÓN ORNAMENTAL



Estatua ecuestre de Carlos IV, rey de España. Fuente: Espino Barros, Eugenio (comp.). Álbum Gráfico de la República Mexicana, 1910,



Estatua ecuestre de Carlos IV, el Caballito, que llegó allí en 1852 marcando el inicio del Paseo de Bucareli. Litografía realizada por Casimiro Castro en 1856



La glorieta de Carlos IV en el año de 1869, mostrando el nacimiento del Paseo de la Reforma y un par de pintorescos tranvías de mulitas

LÁMINA I.8 ESCULTURA ECUESTRE



1885. litografía de la obra de Rivera Cambas



1905, Fototeca del D.F.



Escultura de Guerrero antes de la restauración de 1968



Situación actual. Fotografía tomada en agosto de 2008

La estatua de Vicente Guerrero, ubicada en el jardín del mismo nombre, es un ejemplo de la utilización de las estatuas cívicas en los “verdes urbanos”. Esta escultura ha pasado por diferentes fases, según se observa en las imágenes, de ser un punto focal, a verse ignorada hasta antes de la restauración de este jardín en 1968. Y posteriormente, vuelve a tomar relevancia.



Cuauhtémoc, último emperador azteca. Fuente: Espino Barros, Eugenio (comp.). Álbum Gráfico de la República Mexicana, 1910.

El Neindigenismo como expresión del tema histórico nacional, busca en el pasado indígena una identidad como nación



capítulo II

En los orígenes de la Ruta de la Amistad confluyen varios factores que sin estar relacionados directamente encuentran su coyuntura en una acción política que lleva a México a la celebración de la XIX Olimpiada.

Entre estos factores se tienen, el desarrollo de nuevos movimientos escultóricos de vanguardia en Europa que son traídos a México por artistas como Goeritz, -autor intelectual de esta avenida escultórica de figuras abstractas que finalmente tuvo por nombre Ruta de la Amistad-. Si bien, cómo él mismo dijo, esta idea no era nueva, fue quien buscó la oportunidad de ensayarla en nuestro país, y esta oportunidad se presenta con la XIX Olimpiada de 1968.

Cuando México fue designado sede de los XIX Juegos Olímpicos, el recién formado Comité Organizador, sabe de la limitada capacidad deportiva de nuestro país, pero en cambio, está consciente que posee una gran tradición artística y cultural y, por la misma razón, contempla dar realce al evento a través de este tipo de actividades.

El interés del Comité Organizador de realizar eventos culturales en confluencia con las ideas urbanas y estéticas de Matías Goeritz a través de esculturas monumentales en el escenario ciudadano, permiten la concreción de una idea largamente acariciada por Goeritz: humanizar una nueva y moderna vía de comunicación, a través del arte.

En este capítulo explico la coyuntura política que hace posible la Ruta de la Amistad y una descripción de cómo se gesta la Reunión Internacional de Escultores como parte de los eventos programados en la Olimpiada Cultural que acompaña a la XIX Olimpiada Deportiva.

Aquí pretendo mostrar la importancia de la Ruta de la Amistad como un evento único en la historia de los Juegos Olímpicos Modernos y su relevancia a nivel mundial. La idea de los organizadores en que esta Ruta ayudara a mostrar la imagen de un México a la altura de los países desarrollados y la intención de su autor intelectual Mathías Goeritz por mejorar los suburbios de un paisaje urbano y humanizar elementos netamente utilitarios como son las autopistas, a través del arte.

2.1 La coyuntura política

La coyuntura política que permite se lleve a cabo la Ruta de la Amistad, se da con la XIX Olimpiada cuya gestión inicia bajo el mandato del presidente Adolfo López Mateos³⁰.

El impulso que este presidente le da a la política exterior, su interés por la cultura y la estabilidad económica lograda durante su gobierno, gracias a su secretario de Hacienda, Antonio Ortiz Mena, fueron factores decisivos para lograr que México fuera la sede de los XIX Juegos Olímpicos, evento que hace posible la creación de la Ruta de la Amistad.

Entre los aciertos de su política cultural, en torno a lo cual se hacen grandes obras³¹ en este terreno, destacan: el Museo Nacional de Antropología e Historia, realizado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, quien fungiría, primero

³⁰ Adolfo López Mateos (1910-1969) fue el 57° Presidente de México del 1° de diciembre de 1958 al 30 de noviembre de 1964, para ser sucedido por Gustavo Díaz Ordaz.

³¹ Durante el sexenio de Adolfo López Mateos se creó la Comisión Nacional de los Libros de Texto Gratuitos, se crearon las Casas de las Aseguradas (IMSS) que más tarde se llamarían Centros de Bienestar Social en donde se impartían clases de teatro, danza, etc. También impulsó la producción cinematográfica y se creó el Centro Universitario de Capacitación Cinematográfica (1963). Se fundó también la Casa de Lago de la UNAM y su revista cultural. Se inauguraron museos como el del Virreinato en el Convento de Tepotzotlán, el de la Ciudad de México, el de Arte Moderno, el de Ciencias Naturales y el Museo Nacional de Antropología e Historia.

como vicepresidente y, después, como presidente del Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos y donde se tuvo también la participación de Mathías Goeritz en los aspectos artísticos.

Durante su mandato, en plena “guerra fría”, viajó y estableció relaciones internacionales con diversos países, a favor de la paz, la amistad y el desarme mundial, iniciativa que se publicó el 29 de abril de 1963. Apareció entonces ante los ojos del mundo exterior como un gran estadista, lo cual favoreció el encuentro de las jornadas olímpicas en México en 1968.

La gestión para que México fuera sede de la XIX Olimpiada fue iniciada el 7 de diciembre de 1962, otras ciudades propuestas eran Lyon en Francia, Detroit en Estados Unidos de América y Buenos Aires en Argentina pero finalmente en la Asamblea del Comité Olímpico Internacional celebrada en 1963 en Baden – Baden, Alemania, con base a la evaluación de los datos y argumentos³² entregados, la Ciudad de México

³² En apoyo a su candidatura olímpica, el Departamento del Distrito Federal - órgano de gobierno de la Ciudad de México- presentó al Comité Olímpico Internacional un libro trilingüe de 207 páginas denominado *México Demande-Requests-Solicita* que no solamente respondía al cuestionario oficial, sino que

obtiene 30 votos de los 58 emitidos y finalmente es la elegida.

Desde un principio, su elección fue seriamente amenazada por argumentos en contra, ya que algunos consideraban, que la altitud de la Ciudad de México podía afectar el rendimiento de los deportistas, representando una desventaja para aquellos provenientes del nivel del mar. Asimismo porque siendo el primer país latino y tercermundista anfitrión de una Olimpiada, consideraban que podrían no tener los suficientes recursos para realizar algo digno³³. Sin embargo, el Comité Olímpico Internacional estuvo convencido que la altitud de la Ciudad de México no podía ser tan peligrosa ya que ahí vivían más de seis millones de habitantes y era un lugar visitado

presentaba una semblanza histórica de la ciudad de México, un listado de eventos deportivos efectuados con anterioridad, un informe detallado de las instalaciones deportivas con las que se contaba y las que habría que construir, las condiciones climáticas de la Ciudad de México, diferentes opiniones médicas de los posibles efectos de su altura (2 240 m sobre el nivel medio del mar) y un estudio minucioso de los sistemas de comunicaciones con los que contaba la ciudad a principios de 1963.(Wikipedia, Enciclopedia Libre, 2008)

³³ Algunos reporteros y diarios europeos como Manfred Kinder en el Berlín Ausgabe (11 de diciembre de 1964); el Extra-Bladet en Copenhague; (octubre 20 de 1965) y Le Monde de París (octubre 22 de 1965), hacen comentarios negativos pidiendo que se le quiten a México los juegos olímpicos .(Wikipedia, Enciclopedia Libre,2008)

anualmente por más de un millón de turistas provenientes de todo el mundo, y por lo tanto se mantiene firme en su decisión.

Para afrontar el compromiso si México ganaba la sede, Adolfo López Mateos, en un decreto presidencial del 28 de mayo de 1963, crea el Comité Organizador que se encargaría de preparar la celebración de los Juegos Olímpicos. De este modo pudo ser que en octubre de 1963 ocurrieran simultáneamente el otorgamiento de la sede y la constitución del Comité Olímpico Organizador (COO).

Inicialmente este Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, nombre que se le daría en lo sucesivo, estuvo funcionando bajo la responsabilidad del general José de Jesús Clark Flores, una Comisión Ejecutiva del Comité cuyas funciones financieras y de construcción estaban a cargo del señor Agustín Legorreta y el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, ambos con el carácter de vicepresidentes.

Los primeros trabajos del Comité Organizador estuvieron dedicados al inventario de las instalaciones deportivas utilizables en la Ciudad de México.

Al término del sexenio el presidente Adolfo López Mateos, es sucedido -como era tradición en ese tiempo-, por el Secretario de Gobernación: Licenciado Gustavo Díaz Ordaz, quien en principio no está de acuerdo con este evento porque representa un gasto para el país que considera no tiene los suficientes recursos. Sin embargo afronta el compromiso y el 28 de Junio de 1965 designa como presidente del Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos, a su antecesor: Adolfo López Mateos, quedando él mismo, como padrino del evento. Sin embargo para López Mateos, este cargo es efímero ya que un año después, debido a su enfermedad tiene que renunciar y su lugar es ocupado por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez³⁴ quien es otro personaje clave para que la Ruta de la Amistad se llegue a concretar. (*Lámina II.1*)

2.2 La escultura urbana como parte de los preparativos para la XIX Olimpiada en México.

Desde los primeros planteamientos para la celebración de la Olimpiada, se pensó en la escultura pública como un

³⁴ Pedro Ramírez Vázquez (1919) Arquitecto y urbanista mexicano. Nació en la Ciudad de México. De su obra destacan esencialmente cuatro grandes proyectos: el Museo Nacional de Antropología, la galería y el museo de Arte Moderno, en colaboración con Rafael Mijares; el Estadio Azteca de fútbol (1965) y las instalaciones donde se disputaron los Juegos Olímpicos de 1968.

elemento complementario para realzar el evento, pero no se pensaba en la magnitud en la que verdaderamente se dio.

La idea de tener actividades culturales que realzaran las actividades deportivas tenía como base -según lo expresa el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez³⁵- las olimpiadas en la antigua Grecia, donde se conjuntaba el deporte y el arte. Sin embargo en la era moderna, aunque se había acostumbrado que la ciudad sede incluyera en el calendario de sus justas deportivas actividades artísticas, éstas eran pocas y³² únicamente pretendían realzar el evento deportivo.

Para conocer cómo se había desarrollado las actividades artísticas, el Comité Organizador dirigió cartas a los diferentes Comités Olímpicos. Los informes recibidos, muestran que las manifestaciones asociadas a la escultura dentro de los festejos culturales habían sido prácticamente nulos, salvo en la ciudad de Tokio donde levantaron pequeñas estatuas con representaciones de temas y motivos olímpicos donadas por diferentes estados, para adornar el exterior del estadio olímpico.

³⁵ Diseñando México 68: una identidad olímpica, p. 27

Entre las cartas recibidas hubo un informe que el 15 de diciembre de 1964 recibió el general José de Jesús Clark Flores, entonces presidente del Comité Ejecutivo del Comité Organizador de parte de Marcello Garrón, presidente del Comité Nacional Olímpico Italiano, informándole que en el terreno de la escultura, Italia sólo realizó en los juegos olímpicos de Roma en 1960 dos actividades que estuvieron a cargo de su Comité de Arte; una estatua de bronce un poco mayor que las dimensiones humanas dedicadas a honrar la figura del portador del fuego olímpico y una medalla conmemorativa, ambos diseñados por el escultor Emilio Greco. Una vez recibida la información, el general Clark remitió en febrero de 1965 copia del escrito a la sección de arte del Comité Organizador y al Sr José Luis Martínez, Director del INBA.

Además de los informes que los distintos comités nacionales enviaron a México sobre sus actividades en las celebraciones de sus juegos olímpicos, el Comité Organizador recibió a lo largo de toda la etapa de preparación solicitudes de artistas plásticos que de mutuo propio, quisieron colaborar ejecutando alguna obra de su inspiración. Tal fue el caso del

escultor japonés graduado en la Japanese National Academy of Fine Arts; Soshyu Nishikawa de la ciudad de Tokio quien el 24 de abril de 1965 ofreció realizar una composición creada por él. El argumento de Soshyu fue que en Tokio el Estadio Olímpico estuvo adornado con varias estatuas de muchos países del mundo y recomendaba que en México se hiciera lo mismo.

Otro caso se dio el 25 de agosto de 1965 cuando el escultor Guillermo Ruiz³⁶ presentó dos meses antes de morir al Lic. Adolfo López Mateos, en su calidad de Presidente del Comité Olímpico, la solicitud para realizar una escultura conmemorativa.

Una petición más para conmemorar la Olimpiada que fue también puesta a la consideración de los organizadores, la dirigió el profesor Enrique C. Aguirre, secretario auxiliar de la presidencia del Comité Organizador dirigida al Arq. Pedro

³⁶ Guillermo Ruiz, fue un artista de renombre, fundador en México en 1927 de la Escuela de Talla Directa convertida más tarde en La Esmeralda de la que fue director durante 14 años y fundador junto con Rómulo Rozo y Francisco Zúñiga de la Sociedad de Escultores de México, siendo su obra más célebre "El Morelos" que levantó en la Isla de Janitzio, Mich., en 1935 con una altura de 14m.

Ramírez Vázquez que en ese momento era el Vicepresidente del Comité Organizador.

La solicitud parte de otra que recibe Enrique Aguirre el 30 de septiembre de 1965, del señor Iker Larrauri³⁷ para convocar a un Concurso Nacional de Escultura con motivo de la celebración de los Juegos Olímpicos. Este concurso trataba de construir un monumento al deporte. Esta convocatoria fue firmada incluso por el Comité Organizador. En los términos de dicha convocatoria, se proponía realizar un “Concurso Nacional de Escultura en la celebración en México de los Juegos de la XIX Olimpiada” en el que tuvieran cabida escultores tanto nacionales como extranjeros, dividido en dos secciones: un concurso de escultura libre y otro de escultura monumental. Se aceptaba la participación individual o en equipo y se hablaba de “escultura libre” justificándolo con base en la libertad que se le daba al autor en lo que se refería a los aspectos formales de la composición. También se daba libertad en cuanto a los materiales a considerar para su construcción. En cuanto al contenido, el tema era “la exaltación del espíritu olímpico”. Se pensó en integrar un

³⁷ Museógrafo mexicano, entre sus proyectos importantes está la museografía del Museo Nacional de Antropología e Historia,

jurado cuya representación incluyera al Comité Organizador, al INBA, al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, a la Sociedad de Arquitectos Mexicanos y a un representante de la crítica de Arte y al final del certamen se haría una exhibición de las obras concursantes. Para quienes concursaran en la sección de escultura monumental, los aspirantes debían presentar sus proyectos en forma de maquetas acompañadas de bocetos a escala y una breve descripción. (Anexo 3)

Se premiarían tres trabajos pero sólo el primer lugar tendría el derecho de construirse bajo la supervisión del autor y la responsabilidad de un contratista constructor que, seleccionado por el propio Comité Organizador, se encargaría de la obra. Sin embargo, por alguna razón, esta convocatoria no prosperó.

2.3 La idea de Ramírez Vázquez: Una Olimpiada Cultural

Cuando el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez es nombrado presidente del Comité Organizador, considera que México no es suficientemente fuerte en los deportes olímpicos. Su

ingreso a estos eventos se había dado a partir de 1924 en París, siendo la octava olimpiada, de las seis primeras que había participado a partir de entonces apenas había logrado cuatro medallas de oro, cuatro de plata y seis de bronce; y en las últimas dos olimpiadas sólo había logrado una de bronce en cada una. (*Lámina II.2*)

Evidentemente la fortaleza de México no se hallaba en el deporte, pero sí en la cultura, por lo que Pedro Ramírez Vázquez, presidente del Comité Organizador para los XIX Juegos Olímpicos en México, retomando el objetivo inicial del Barón Coubertin de dar un medio para la convivencia de los jóvenes, así como el antecedente de las competencias de arte que se dieron en la antigua Grecia (desde el 396 a. de J.C.), propone que en la XIX Olimpiada en México, no solo se celebren las justas deportivas sino también se lleve a cabo una verdadera olimpiada cultural donde los países participantes aunque no fueran fuertes en el deporte, pudieran dar muestras de su arte y cultura. (*Lámina II.3*)

Esta idea fue aceptada por el gobierno federal ya que tal iniciativa no requería de fuertes inversiones para financiarlo. Y también fue aceptada por el Comité Olímpico Internacional,

por lo que de las veinte competencias que integraban la competencia atlética, cada una tuvo su contraparte con otras tantas disciplinas artísticas y culturales que integraron el programa de la Olimpiada Cultural.

Por otro lado, Mathías Goeritz inspirado en las reuniones de la FISE, principalmente en la segunda realizada en Royaumont, Francia en 1965 trataba de llevar a cabo un simposio internacional de escultura al que llamaba Meximposium. Por eso, en 1966, cuando Pedro Ramírez Vázquez lo invita como asesor artístico para organizar esta Olimpiada Cultural, Mathías Goeritz ve la oportunidad de llevar a cabo este Meximposium, así como la posibilidad de realizar un ejercicio de integración plástica entre escultura y arquitectura y su sueño largamente acariciado de construir una Vía de las Artes.

Como los objetivos planteados por Goeritz para la realización de un simposio de escultura monumental representativa de todas las ideologías y todas las razas del mundo, integrado a la arquitectura era totalmente acorde con el ideal olímpico de paz y de concordia entre pueblos del mundo, desde agosto de 1966, el Comité Organizador decide apoyarlo como parte de las celebraciones de la Olimpiada Cultural. Y es así, como la

Reunión Internacional de Escultores se convierte en la 13ª actividad y la más importante de este evento.

2.4 Organización de la Reunión Internacional de Escultores: el evento de mayor importancia de la Olimpiada Cultural.

En principio se buscaba como uno de los resultados de esta Reunión se diera la integración entre escultura monumental y arquitectura mediante un ejercicio destinado a embellecer los espacios abiertos del conjunto de la Villa Olímpica entonces en construcción. El motivo temático sería, celebrar a través del arte, el espíritu de una olimpiada orientada hacia la paz.

Otro objetivo que en lo personal le interesaba a Goeritz era que durante esta reunión se pudiera concretar un Consejo Internacional de Planificación Artística.

Sin embargo, mientras Goeritz pretendía un simposio de escultura tomando el concreto como material base, el Comité Organizador pensaba en la piedra por considerar que este material era más económico, por ser abundante en la región.

La organización del Encuentro Internacional de Escultores no fue fácil. Para asegurar el pleno éxito de esta Reunión, Goeritz recurre a la asesoría del crítico Friederich Czagan, entonces presidente de la Federación Internacional de Simposios de Escultores (FISE). Czagan también apoyaba la elaboración de los trabajos en la Villa Olímpica y coincidía con el Goeritz por lograr que el simposio se hiciera en concreto, opinando que ello imprimiría al evento un toque de “sensación” cuyos resultados lo harían ser diferente a los simposios anteriores al conjuntarse aquí la escultura en concreto con la arquitectura. También hace otras recomendaciones en torno a tiempos, a darles a conocer el sitio para su obra, gratificación, hospedaje, alimentación y pasajes. Asimismo recomendaba crear una Secretaría encargada de la labor de difusión, envío de invitaciones, preparativos técnicos, publicidad internacional y organización de las discusiones.

Para el mes de octubre de 1966, Goeritz ya tenía un presupuesto de gastos del simposio, considerando 15 escultores invitados. En este momento seguía sin definirse el material, aunque Goeritz insistía en el concreto argumentando que sus costos se abatirían estando en

construcción la Villa Olímpica y serían sus mismos constructores quienes levantarían las esculturas.

Otra opinión importante para este evento fue la de Marte R. Gómez representante de México ante el Comité Olímpico Internacional, quien aceptaba la conveniencia de considerar la escultura dentro del ámbito de la Olimpiada Cultural proponiendo como sitio de honor, aparte de la Villa Olímpica el espacio que ocuparía en la ciudad de México, el Palacio de los Deportes para que se levantara ahí una de las esculturas más significativas. Es él quien por primera vez sugiere este sitio.

También a fines de 1966 se instaló el Departamento de Promociones Internacionales del Comité Organizador, como la instancia encargada del Simposio. Esto con la intención de distribuir funciones, y dentro de éste, Goeritz crea una organización, donde la promoción estaría a cargo del Coordinador General del evento, del cual dependerían el Secretario Internacional y el Representante de los escultores.

El Secretario Internacional tendría a su cargo la preselección de los escultores invitados, la elaboración y envío de

invitaciones, la correspondencia relacionada con los proyectos propuestos y obtendría los datos necesarios para el diseño de la publicación. Tendría a su cargo a los intérpretes, choferes y personal de servicio durante la estancia de los escultores en la ciudad de México. Este nombramiento recayó en Karel Wendl³⁸ quien se desempeñó como Secretario del Simposio durante el tiempo que duró el proceso y su nombramiento inició a partir de febrero de 1967. (*Lámina II.4*)

El Representante de los Escultores, sería quien decidiera los sitios definitivos de localización de esculturas en la Villa y sugeriría los posibles cambios de última hora. Transmitiría al Secretario Internacional las solicitudes de los escultores y a éstos las decisiones consideradas. El representante de escultores ante el Comité de Selección fue Herbert Bayer, a quien se le distinguió con ese nombramiento a partir del 6 de septiembre de 1967.

³⁸ El Dr. Karel Wendl, checoslovaco de nacimiento, llegó a México en 1966 enviado por el Comité Olímpico de su país como agente investigador encargado de recabar información sobre nuestro país a fin de transmitirla a las autoridades de su país proporcionándoles datos acerca del clima, la alimentación, los escenarios, la altitud y algunas de las costumbres a fin de ayudar a que los atletas que le representaran en la Olimpiada tuvieran una adecuada preparación. Invitado por Goeritz, Wendl trabajó desde febrero de 1967 en el Comité Organizador de la Olimpiada dentro de la Sección de Promociones Internacionales colaborando en los asuntos artísticos y culturales de los Juegos y encargándose de la parte administrativa del Simposio de Escultores.

También se organiza el Comité de Selección, a partir de febrero de 1967³⁹ cuya integración en un primer momento del certamen estuvo dada por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez y los doctores Mathías Goeritz y Karel Wendl. En un momento posterior, previo al inicio de la construcción de las esculturas que tuvo lugar en mayo de 1968, se incorporaron a él los arquitectos Vladimir Kaspé y Enrique Langenscheidt. Una vez constituido el Comité de selección, es quien toma fuerza para la toma de decisiones en torno al Simposio.

Goeritz entonces, pretende, a través de este Comité, traer a México un grupo selecto de los escultores modernos más destacados del mundo, que se hubieran distinguido en la escultura monumental y en la integración de ésta a la arquitectura, y quienes estarían invitados a realizar su obra en la plaza central de la Villa Olímpica, dicho encuentro sería sin ningún espíritu de concurso o competencia, siguiendo las normas de todo el programa de los Juegos de la XIX Olimpiada. Y se elaboraría una publicación ilustrada⁴⁰ respecto de este evento.

³⁹ El Comité de Selección estuvo trabajando hasta mayo de 1968 en que se eligió al último participante.

2.4.1. Conformación del Equipo de Escultores participantes

De los problemas que el Comité de Selección tuvo que sortear para conformar un equipo de escultores que, además de ser reconocidos, representarían la totalidad universal, manifestado por Goeritz⁴⁰ es que, dado que el tema unificador debía ser la hermandad y la amistad, se pretendía que quedaran representadas todas las tendencias religiosas, políticas, raciales e ideológicas lo que llevaba a problemas de ubicación geográfica o nacional. Por ejemplo en África no se encontró un escultor negro que reuniera las condiciones impuestas por el Comité, los que había, tenían una marcada tendencia folklórica. Los escultores de color eran, regularmente de Norteamérica. Igual problema se presentó con Australia cuyo escultor se encontró en Nueva York. En este evento, según manifestaría Goeritz años después, se logró que el árabe y el judío convivieran sin agredirse. Hubo amistad, y no sólo amistad, sino colaboración.

⁴⁰ Revista En Concreto, en Fernández, 1969.

Desde el inicio de la organización del Simposio, no sólo hubo cartas de invitación que se enviaron a los escultores, sino también hubo cartas de solicitud de artistas que interesados en participar, enviaron al Comité Organizador.

Sin embargo, el no saber qué tipo de material se iba a trabajar, imposibilitaba que el Comité hiciera una preselección de los artistas a invitar, aunque desde un principio Goeritz había pensado en invitar a Moeschal, Beljon, Calder, Székely, Nivola, Germán Cueto, Takahashi. Y desde principios de enero de 1967 Goeritz le había escrito a Henry Moore animándolo para venir a México como invitado de honor. Así como a finales de abril le había enviado la primera invitación a Calder para participar en este evento. Dado que todos estos escultores eran conocidos de Goeritz durante su participación en eventos internacionales, fue fuertemente criticado.

Para marzo de 1967 ya se veía un cambio de escenario del Simposio, ampliándolo de la Villa Olímpica a un lugar “cerca” de ella, dentro de una parte de sus terrenos ubicados a un costado de los edificios, sobre la Avenida de los Insurgentes

en dirección hacia el Anillo Periférico, en el sitio donde se levanta actualmente la escultura de Moeschal.

En la invitación se le hacía saber a cada escultor, haber sido elegido por el Comité de Selección como invitado y se le pedía que confirmara su interés en participar. Ya para entonces estaban determinadas ciertas condiciones que se les ofrecían a los artistas: se les pagaría el avión, la comida y el hospedaje, se les daría una gratificación de mil dólares a cada uno por su trabajo y se les proporcionarían las herramientas y los materiales necesarios para realizar su obra, las cuales debido a su tamaño, serían probablemente el concreto, sin que fuera todavía este material, una opción definitiva. Los meses de enero y febrero de 1968 parecían ser los mejores para realizar el Encuentro⁴¹. Para darles a conocer a los artistas las características físicas del sitio para los trabajos, se les haría llegar por correo fotografías acompañadas de una breve descripción.

⁴¹ Friederich Czagan, entonces presidente de la FISE recomienda las fechas de diciembre 1967 o enero de 1968 para realizar el Encuentro, dado que en esas fechas los escultores están de vacaciones, ya que muchos son también catedráticos.

Para asegurar que las obras guardaran un espíritu armonioso entre ellas, el Comité de Selección les anticipaba a los participantes, la necesidad de conocer, previo a su llegada, las características de sus proyectos por lo que les pedía le enviaran una propuesta plástica en maqueta y planos. Pero la participación de este primer grupo de artistas, no estuvo condicionada al envío de una propuesta ni a la acreditación de sus capacidades creativas mediante la presentación de un currículum pues el Comité de Selección conocía bien cuáles eran sus trayectorias artísticas.

Para Abril de 1967, también se habían mandado invitaciones a siete artistas más: Maurice Lipsi (de Francia), Kosso Eloul (de Rusia), Genichiro Inokuma (de Japón), Alicia Penalba (de Argentina), Robert Morris (de Estados Unidos), Eduardo Ramírez (de Colombia) y Eduardo Chillida (de España). Ver anexo 5

Otros artistas que Goeritz lamentó, no participaran, fueron André Bloc, Dani Karavan e Isamu Noguchi, a los que se decidió no invitar para no duplicar las nacionalidades.

Las respuestas del primer grupo de quince escultores invitados empezaron a llegar a partir de Abril de 1967. De los cuales el primero en aceptar fue Beljon, y de ahí siguieron Székely, Fonseca, Moeschal, Meadmore y Chlupac.

En una segunda etapa de los preparativos del certamen, inmediatamente posterior a la primera, un nuevo grupo de escultores fue invitado a la Reunión: Mohamed Melehi, Efraín Enrique Recinos e Itzhak Danziger. Al primero de ellos, Goeritz lo conoció en su búsqueda del escultor negro que trajera la representación del Continente Africano, fue recomendado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Fue el cinco de abril de 1967 cuando el Comité de Selección le envió la carta de participación, solicitándole el envío de una propuesta de escultura, así como fotografías de sus trabajos. Con esta invitación Goeritz aseguraba la representación del Continente Africano, aunque ello le obligó a tener que buscar después, con apremio, la representación del artista negro, dado que el marroquí era un musulmán de raza blanca. A Efraín Enrique Recinos, de la ciudad de Guatemala le envían la invitación, el 4 de mayo de 1967; este artista fue recomendado al Comité de Selección, por el pintor Carlos Mérida, pero por alguna

razón no pudo participar. En el caso de Itzhak Danziger, fue él, quién se dirigió a Goeritz, el 11 de abril de 1967, manifestándole su interés por participar representando a Israel, su país. El artista se había enterado del evento a través de Czagan quien le recomendó contactar al Comité de Selección y mandarle fotografías de sus trabajos. La carta de Danziger, fue gratamente recibida por Goeritz, pues vio entonces la oportunidad de tener un equilibrio entre al recién invitado Melehi que era musulmán y este escultor judío.

Otro invitado especial además de Moore, fue Calder, a quien Goeritz le dirige la primera invitación al evento el 26 de Abril de 1967, haciendo énfasis que su escultura tendría un lugar especial, tal vez el cruce de Insurgentes con Periférico; y que, aunque el Simposio sería en concreto, él podría seleccionar el material de su preferencia. Goeritz sabía que Calder prefería el acero, e incluso le recomienda a Montiel Blancas como un excelente herrero. En su carta le ofrece además, una gratificación simbólica de mil dólares así como los gastos de transportación y viáticos para él y su esposa, para una estancia de seis a ocho semanas.

Entre más era conocida la propuesta mexicana a nivel mundial, mayor era el número de escultores que solicitaron participar en el evento, de los cuales, el Comité Seleccionador tuvo siempre la prerrogativa de elegir, y al resto de los escultores enviarles la negativa ya fuera porque su país ya tuviera un representante o porque el material que acostumbraban manejar fuera otro.

Otro grupo de escultores invitados, fueron resultado de la III Bienal de Escultura en México llevada a cabo en los jardines y las salas del Museo de Arte Moderno en Chapultepec, durante Julio de 1967. En esta bienal Germán Cueto obtuvo el primer lugar en la Sección de Escultura Libre; Jorge Dubón, primer lugar en la sección de Escultura Monumental Urbana. Primer premio en la sección de Escultura Integrada a la Arquitectura, fue Ángela Gurría en colaboración con los arquitectos Enrique y Agustín Landa. Participantes también distinguidos con mención honorífica y cuyo triunfo confirmó la decisión de incluirlos dentro del Simposio fueron Kioshi Takahashi y Olivier Seguin, quienes ya habían recibido reconocimiento por sus participaciones en la I y II Bienales Nacionales efectuadas en 1962 y 1964.

La cuarta representante de México en la Reunión Internacional fue Helen Escobedo, quien llegó al certamen por recomendación de una comisión de artistas y críticos de arte que decidieron proponerla en virtud a sus méritos artísticos, ocupando el lugar que dejó vacante Cueto al ser nombrado invitado de honor.

El problema de la representación de África fue un punto aparte. Aunque ya se había invitado a Melehi, seguía la presión de invitar un artista de raza negra. Wendl le pidió entonces al arquitecto Francois Zevaco, reconocido como un especialista en escultura de Marruecos y África en general, le sugiriera el nombre de un artista africano que, además de especialista en escultura monumental, fuera de raza negra. El 7 de junio de 1967, Zevaco le contestó lamentando no conocer a ningún escultor de estas características. Goeritz también escribe a sus conocidos buscando al escultor negro que represente África, entonces recibe la propuesta por parte del arquitecto Julián Beinart B., profesor de la Universidad de Cape Town, Sudáfrica y Jefe del Departamento de Urbanismo y Planificación Regional en la ciudad de Rondebosch, el 8 de junio de 1967 donde le recomendaba a un escultor nigeriano,

Uche Okake. También le informó que como otra alternativa estaba la de su amigo Selby Mvusi, adscrito al Departamento de Arte de la University College of East África, en Nairobi, Kenya, quien además de reconocido articulista y conferencista internacional, tenía gran interés en el diseño industrial.

Ante la urgencia el Comité de Selección le envió a Mvusi de manera casi inmediata una invitación solicitándole enviara una propuesta plástica para el Simposio así como fotografías de sus trabajos recientes. Aunque la respuesta de este artista fue afirmativa, por alguna razón no prosperó, probablemente por el problema Sudafricano⁴².

Paralelamente a la invitación de Mvusi y no queriendo agotar cualquier otra posibilidad, el 16 de junio de 1967, Wendl le enviaba al escultor negro Uche Okake, radicado en la ciudad de Munich, Alemania, una participación al Encuentro. El Comité Seleccionador solicita, al mismo profesor Zevaco, el 20 de junio de 1967, referencias sobre el escultor marroquí

⁴² Hay que recordar, que los problemas asociados al racismo internacional ya para ese entonces afectaban a nuestro país, pues estaban a punto de determinar que Sudáfrica no fuera invitada a la Olimpiada a cambio de evitar el boicot de los Juegos por ocho países africanos, a los que se les podrían unir algunos países asiáticos junto con la Unión Soviética y otros países comunistas.

recomendado por el Museo de arte Moderno de Nuevo York, así como del escultor de Nigeria, Uche Okake. Como respuesta a la solicitud que se le formuló, Zevaco le mandó a Wendel, el 12 de Julio de 1967 una carta explicándole dos realidades: primero, que Mohamed Melehi era pintor, no escultor y segundo, que Uche Okake era un artista totalmente desconocido en Marruecos.

El 28 de julio de 1967, junto con el envío de su currículum, Melehi le confirmaba al Comité de Selección, el comentario que pocos días antes les había formulado Zevaco. Les aclara que su actividad artística está fundamentalmente orientada hacia la pintura, y que es en su condición de pintor que había expuesto en los Estados Unidos y en Europa. Sin embargo, les menciona que también había sido profesor de escultura y que había trabajado en una serie de proyectos en relieve que hasta el momento no habían podido realizarse. Sin embargo envía siete fotos de los proyectos trabajados a nivel de maqueta.

Sin quitar mérito al trabajo de Melehi en la Ruta de la Amistad, es claro, que en su caso, el Comité de Selección hizo una excepción con respecto a sus propios requerimientos y

que su elección tuvo más que ver con su origen africano que con sus méritos artísticos en el campo de la escultura monumental.

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

Los términos de esta invitación siguieron siendo atractivos para los artistas, sin embargo hubo algunas diferencias con

respecto a las primeras cartas de participación del 31 de marzo de 1967. Entre estas diferencias tenemos: las fechas establecidas para la Reunión, ya no eran los meses de enero y febrero, sino los meses de abril y mayo de 1968 (aunque en realidad por un cambio de programa, las fechas de Reunión fueron en realidad hasta junio y julio de ese año); en la carta, a la Reunión de Escultores se le llamó Simposio Internacional y el escenario ya no estuvo tan claramente precisado (anteriormente se mencionaba que estarían en la plaza de la Villa Olímpica), lo que da a entender que para ese momento, ya se contemplaban otras alternativas en el acomodo de las obras.

Los artistas que recibieron la invitación oficial en primer lugar fueron: Beljon, Chlupac, Nivola, Bayer, Fonseca, Meadmore, Danziger, Takahashi y Seguin. Faltaron de recibirla, Melehi (que estaba en vías de ser confirmado como participante) y los artistas mexicanos Cueto, Gurría y Dubón, que tenían asegurado su lugar. Los artistas que aún no figuraban en el reparto eran Gutmann, Williams, Escobedo, Kowalski y Subirach, así como Moeschal ni Székely, porque el Comité de Selección no tenía todavía la certeza del número de escultores

que integrarían el Simposio, ni cuantas representaciones por continente.

Una vez enviadas las cartas de invitación oficial, se notificó a las representaciones diplomáticas de los respectivos países⁴³, instaladas en México desde el 13 y 14 de julio de 1967 así como a su Comité Olímpico. La razón era muy sencilla, si para el evento deportivo cada país invitado tenía la responsabilidad de pagar la transportación de sus deportistas, no había razón para que no lo hicieran con sus escultores.

En las cartas de respuesta que empezaron a llegar, los artistas solicitaban información sobre el sitio, solicitando los planos de Villa Olímpica, complementados con las descripciones sobre su relieve y la naturaleza del suelo y vegetación, así como fotografías y maqueta del proyecto conjunto.

⁴³ Aunque hubo algunas incongruencias sobre la representatividad de los países por los diferentes artistas, por ejemplo: Herbert Bayer, artista austriaco de nacimiento, habiéndose nacionalizado norteamericano representó a los Estados Unidos en el certamen; Pierre Székely, húngaro de nacimiento, habiéndose nacionalizado francés, representó a ese país y Goeritz, alemán, habiéndose nacionalizado mexicano, representó a México. Sin embargo, Nivola, italiano de nacimiento, habiéndose nacionalizado norteamericano, no representó a los Estados Unidos, sino a Italia. Esto se debió probablemente a que ya existían tres representaciones de los Estados Unidos: Calder, Bayer y Williams.

Las cartas a los invitados de honor Calder y Moore, se elaboraron como invitaciones independientes, con fecha del 23 de agosto de 1967. En esta invitación se les hace saber que no se les incluía en la Reunión Internacional (seguramente para evitar herir susceptibilidades), sino que se les ofrecían como lugares para realizar sus obras, sitios distinguidos dentro de la capital, los cuales serían previamente aprobados por uno y otro. Se les pagaría su transportación aérea junto con sus esposas, los viáticos durante su estancia en nuestro país así como la suma de dos mil dólares como gratificación junto con el material y el apoyo técnico necesario para llevar a cabo su trabajo. Por su condición de invitados de honor se les reconocía la libertad para concebir formalmente su proyecto, así como para elegir el material de su preferencia y se les sugería que, en razón del clima, planearan su visita a México entre los meses de enero y abril de 1968.

La carta de Calder aceptando participar, llegó al Comité Organizador con fecha 13 de septiembre de 1967. Fue entonces cuando se le ofreció el área ubicada frente al Palacio de los Deportes, que se encontraba en pleno proceso de

construcción, para su obra. Se le decía que había sido proyectado por el arquitecto Félix Candela, uno de los más famosos arquitectos en México y se le hacía ver, que por estar ubicado sobre una de las avenidas más bellas de la ciudad de México, sería uno de los edificios más representativos de la Olimpiada. Aunque finalmente cuando Calder estuvo en México se decidió por el Estadio Azteca.

Un momento importante en la organización del Simposio, tuvo lugar el 30 de agosto de 1967, cuando Wendl invita a Bayer a desempeñarse como coordinador de los trabajos de campo y como representante de los escultores ante el Simposio. La designación de Bayer pretendía que éste auxiliara al Comité de Selección en la localización de los monumentos y en organizar todo el quehacer estético del proyecto conjunto acordando con los organizadores los detalles necesarios para lograr su plena armonía. El 6 de septiembre Bayer envía su carta de aceptación al cargo ofrecido.

En una carta del 22 de septiembre de 1967, Wendl le anticipaba que como una de las principales responsabilidades de su nuevo desempeño, era brindar apoyo en lo relativo al

esquema general del conjunto, la petición concreta era que fuera él junto con Goeritz, quienes resolvieran el acomodo general de las esculturas, sobre todo en el lugar en el que se construirían dentro de la Villa Olímpica ya que Goeritz se encargaría de hacerlo en los otros sitios fuera de ella. Wendl recurre a Bayer para pedir le recomiende un escultor negro, y es en esta carta donde por primera vez se mencionan los nombres de Todd Williams y Bárbara Chase como posibles candidatos. El apremio de encontrar un escultor negro, se debió a que el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez insistía en que no sólo estuvieran representados los cinco continentes, sino también las cinco razas. Es hasta diciembre de ese año que Goeritz contacta con Todd Williams y finalmente el 27 de diciembre de 1967 el Comité de Selección le envía una carta de participación.

Hacia finales de 1967, en un informe que el Comité Organizador rindió el 15 de noviembre sobre el “Estado Actual de la Participación Internacional de los Eventos”, el Simposio pasaba del lugar trece a ocupar el número seis de los veinte eventos que integraron la Olimpiada Cultural. Para entonces

el nombre definitivo que se le daba era Reunión Internacional de Escultores.

En este informe se mencionaban, en orden alfabético por país de representación, a los que hasta ese momento eran los escultores participantes: de Austria, Bayer; de Australia, Meadmore; de Bélgica, Moeschal; de Checoslovaquia, Chlupac; de Francia, Székely y Seguin; de Holanda, Beljon; de Israel Danziger; de Italia, Nivola; de Japón, Takahashi; de Marruecos, Melehi y de Uruguay Fonseca. En el informe se hablaba de que participaría un escultor negro de los Estados Unidos, así como tres artistas mexicanos, pero no decía quienes. También se hablaba de los invitados de honor Calder y Moore. Es hasta mediados de ese mes en que por fin el Comité de Selección envió las cartas de participación a los escultores mexicanos que representarían a nuestro país: Cueto, Ángela Gurría y Dubón.

Coincidente con el proceso de incorporación de Williams, fue la llegada de Gutmann, a quien apenas en el mes de noviembre de 1967 Goeritz conoció en la ciudad de México. El motivo de la visita de Gutmann fue la exposición que se preparó para febrero de 1968, en la Galería Universitaria

Aristos. En esta oportunidad Goeritz lo invita al Simposio, ya que antes nunca estuvo considerado por el Comité Seleccionador. Es hasta el 5 de enero de 1968, cuando ya se iniciaban los trabajos, que el Comité Seleccionador le envía la invitación oficial.

Ya para enero de 1968 se empezaba a hablar de la ubicación de las esculturas en “un lugar cercano a la Villa Olímpica”⁴⁴, también en los documentos emitidos por el comité en este mes, se seguía considerando la fecha para la Reunión Internacional de Escultores a principios de Abril para terminar a finales de mayo⁴⁵. Para fines de este mes ya se hablaba de la Carretera de las Artes sobre el nuevo tramo del Anillo Periférico.

El 12 de enero de 1968 se realiza una reunión para discutir sobre la participación mexicana en la Reunión Internacional donde se acuerda: que Cueto participe como invitado de honor en igualdad de circunstancias que Calder y Moore. Esto

⁴⁴ Oficio dirigido al licenciado Max Casanova, Consejero de la Embajada de Suiza en México, firmado por Wendl, Secretario del Comité de Selección, en Fernández, 2005.

⁴⁵ Memorandum del 10 de enero de 1968 dirigido por Wendl al licenciado Alejandro Ortega San Vicente, en Fernández, 2005.

es, con la libertad para elegir el tema y material para su obra. Otro de los puntos acordados fue, sobre la base de los premisos obtenidos por sus participaciones en la III Bienal Nacional de Escultura celebrada en julio de 1967 se confirmaron a Gurría y a Dubón como los representantes de México, y se decidió que se les sumara Helen Escobedo ocupando el lugar que dejó vacante Cueto en el proyecto de conjunto.

Hasta este momento no se hablaba de la participación de Polonia, hasta un informe dirigido por el Comité de Selección, al Secretario de Gobernación, Luis Echeverría el 31 de enero de 1968, donde establecía que otros países que podrían estar representados en la reunión podrían ser Yugoslavia, Polonia o Cuba, lo que representaría junto con Checoslovaquia, al bloque de países comunistas de la Europa central.

En ese momento Polonia tenía dos figuras importantes dentro de la escultura que eran Gustaw Zemina y Piotr Kowalsky de ahí la confusión del Comité de Selección cuando solicitó una propuesta de cada uno de estos escultores. El gobierno de Polonia recomienda a Kowalsky por haber ganado el primer lugar en la II Bienal de Formas Espaciales en Elblag y a quien

su gobierno estaba dispuesto a pagar su transportación. El mismo Mathías Goeritz, pensando en que se trataba del prestigiado Piotr, favorece la participación de este joven de 24 años llamado Grzegorz sobre la propuesta de Zemla.

Con respecto a los gastos de transportación que el Comité solicitaba a cada país costeara los correspondientes a su representante, en su mayoría no hubo respuesta, alegando los gobiernos involucrados que ellos no habían participado en la selección de su representante, sólo algunos países se solidarizaron con el Comité Organizador brindándoles a sus artistas este beneficio como fue el caso de Francia para Székely, Holanda para Beljon, Suiza para Gutmann y Bélgica para Moeschal.

Ante el inminente fracaso, el 8 de abril de 1968 el Comité Organizador decidía que quitando a los tres escultores de quienes se tenía la certeza de que sus gobiernos le pagarían sus pasajes, a los demás escultores que vivían en el extranjero se los pagarían los propios organizadores. Ellos fueron Bayer, Nivola, Williams, Fonseca, Melehi, Chlupac, Dubón (que en ese momento estaba becado en Francia). Para Danziger finalmente lo cubrió su gobierno y para Meadmore

lo financió un particular. De este modo, tal y como recomendó Goeritz a Ramírez Vázquez, a finales de febrero de 1968, el Comité Organizador tuvo que solicitar el apoyo de Aeronaves de México y de Mexicana de Aviación para que ambas compañías aportaran los boletos de los vuelos que los artistas realizarían dentro del Continente Americano. Ya para estas fechas, la Reunión Internacional de Escultores se había pospuesto para los meses de junio y julio de 1968.

El 15 de mayo de 1968, esto es, a menos de un mes de que iniciara formalmente la Reunión Internacional de Escultores, Wendl le ratificaba a Bayer que el Comité de Selección se había por fin decidido a favor de Kowalski como el último de los participantes extranjeros en el Simposio. Le daba también la noticia de que debido a razones financieras, técnicas y visuales que afectaban el proyecto de conjunto, se habían reducido a la mitad de su tamaño las esculturas de Seguin, Takahashi y Gutmann.

Uno de los últimos escultores en integrarse a este proyecto fue el propio Mathías Goeritz que lo hacía como invitado de honor. El 8 de abril de 1968, Goeritz le informa a Urrutia que los arquitectos del proyecto del Palacio de los Deportes, Félix

Candela, Enrique Castañeda y Antonio Peyrí, le habían solicitado, a través de Ramírez Vázquez, una composición escultórica para colocarla en el área exterior de acceso al edificio, la cual, habiéndosela mostrado ya al Presidente del Comité Organizador, contaba con la aprobación de éste para su construcción (hay que recordar que para ese entonces ya se había decidido que Calder hiciera su escultura frente al Estadio Azteca).

En cuanto a Moore, aunque fue de los primeros en ser contemplados para este evento, fue el gran ausente ya que el accidente de su esposa impidió que participara en este evento.

El último participante en llegar a la Ruta de la Amistad, a escasos treinta días de que fuera inaugurada la Olimpiada y haciéndolo de manera completamente ajena a la Reunión Internacional de Escultores, fue el catalán Joseph María Subirachs.

En el caso de España, el Comité Organizador había sido muy cuidadoso de no invitar países con los que no hubiera relaciones diplomáticas, como era el caso de la España

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

Por lo tanto los gastos en el pago de los honorarios del escultor, de los materiales y de la mano de obra, sus cálculos de construcción y de diseño tanto estructural como constructivo corrieron por cuenta de los propios españoles (o de sus descendientes) que la financiaron. El Comité de Selección, aunque no hubo una invitación oficial, estuvo al pendiente de autorizar su construcción en el sitio que el gobierno del Distrito Federal proporcionó para dicho fin y estuvo al pendiente de los pormenores de su realización.

El que la comunidad que donó la escultura haya elegido a Subirachs como autor del proyecto significó sin duda a la Ruta de la Amistad un gran beneficio, pues se trató de uno de los artistas plásticos con más prestigio y reconocimiento en Europa y su escultura una aportación bien integrada y armónica con el resto de las esculturas. (*Láminas II.6a y II.6b*)

Existieron varios tropiezos durante todo el proceso e incluso durante el certamen. Uno de los primeros, fue el rompimiento de Goeritz con Friederich Czagan, y por ende, con la institución que él representaba: la Federación Internacional de Simposia de Escultores ya que por lo menos uno de los grandes objetivos que planteaba con la Reunión Internacional de Escultores no podría consolidarse, que era la creación del Consejo Internacional de Planificación Artística. Otra implicación de este rompimiento, fue evidente ya que cuando se invitó a los primeros quince escultores, casi la mitad de ellos (miembros de la FISE) no aceptaron.

Asimismo, durante la estancia de los artistas en nuestro país se registraron dos situaciones graves: la primera, cuando Kioshi Takahashi, víctima de un ataque de histeria, le dio por aventar botellas de vidrio desde la ventana de su cuarto de

hotel y, la segunda, cuando Clement Meadmore, provocó una volcadura en una carretera del Estado de Morelos que por poco les cuesta la vida a él, a su acompañante y a otros dos escultores que viajaban ahí, hecho que significó la expulsión de este artista.

2.4.2 Preparativos para la construcción de las Esculturas.

Los preparativos para la construcción de las esculturas empezaron desde el momento en que se les envió a los primeros artistas preseleccionados la carta de participación el primero de abril de 1967. En ella se les invitaba a que enviaran un modelo en maqueta de la obra que propondrían para hacerla del conocimiento del Comité de Selección. Esto permitiría iniciar los preparativos en cuanto a su cálculo y su construcción y también para lograr una mejor planeación artística y financiera del evento.

Hay que considerar que para estas fechas, el Comité Seleccionador sólo contaba con menos de medio millón de

dólares⁴⁶ para realizar todas las esculturas, contando que fueran quince esculturas serían 30000 pesos por cada uno sin contar los gastos de hospedaje y de permanencia de los escultores participantes. Esta preocupación financiera además de que hasta el momento no se había dado la autorización oficial (presidencial) para la realización del evento, hacía que no se pudiera determinar en este periodo, el número de artistas que participarían.

A finales de noviembre de 1967, se iniciaba con los preparativos para el proceso constructivo de la escultura de Calder, ya que se debió realizar un modelo 1/7 de la escala (aproximadamente 3 metros) en el taller de Montiel Blancas. La construcción definitiva en cuanto a la mano de obra sería con las donaciones de la Cámara Nacional de la Industria de la Construcción (lo que finalmente no sucedió) y en cuanto al material con las de la compañía Fundidora de Fierro y Aceros Monterrey, S. A. Y ya cuando Calder estaba en México, se decidió que el lugar sería el Estadio Azteca y no el Palacio de los Deportes.

⁴⁶ A un tipo de cambio en ese momento de \$12.50 pesos por dólar.

Al mismo tiempo que el Comité Organizador encargaba la maqueta de Calder, Goeritz estudiaba la manera de resolver el proceso de construcción de las esculturas recabando ideas que le ayudaran a planear esta etapa de la Reunión. Una de ellas vino por parte del arquitecto y escultor Conrado Elkish quien propuso que cada constructor se responsabilizara de la ejecución de dos obras simultáneamente, obligándose a entregar, previo al inicio de los trabajos, una maqueta en yeso de una décima parte de la altura que tendría cada monumento.

Este arquitecto y escultor, había ofrecido sus servicios a Ramírez Vázquez sobre la base de dedicarle medio tiempo al Comité Organizador, para trabajar en el Simposio de Escultores en la verificación del trazo, ampliación a tamaño natural de los modelos y supervisión para lograr la fidelidad de los modelos. Fue este arquitecto quien realizó a principios de marzo de 1968, la maqueta de un metro de altura, del modelo de treinta centímetros que entregó al Comité de Selección Germán Cueto, de su obra "Hombre Corriendo", a partir de la cual pudo después construirse a escala real frente al Estadio Olímpico Universitario.

Desde el 21 de noviembre de 1967 y durante el resto de esos meses, Wendl dirigió cartas a los escultores extranjeros informándoles que pronto el Comité de Selección iniciaría la contratación de intérpretes, técnicos y ayudantes que auxiliarían a los artistas en la ejecución de sus obras, de manera que cada invitado tendría el apoyo de un joven escultor mexicano como asistente. Por lo mismo les urgía a que enviaran las maquetas de sus proyectos a quienes no lo habían hecho ya que aclararían dudas respecto de sus condiciones estructurales y aspectos constructivos, de las características de sus armados y de sus esqueletos de soporte. En esas mismas cartas le preguntaba a cada escultor si aceptaría que su obra se empezara a construir antes de su llegada a nuestro país. Como el Simposio estaba pensado para los meses de abril y mayo de 1968, les recomendaba que planearan sus llegadas para principios de abril.

En respuesta, Meadmore por ejemplo comenta que no veía razón para no iniciarla y muestra su confianza en que el Comité contrataría a personas experimentadas y solo hace recomendaciones relacionadas con la forma y las medidas de

su escultura que deben cuidarse al momento de su construcción.

Székely por su parte hacía recomendaciones sobre la orientación que debería tener su obra respecto de la dirección de la fuerza del viento a fin de no exponer su estabilidad.

Melehi y Beljon también en sus respuestas daban a conocer las características de su proyecto.

Wendl, previendo la llegada de las maquetas, le anticipó a las autoridades aduanales de la Ciudad de México de los envíos que los escultores extranjeros harían. Esto con el doble propósito de solicitarles que a los paquetes se les exentara del pago de cualquier tarifa aduanal pues se esperaba que la mayoría tuvieran un tamaño más grande de lo habitual y para evitar cualquier pérdida. Junto con este aviso les proporcionaba también la lista de los nombres: Bayer, Nivola, Székely, Moeschal, Beljon, Chlupac, Danziger, Melehi y Fonseca, que hasta ese momento estaban considerados.

A pesar de estas previsiones, los problemas en la aduana no se hicieron esperar, y algunas de las maquetas, fotos y planos

estuvieron perdidas hasta por ocho semanas y esto impidió que el Comité Organizador recibiera a tiempo las maquetas y los planos de los modelos. Los retrasos en la aduana mas los retrasos de algunos escultores se traduciría junto con otras dificultades en que la fecha del simposio se fuera posponiendo con las implicaciones que algunos de los escultores no pudieron estar presentes durante la reunión, otros se tuvieron que ir antes de ver su obra concluida y otros tuvieron que hacer doble viaje aumentando los gastos para el Comité Organizador quien tuvo que costearlos.

Una vez que se superó la difícil etapa de envío y recepción de los modelos y ya con la información técnica de los proyectos recabada, entre el 22 y el 25 de enero de 1968, el ingeniero Gastón Claisse Alamán, a nombre de Control de Instalaciones, daba constancia de haber recibido de parte del arquitecto Enrique Lanagensheidt, en representación de Promociones Internacionales, los materiales que en la lámina II.7 se detallan; todo ello para dar inicio al diseño de sus estructuras y sistemas constructivos.

Para el 1 de febrero de 1968, días antes de la llegada de Bayer a México y de que la Dirección de Control de Instalaciones

iniciara los preparativos para el cálculo de las esculturas y la elección de las empresas constructoras, Goeritz y su equipo de colaboradores ya habían establecido un primer criterio para el acomodo general de las esculturas sobre la Carretera de las Artes, antiguo nombre dado a la Ruta de la Amistad. Ya para este entonces se hablaba que las esculturas estarían localizadas a lo largo del Anillo Periférico, entre la Unidad Independencia y Xochimilco, sobre sitios que “se destacan en el ambiente”

También a principios de febrero Wendl les informa a los escultores la decisión del Comité Organizador sobre el cambio de fechas para el simposio, pasándolo del 15 de Abril a los primeros días de junio de 1968, siendo este cambio, el tercero desde que se inició la planeación del simposio.

Bayer llegó a México el 11 de Febrero de 1968. Durante su estancia en México, colaboró con Goeritz para definir el emplazamiento final de cada una de las esculturas, sugiriendo algunos cambios con respecto a la propuesta inicial, conciliando los objetivos del proyecto con las condiciones de la autopista donde se levantarían las obras. No hay que

olvidar que antes de hablar de una Ruta, se habían dado diferentes propuestas. (Lámina II.8)

En un documento fechado el 21 de febrero de 1968, Goeritz se refirió al lugar del proyecto escultórico con el nombre de Ruta de las Artes en lugar de Carretera de las Artes, siendo ésta la ocasión donde por primera vez se utilizó el término “Ruta” para la ubicación de las esculturas de la Reunión Internacional. En este documento informa a Ramírez Vázquez que el número de proyectos recibidos llegaba a los 16: Bayer, Beljon, Chlupac, Danziger, Escobedo, Fonseca, Gurría, Gutman, Meadmore, Melehi, Moeschal, Nivola, Séguin, Székely, Takahashi y Williams. Por lo tanto sólo faltaban la de Dubón y la que resultara elegida de Polonia y le aclaraba que ambas obras no estaban previstas para figurar dentro de la Ruta sino que la primera estaría ubicada a la entrada de Villa Coapa y la segunda dentro de la Villa Olímpica. En este informe, Goeritz también le envió al arquitecto un plano de conjunto y fotografías en montaje de las obras colocadas ahí para que se diera idea de cómo quedarían colocadas. Le decía que tanto las maquetas como los planos de cada lugar habían sido ya entregados a la Dirección de Control de Instalaciones

para que tramitara la solución de los problemas técnicos y por último, le manifestaba que esperaban empezar en marzo la construcción de las bases para las obras escultóricas. Es importante resaltar que también le informa la solicitud hecha a cada escultor para que firmara una carta de “Declaración de Conformidad” en la cual quedara especificado que, dado que era una colaboración entre escultores, arquitectos e ingenieros, para lograr una “unidad de concepto” en el proyecto de conjunto, la decisión del lugar donde se colocarían las esculturas, su tamaño y el tratamiento de las superficies (incluido el color), le corresponderían al grupo de planificadores y realizadores, o sea al Comité Organizador.

La supervisión de las obras correrían a cargo de:

- a) Dirección de Control de Instalaciones del Comité Organizador.
- b) Comité especial de arquitectos, ingenieros, urbanistas y escultores dirigidos por Goeritz (Comité de Selección)
- c) Supervisión de cada uno de los artistas a partir de su llegada a México.

Después de muchos planteamientos, para el 7 y 8 de Marzo de 1968 finalmente ya se había decidido el lugar más adecuado para cada una de las esculturas y que esto sería a lo largo de una autopista que corría en camino a la Villa Olímpica. Esta ubicación fue la tercera alternativa planteada y se da en conjunto con Bayer como representante de los artistas.

Para el 26 de marzo de 1968 Langenscheidt le informaba a Ramírez Vázquez que se requerirían 800 toneladas de cemento y 400 toneladas de acero para construir las esculturas con el fin de tramitar la donación de la Cámara Nacional de Cemento.

Aunque se tenía planteado iniciar los trabajos de construcción el 15 de Abril, iniciando por las de Gurría y Chlupac al paralelo que la tramitación de los permisos, en realidad se empezaron a principios de Mayo, una vez que se hubo logrado el suministro de material por parte de las cementeras. Para este momento ya todas las esculturas tenían su lugar definitivo a excepción de la de España.

Con base al intercambio de cartas y oficios, se puede decir que se tenía planteado que para el 3 de Junio, fecha en la que llegarían la mayor parte de los artistas, los trabajos estarían en plena fase constructiva. Es precisamente por estas fechas (mayo de 1968) que finalmente la mencionada “Ruta de las Artes” cambia su nombre a “Ruta de la Amistad” (Anexo 6).

Cabe mencionar que Goeritz, temiendo que las dimensiones de las esculturas se vieran reducidas por motivos económicos, afectando con ello el efecto que se pretendía, en algunas duplicó sus dimensiones. Este temor se vio confirmado aunque no por razones económicas, sino por razones de espacio se redujeron las esculturas de Gutmann, Takahashi, Meadmore; en cambio las de Moeschal y Bayer se aumentaron, otra escultura que se redujo fue la de Seguin.

2.5 Construcción de la Ruta de la Amistad.

La construcción de las esculturas de la Ruta de la Amistad, no estuvo tampoco exenta de problemas. Cada una de las esculturas fue asignada a una empresa constructora.

En principio, la fecha designada para el inicio de las obras, había sido el 9 de abril, un mes antes de la llegada de los artistas, y cinco meses antes de la inauguración del evento deportivo, posteriormente se propuso el 15 de abril, sin embargo en realidad se iniciaron los trabajos hasta la primera semana de mayo. Aunque el 16 de abril se hizo el recorrido con las autoridades del Departamento del Distrito Federal, para precisar las ubicaciones y corroborar que no fueran propiedades particulares.

El sistema constructivo con el que fueron creadas, fue una cimentación de concreto, y una estructura metálica hecha en taller, para finalmente recubrirlas con ferrocemento, esto es una malla metálica recubierta con concreto (*Lámina II.9*).

Para hacer los armazones metálicos se contrataron a principios de junio las empresas: Estructuras Industriales, Industrias Metálicas Ayotla, INTEC, Argo, Electro Soldadura, Fervi, S.A. Tresa, Falcón y Ferro Estructuras. La mayoría de estos esqueletos estuvieron en campo a mediados de junio de 1968.

Aunque la terminación de las obras se tenía planteada para el 15 de julio, para estas fechas, la mayor parte mostraba retrasos importantes por diversas razones como la falta de pago del Comité Organizador, retrasos por todos los cambios que tuvieron en cuanto a ubicación (anexo 4), y los caprichos de los autores en cuanto a los acabados. Finalmente es hasta agosto que se concluye la mayor parte de las esculturas (15 de 19), sin contar las obras de los artistas invitados.

Se planteaba que la inauguración oficial fuera para el 1 o 2 de Septiembre haciéndola coincidir con el informe presidencial. Sin embargo, esto no fue posible tanto por los retrasos de las obras (*Lámina II.10*), como por la agudización de los problemas estudiantiles. De hecho, nunca hubo una inauguración oficial.

Finalmente la Ruta fue concluida hacia fines de septiembre, salvo la escultura de Subirachs que se construyó en un tiempo récord, iniciándose a principios de septiembre y terminándose a principios de octubre.



Lic. Adolfo López Mateos, expresidente de México, bajo cuyo mandato se obtuvo la sede para los juegos Olímpicos de México y primer Presidente del Comité Organizador



Lic. Gustavo Díaz Ordaz, presidente de México de 1964 a 1970 y patrono de los XIX Juegos Olímpicos "México 68"



Arq. Pedro Ramírez Vázquez, sucesor del Lic Adolfo López Mateos como presidente del Comité Organizador y considerado el artífice de la XIX Olimpiada



Dr. Mathías Goeritz, autor intelectual de la Ruta de la Amistad



El Arq. Ramírez Vázquez inauguró el Simposium Internacional de Escultores. De izquierda a derecha: Arq. Urrutia, Arq. Ramírez Vázquez, Dr. Mathías Goerit y Dr. Karel Wendl

Imágenes tomadas del libro: 19 Olimpiada, y avance de Munich

JUEGOS OLÍMPICOS DE LA ERA MODERNA			
No.	CIUDAD	AÑO	DATOS RELEVANTES
I	ATENAS	1896	Participaron 13 países y 285 atletas, los primeros lugares fueron ocupados por E.U.A., Francia y Grecia.
II	PARIS	1900	Se celebraron junto con la Exposición Universal, fue totalmente desorganizado, una ciudad indiferente a este evento, a tal grado que no consideraron premios como trofeos o medallas. Participaron 20 países y 1066 atletas.
III	SAN LUIS	1904	Participaron 11 países y 496 atletas, de los cuales sólo 64 fueron europeos. Coincide con una exposición internacional y unas fiestas antropológicas que comprendían concursos reservados a razas de color (negros, indios, turcos y sirios) excluidos de los juegos por la discriminación que imperaba en la época.
IV	LONDRES	1908	Participaron más de dos mil atletas. Se celebran junto con la exposición Franco-Británica.
V	ESTOCOLMO	1912	Por primera vez desde 1896, los juegos se celebran sin estar aparejados con una exposición. Estos juegos se llamaron de "la paz".
VI		1916	No se celebró a causa de la guerra.
VII	AMBERES	1920	Participaron 29 países con 2606 atletas en 22 deportes.
VIII	PARIS	1924	Participan 44 países con 3092 atletas hacen grandes obras para tratar de borrar el fracaso de 1900. Por primera vez, México participa oficialmente.
IX	AMSTERDAM	1928	En estos juegos se autorizó nuevamente la participación de Alemania y de los que habían sido sus aliados.
X	LOS ÁNGELES	1932	Superan el primer ensayo de Pueblo Olímpico para residencia de los participantes que se hizo en París en 1924 y marcan una nueva pauta.
XI	BERLÍN	1936	Participan 49 países y 4069 atletas.
XII		1940	No se celebró a causa de la guerra. Había sido designado Tokio.
XIII		1944	No se celebró a causa de la Guerra.
XIV	LONDRES	1948	Aunque estaba terriblemente afectado por la guerra, hizo frente a este compromiso, participaron 59 países y 4468 atletas.
XV	HELSINKI	1952	Se incorpora Rusia a los certámenes olímpicos.
XVI	MELBOURNE	1956	En protesta por la presencia de Rusia, se abstienen de participar Suiza, España, Holanda, Irak y Egipto.
XVII	ROMA	1960	El esplendor con el que rodean los Juegos Olímpicos supera incluso los de Berlín en 1936.
XVIII	TOKIO	1964	Participan 93 naciones y 5140 deportistas. Supera en organización, magnificencia y ornamentación complementaria, todos los juegos hasta entonces.
XIX	MÉXICO	1968	

LÁMINA II.2 JUEGOS OLÍMPICOS DE LA ERA MODERNA

La celebración moderna de los Juegos Olímpicos pretende ser, en un mundo agobiado, la expresión más pura de la amistad y la fraternidad que deben unir a los hombres de todo el mundo. Una larga tradición histórica une a México con esos altos propósitos olímpicos y por ello, con insistencia, fue posible obtener la sede de los Juegos de la XIX Olimpiada para alentar, con calor mexicano, la reunión de los jóvenes que empiezan la vida y que merecen todo tipo de estímulos. El Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada estima necesario facilitar a los jóvenes no sólo la posibilidad de las justas deportivas, también pretende estrechar a esos jóvenes con los vínculos firmes que proporciona el mutuo conocimiento de sus culturas; aprenderán, una vez más, la manifiesta igualdad que existe entre los hombres y el respeto debido a la dignidad de la persona humana que no puede ser impedido por diferencias circunstanciales como el color de la piel, la ideología o el grado de desarrollo de sus países de origen.

Por ello ha sido preocupación fundamental del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada propiciar las mejores condiciones para la realización de las competencias netamente deportivas que se celebrarán en México, pero a la vez, obtener un correcto equilibrio entre los eventos deportivos y los eventos culturales cuya importancia ha sido siempre señalada por el Comité Olímpico Internacional. En esta forma, se pretende respetar el carácter original de los Juegos Olímpicos en la antigüedad clásica.

El Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, puede declarar que cumplirá al máximo con el propósito que persiguen los Juegos Olímpicos, desde su reinstauración en la edad moderna, y que ha sido la reunión de la juventud mundial con miras a lograr un mejor conocimiento y aprecio mutuo. Es indudable que este propósito se logra a través del deporte y la cultura. Los Juegos Olímpicos brindan la oportunidad de que, en el deporte, se tenga presente al hombre y de que, mediante los eventos culturales, se haga también presente su huella. Los jóvenes tendrán en México la oportunidad de ser, no sólo actores, sino también espectadores del mundo que han recibido y que tienen el deber de conservar y mejorar en beneficio de las nuevas generaciones.

Con esos propósitos, el Comité Organizador desea encauzar no solamente sus actividades propias, sino todas aquellas, de inapreciable valor, con que colaboran en la tarea, los hombres y las empresas de México.


ARQ. PEDRO RAMÍREZ VÁZQUEZ



LÁMINA II.3 PRESENTACIÓN DEL ARQ. PEDRO RAMÍREZ VÁZQUEZ, CON MOTIVO DE LAS

DEPARTAMENTO DE PROMOCIONES INTERNACIONALES

1967

Mathías Goeritz: Jefe de Departamento

Dr. Karell Wendl: Secretario del Encuentro Internacional de Escultores. Responsable de las relaciones con los escultores extranjeros y de la organización general del simposio.

Christian Soucaret: Asesor artístico y técnico del Encuentro Internacional de Escultores. Colaborando en el control artístico de la colocación y construcción de las obras.

Srita. Luz María Garduño: Secretaria.

Enero 1968

Se integran dos personas más:

Arq. Enrique Langenscheidt, responsable del enlace entre el aspecto artístico de las esculturas con el Departamento de Control de Instalaciones y las empresas que ejecutarían las obras.

Prof. Francisco Reyes Palma, laborando medio tiempo como responsable de la investigación de datos sobre el trabajo de los escultores participantes, la elaboración de artículos sobre los mismos para diferentes revistas y prensa, la elaboración de las publicaciones y el catálogo del Simposium.

Sr. Severino Medina, mensajero y mozo

Tomado de las memorias olímpicas México 68

PROCESO DE ELECCIÓN DE LOS ESCULTORES

- PASO 1 Preselección de Goeritz con anuencia de Pedro Ramírez Vázquez de los escultores que le parecieron idóneos y en general eran amigos que había conocido en los simposios de escultores a los cuales había asistido. Lo que le valió severas críticas. Este primer grupo lo formaron los contactos personales, colegas y amigos de Goeritz.
- PASO 2 A continuación, el Departamento de Promociones Internacionales envió cartas de participación dirigida en lo personal a cada escultor para hacerles saber las condiciones del certamen.
- PASO 3 Como respuesta, los artistas le hicieron llegar a Goeritz un primer modelo de maqueta de lo que sería su proyecto para el certamen. Sin embargo en este caso todavía se planteaba que las esculturas estarían en la Villa Olímpica en la llamada Plaza de la Concordia Olímpica.
- PASO 4 Una vez confirmado el evento por el Patrono de los Juegos Olímpicos, (Presidente de la República Gustavo Díaz Ordaz), el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez como presidente del Comité Organizador, envía a los escultores seleccionados la invitación oficial.
- PASO 5 Al mismo tiempo, el Comité Organizador les envió a las embajadas y comités olímpicos nacionales solicitándoles su apoyo económico para la transportación aérea de los participantes.
- PASO 6 Como respuesta confirmatoria de los escultores a la invitación oficial, los artistas debieron informar al Comité Organizador su disposición para aceptar los términos.
- PASO 7 Como complemento, los artistas debieron regresar firmada la Carta de Conformidad redactada por el Departamento de Promociones Internacionales.
-

ESCULTORES PARTICIPANTES	FORMA EN QUE LLEGARON A PARTICIPAR
Primer grupo de escultores: Pierre Székely, Joop Beljon, Jacques Moeschal, Milos Chlupac, Gonzalo Fonseca, Constantino Nivola, Clement Meadmore, Herbert Bayer y Alexander Calder	Amigos y colegas de Mathías Goeritz
Itzhak Danziger	Llega por recomendación de crítico de arte y presidente de la FISE, Friedrich Czagan
Todd Williams	Recomendado por Bayer para tener la representación de la raza negra
Mohamed Melehi	Recomendado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, es aceptado para tener la representación de África, aunque se trata de un musulmán de raza blanca.
Willi Gutmann	Lo invitó Goeritz luego de haberlo conocido en noviembre de 1967 en la Ciudad de México por contacto con la Galería Aristos y su relación con Helen Escobedo.
Germán Cueto, Ángela Gurría, Jorge Dubón y dos extranjeros radicados en México: Olivier Séguin y Kioshi Takahashi.	Fueron cinco los escultores que salieron de la III Bienal Nacional de Escultura de 1967.
Helen Escobedo	Llegó por recomendación de una comisión especial encargada de acordar la participación mexicana en la Reunión.
Grzegorz Kowalski	Llegó por recomendación de su país Polonia al haber ganado el concurso nacional de Escultura de su país, y por la confusión de los organizadores que pensaron que se trataba de Piotr Kowalski, uno de los escultores polacos más prestigiado internacionalmente.
José María Subirach	Fue traído por la comunidad catalana española en México, y no participó en las actividades de la Reunión Internacional.



Ángela Gurría
México



Willi Gutmann
Suiza



Miloslav Chlupac
Checoslovaquia



Kiyoshi Takahashi
Japón



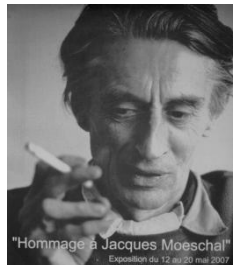
Pierre Székely
Francia



Gonzalo Fonseca
Uruguay



Constantino Nivola
Italia



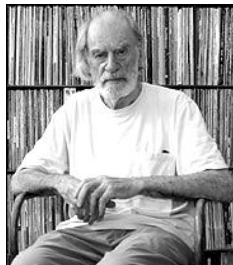
Jacques Moeschal
Bélgica



Gzregorz
Kowalski Polonia



José Ma. Subirach
España



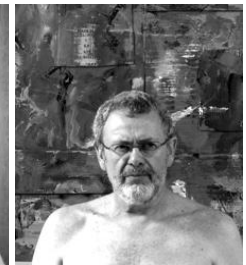
Clement Meadmore
Australia



Herbert Bayer
Estados Unidos



Joop Beljon
Holanda



Itzhak Danziger
Israel



Olivier Seguin
Francia



Mohamed Melehi
Marruecos



Helen Escobedo
México



Jorge Dubón
México

INVITADOS DE HONOR



Alexander Calder
Estados Unidos



Gernán Cueto
México



Mathías Goeritz
México

	ESCULTOR	Largo cm	Ancho cm	Altura cm	Presentación y Material
1	Ángela Gurría	50	15	160	Sin base / Fierro
2	Willi Gutmann	50	10	38	Sin base / Aluminio
3	Milos Chlupac	37	13	54	Con base / Yeso
4	Kioshi Takahashi	50	40	13.5	Con base / Yeso
5	Pierre Székely	50	40	40	Con base / Terracota
6	Gonzalo Fonseca	92	75	60	Con base / Yeso
7	Constantino Nivola	45	30	105	Sin base / Yeso
8	Jacques Moeschal	7	1.5	8	Sin base / Plata
9	Todd Williams	49	29	16	Con base / Madera
10	Grzegorz Kowalski	70	60	13	Con base / Papel
11	Clement Meadmore	19	17	12	Sin base / Cartulina
12	Herbert Bayer	32	32	36	Con base / Madera
13	Joop Beljon	Ø 60		22	Con base / Madera
14	Itzhak Danziger	22	11	10	Con base / Papel
15	Olivier Séguin	72	57	40	Con base / Yeso
16	Mohamed Melehi	59			Con base / Corcho y aluminio
17	Helen Escobedo	50	20	45	Con base / Cartulina
18	Jorge Dubón	5	10	30	Sin base / Cartulina



EL EMPLAZAMIENTO DE LAS ESCULTURAS

1ª. Propuesta por parte de Czagan: Plaza central de la Villa Olímpica. (Oct. 1966), pretendiendo se llamase “Plaza de la Concordia Olímpica”

2ª. Propuesta por parte de Goeritz: Calder en la plaza central y como complemento otros escultores en plazas más pequeñas

3ª. Propuesta, construir un parque de esculturas a un costado y no entre edificios, teniendo como límites el Anillo Periférico al norte; Av. De los Insurgentes al oriente; la Villa Olímpica al sur y un sector de entrenamiento deportivo al poniente.

4ª. Propuesta, de Mathías Goeritz, en un puente a desnivel, sobre el cruce de la Av. Insurgentes y Periférico Sur. (Abril 1967). Como su idea es rechazada regresa a la idea del parque de esculturas.

5ª. Propuesta de Mathías Goeritz, faldas y cima del cerro Zacatépetl, pequeña elevación al sur de la Ciudad, que es visible desde Av. De los Insurgentes. (Junio 1967). Reduciendo el número de esculturas de 15 a 8.

6ª. Propuesta: Tramo del Anillo Periférico que lo recorre en dirección del centro de la ciudad hacia la Villa Olímpica en poco más de cuarenta kilómetros, desde Paseo de la Reforma (Fuente de Petróleos) hasta la Calzada de Tlalpan. Goeritz planeó construir en él una “Ruta de las Artes”.

7ª. Propuesta: Al Comité Organizador le parece interesante la propuesta anterior aunque contemplando un tramo más pequeño: de San Jerónimo a Xochimilco. Esta nueva ubicación para las esculturas se define en diciembre de 1967.

8. Propuesta final: Goeritz le confirma el 5 de enero de 1968 a Ramírez Vázquez los acuerdos finales del Comité Organizador respecto de la localización definitiva de los monumentos en la Villa Olímpica y a lo largo del Anillo Periférico. Le informa que el Simposio aportaría en conjunto veinte esculturas de concreto de las cuales diecisiete quedarían en el tramo de la autopista entre la Av. San Jerónimo y el Canal de Cuemanco en Xochimilco y tres más en la Villa Olímpica. Esculturas que irían de los 10 a los 20 metros de altura, aunque la ubicación exacta de cada una estaba en estudio.

La ubicación final de cada una de las esculturas se hace junto con Bayer como representante de los artistas.

Para el planteamiento de ubicación se cuidó de tener la información sobre el estado legal de los predios disponibles para alojar las esculturas. El plano urbano que sirvió de base fue proporcionado directamente por el entonces Departamento del Distrito Federal.

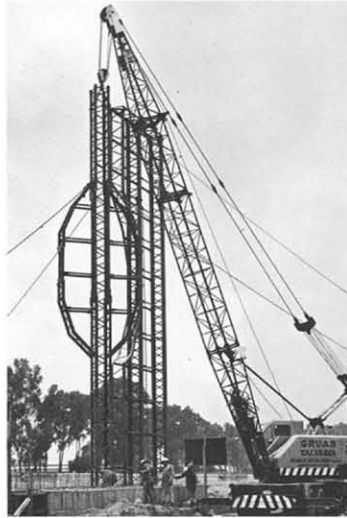
9ª. Marzo 1968 la mencionada “Ruta de las Artes”, cambia su nombre a “Ruta de la Amistad”

R
E
U
N
I
Ó
N

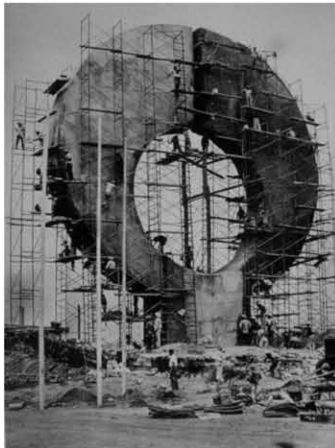
I
N
T
E
R
N
A
C
I
O
N
A
L

D
E

E
S
C
U
L
T
O
R
E
S



CONSTRUCCIÓN DE LA RUTA DE LA AMISTAD



MEXICO 68

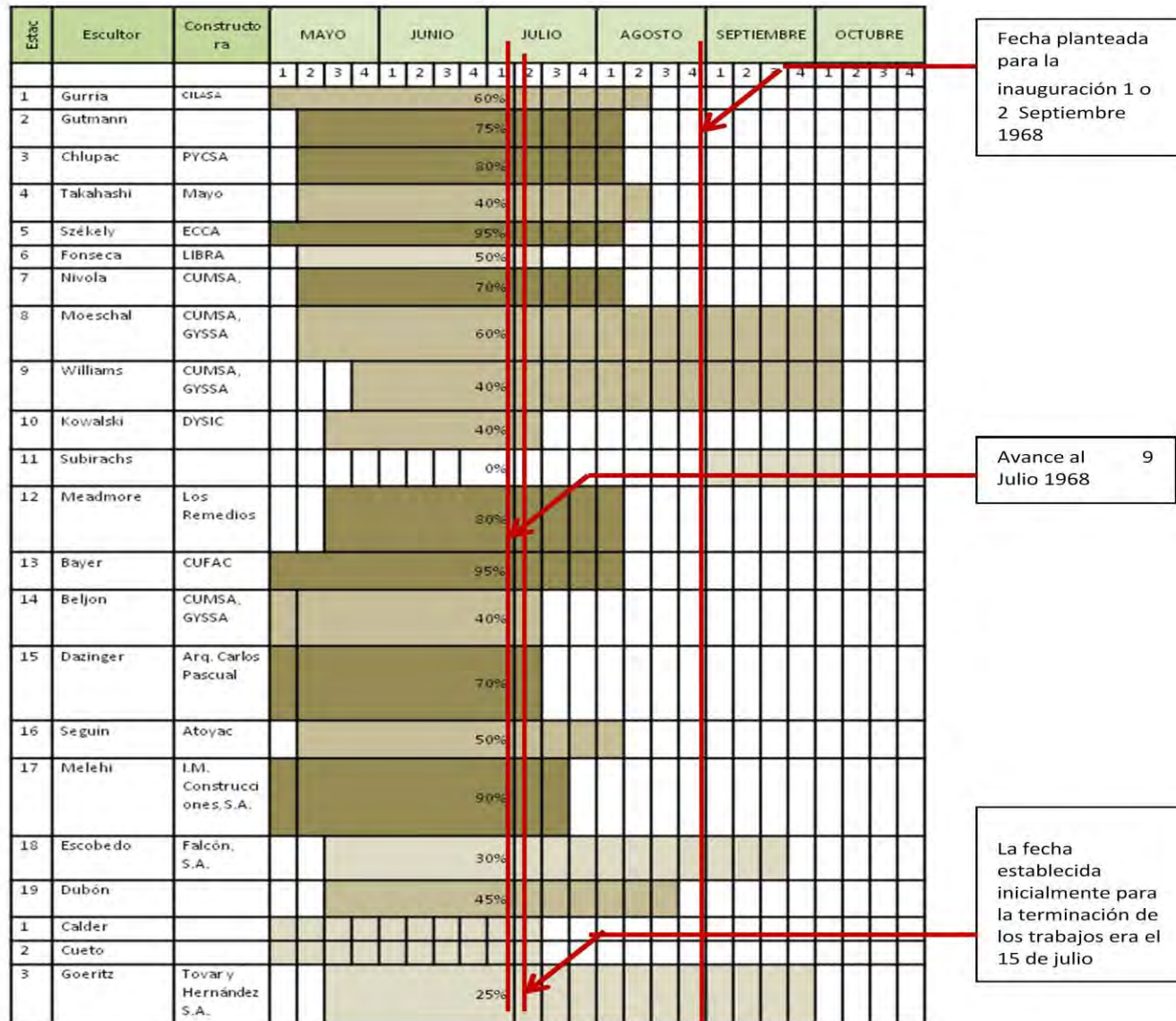


LÁMINA II.10 TIEMPOS DE EJECUCIÓN DE LAS ESCULTURAS DE LA RUTA DE LA AMISTAD



capítulo III

Aún cuando el motivo central que dio sentido a la Ruta de la Amistad fue la Olimpiada Cultural México 68, no fue solo un evento conmemorativo de los Juegos Olímpicos sino también la respuesta crítica de Goeritz a una postura condenatoria al principio racionalista del urbanismo moderno que en el diseño de las nuevas vías de comunicación alejaban a la ciudad de la espiritualidad que en otras épocas caracterizó las grandes obras del pasado. Las ideas de Goeritz en cuanto a la planificación estética de las grandes vías de comunicación, se ven entonces concretadas en la Ruta de la Amistad.

En su postura, decidido a innovar el urbanismo moderno a nivel internacional ligándolo estrechamente con el disfrute de las emociones a través de la escultura monumental, aplica en la Ruta de la Amistad sus ideas orientadas hacia la planificación estética de las grandes vías de comunicación, buscando modificar el aspecto de la red vial de la ciudad humanizándola a través del arte.

Por tal motivo, la Ruta de la Amistad marca un hito en la historia del arte urbano de México. Vista como una alternativa de solución concreta y factible al problema del espacio urbano planificado artísticamente mediante un ejercicio de integración plástica entre arquitectura, escultura urbana y el dinamismo de una funcional y moderna autopista urbana de alta velocidad. Para Goeritz la Villa Olímpica y esta autopista -que constituía la continuación del anillo periférico-, como columna vertebral configuró el escenario para llevar a cabo sus ideales: hacer de la autopista y de su entorno un ambiente agradable para el habitante del suburbio de la ciudad, creando formas atractivas que deleiten el espíritu; actuar contra un urbanismo producto de un fuerte racionalismo carente de planificación estética; y crear conciencia de la necesidad de colaboración entre el urbanista planificador, el arquitecto y el artista a favor de un “urbanismo emocional”⁴⁷ planificado artísticamente para beneficio del suburbio de la metrópolis moderna.

⁴⁷ El término de urbanismo emocional es continuación del que se atribuye a Barragán en su “arquitectura emocional”, en este caso implica un urbanismo que contemple en sus proyectos, suscitar emociones en el usuario que recorre la ciudad.

3.1 La propuesta plástica

Fueron seis puntos los que Goeritz junto con el Comité de Selección establecieron como fundamento de los criterios para normar el trabajo creativo de los artistas dentro del certamen: 1. Los proyectos debían ser de naturaleza abstracta; 2. Debían poseer sencillez formal adecuadas para verse a distancia y a velocidad; 3. Debían pensarse para ser construidos a escala monumental; 4. Debían utilizar el concreto como material de construcción; 5. Debían aplicar color sobre sus superficies y 6. Cada proyecto individual debía ser discutido y aprobado por un equipo de especialistas a fin de lograr un conjunto integrado armónicamente. Finalmente el equipo de especialistas fue el Comité de Selección con el apoyo de Bayer como representante de los artistas, en la toma de decisiones importantes como lo relativo al acomodo de las estaciones sobre la autopista, la elección de los sitios precisos para su construcción y la manera como se orientarían los monumentos con respecto de las visuales desde el Periférico.

Con respecto al primer punto, cabe decir que debido a la clara orientación pacifista que México dio a sus juegos en plena Guerra Fría, se buscó evitar que los temas de inspiración de los artistas fueran desviados hacia motivos históricos, sociales o políticos que resultaran ajenos al espíritu de concordia y de fraternidad universal de la Olimpiada. Con la aplicación de este punto se dejaba fuera toda posibilidad de que la figura de próceres, representantes y líderes políticos o sociales del mundo de aquella época se utilizaran dentro de la Ruta de la Amistad a favor de cualquier sistema social o ideología política. Además, la naturaleza abstracta de las esculturas sería fácilmente asimilable por el público heterogéneo integrado por los atletas olímpicos, entrenadores y demás visitantes provenientes del mundo entero.

Con la abstracción como lenguaje expresivo de las obras de la Ruta de la Amistad, la escultura oficial perdió el sentido ideológico que hasta entonces tuvo, abandonó su orientación hacia lo social donde antaño desempeñó un papel representando el heroísmo, lo patriótico o lo nacionalista y se volvió forma pura y autónoma. La forma por la forma misma buscando sólo el placer estético. En este evento, la escultura

pública, al renunciar a representar algo, se identificó más con la arquitectura y con el urbanismo.

Con respecto al punto dos, las formas sencillas permitirían una mejor y más fácil apreciación de los observadores que mirarían hacia ellas dentro de vehículos en movimiento desplazándose a alta velocidad (para ese tiempo Mathías menciona una velocidad de 60 km/hr) mediante un rápido vistazo y siempre a distancia de los monumentos. Por otra parte, las esculturas entre más sencillas, más fácil de construir y por consecuencia más rápidas y económicas.

Una vez que se determinó hacer este corredor escultórico⁴⁸ (*Lámina III.1*), para el planteamiento de ubicación se cuidó de tener la información sobre el estado legal de los predios disponibles para alojar las esculturas. El plano urbano que sirvió de base fue proporcionado directamente por el entonces Departamento del Distrito Federal. Con base a éste y tomando consideraciones como:

- La armonía de las obras dentro del conjunto

⁴⁸ Hay que recordar, que hubo varias propuestas de ubicación de las esculturas, hasta que finalmente se decide hacer una Ruta de Artes que posteriormente llevaría por nombre Ruta de la Amistad.

- El contenido abstracto característico del estilo o tendencia formal de cada obra -ya fueran geométricas u orgánicas- a fin de que, con su integración en un todo, se lograra el equilibrio entre ellas cuando se les observara ordenada y secuencialmente desde la autopista.
- Las alturas de las obras, su escala y su proporción, a modo de conseguir que estuvieran repartidas y adecuadas a las condiciones de los espacios vitales de cada una.
- El color que les sería propio, buscando combinar alternadamente las policromas con las monocromas.
- La integración de la forma de la escultura con su entorno
- La nacionalidad de los escultores y sus países de procedencia, así como la ideología y la raza que representaban.
- La diferente infraestructura que debía complementar a las esculturas ya fuera con áreas de remanso o estacionamiento para dar accesibilidad a esculturas que lo requirieran como la de Székely y Fonseca, planteadas como esculturas transitables.

- La vegetación circundante
- Los anchos de los camellones, buscando adaptar las dimensiones de las esculturas de manera que éstas contaran con áreas amplias y suficientes para que cupieran sus distintos elementos y que además quedaran armónicas con las dimensiones de esos espacios y elementos del entorno, tal como sucedió en los monumentos de Gutmann, Takahashi y Danziger.
- Las visuales producidas desde el interior de los vehículos en su recorrido cuidando de no afectar que las vistas hacia las esculturas y la percepción del conjunto del que formaron parte se hicieran de acuerdo a como lo pensaron los artistas, como por ejemplo la escultura de Escobedo buscó que en el espectador, al circular en derredor de la obra, ésta diera la impresión de estarse moviendo, abriéndose o cerrándose. Por eso es que se propuso que se le colocara al final del recorrido, para rodearla justo en el lugar donde el Periférico terminaba y daba la vuelta para regresar de nuevo hacia la Villa Olímpica.

Una vez que se decidió que las esculturas formarían un corredor artístico, fueron varias las propuestas para la ubicación final de las esculturas.

Se dieron tres propuestas (*lámina III.2 a III.4*). Un primer acomodo de las esculturas a lo largo del anillo Periférico se dio de la siguiente forma: Cueto, Melehi, Dubón, Meadmore, Chlupac, Danziger, Székely, Fonseca, Moeschal, Takahashi, Nivola, Beljon, Escobedo, Williams, Gutmann, Gurría, Seguin, y Bayer. Se planteaba que fuera de un solo lado y aún no se le llamaba ruta de las artes y mucho menos aún Ruta de la Amistad.

La concepción final en el recorrido de la Ruta de la Amistad, consideró la ubicación de las esculturas a ambos lados del Anillo Periférico en el tramo comprendido del cruce con la Av. San Jerónimo a la pista de canotaje en Xochimilco, teniendo como centro la Villa Olímpica. De esta manera se ganaba una mejor apreciación de las esculturas por parte de quienes las vieran circulando tanto por los carriles centrales como laterales. (*Lámina III.5 a III.8*)

Para la estación de inicio se designa a Ángela Gurría y para la estación final a Helen Escobedo⁴⁹. De esta manera, sería una mujer quien abriera la Ruta, y otra mujer quien la cerrara, ambas mexicanas.

La primera escultura cuya autora bautiza como “Señales”, (*láminas III.9*) queda entonces ubicada al sureste de la Glorieta de San Jerónimo en el cruce con el Anillo Periférico. Esta escultura está conformada por dos “cuernos” en blanco y negro, haciendo alusión a que las olimpiadas de “México 68” serían las primeras donde participarían en conjunto los países africanos, (dejando fuera a Sudáfrica por sus problemas de segregación racial).

Su posición con respecto al espectador que circulara sobre Periférico de Norte a Sur, pareciera dar la bienvenida a los visitantes que se hospedarían en la Villa Olímpica.

La segunda escultura llamada “El Ancla” (*láminas III.10*), cuyo autor es Willi Gutmann de Suiza, se encuentra a 1 Km de la Estación 1, en el camellón lateral poniente del Anillo Periférico. Se trata de una escultura, con forma de un gran

⁴⁹ Esto sin contar con la de Dubón, ya que esta última estaría dentro de las instalaciones de la pista de canotaje.

disco irregular con líneas curvas, que tiene un elemento más pequeño que prácticamente se inserta en el mayor. Originalmente fue pintada en azul con los cantos morados. El azul vivo con el que hoy la observamos, fue adjudicado por el autor en 1997, tomando en cuenta el entorno totalmente distinto al del 68. La escultura de Gutmann originalmente tendría quince metros treinta centímetros, el Comité Organizador redujo su altura a ocho metros, principalmente por consideraciones visuales derivadas de su ubicación final, dado que ésta sería en el camellón que divide los carriles centrales de los laterales y resultaba ser un espacio sumamente reducido y angosto. De haberse conservado sus proporciones originales hubiera quedado totalmente desequilibrada.

La Estación tres se encuentra a 1.5 KM de la Estación 2, en el camellón lateral poniente del Anillo Periférico. Este punto fue ocupado por las “Tres Gracias” (*láminas III.11*) de Miloslav Chlupac, de Checoslovaquia. Esta escultura consta de tres volúmenes que se encuentran dispuestos: dos de ellos, uno de lado de otro y juntos, y un tercero con una ligera separación. Cada uno de los tres en uno de sus ángulos

laterales, evita el manejo de la línea recta, para crear esquinas ondulantes que provocan la aparición de distintos volúmenes en dichas columnas de formas irregulares. Cada una de estas estructuras, está pintada a tonos rosas y la más separada en violeta.

La Estación 4 se encuentra a 600 metros del cruce de Anillo Periférico con Av. Picacho. En este punto se ubica la escultura “Esferas” (*láminas III.12*) de Takahashi. Esta escultura al igual que la de Gutmann fue reducida de tamaño por su ubicación y para evitar un desequilibrio visual. Consta de dos gigantes esferas blancas a las cuales les ha sido eliminada a cada una de ellas, dos cuartas partes de sus cuerpos. A partir del efecto óptico de la velocidad con la que los autos transitan sobre Periférico el autor pretende proyectar el efecto de giro de las esferas sobre su propio centro.

A partir de esta estación, el fondo que servía de marco a estas esculturas era un paisaje natural constituido por roca volcánica producto de la erupción del Xitle y vegetación propia del lugar.

La Estación Cinco está ubicada en la isla del cruce de Anillo Periférico con el Blvd. de la Luz. En este punto se encuentra “El Sol Bípodo” (*láminas III.13*) de Pierre Székely, Francia. Esta escultura aumentó sus dimensiones de siete a doce metros de altura. En ella predomina el uso de formas indefinidas. En palabras de Székely, “El tiempo pasa sin poder hacer nada al respecto. Mis esculturas son signos de la humanidad atemporales cuya única razón de existir, es brindar placer”.

La Estación 6 se encuentra ubicada en una isleta del distribuidor de acceso al cerro Zacatépetl. La escultura de Gonzalo Fonseca de Uruguay, a la cual llamó “La Torre de los vientos” (*láminas III.14*), a diferencia de las demás esculturas que forman la Ruta de la Amistad, la Torre de los Vientos, es una escultura habitable. En su interior, se encuentra un espacio que asemeja la estética minimalista y está ocupada por elementos geométricos. Al exterior, varios de sus elementos nos acercan a la idea de monumento arqueológico y en conjunto a la de un silo de granos.

La Estación 7 fue ocupada por la escultura “Hombre de Paz” (*láminas III.15*) de Constantino Nivola, originalmente estuvo ubicada próxima a la de Moeschal, a unos doscientos

cincuenta metros, poco antes de la entrada de la Villa Olímpica pero ya considerada fuera del conjunto. La altura de esta escultura contrario a la de Gutmann y Takahashi, creció en dos metros, para alcanzar los doce de altura. La escultura comprende una base geométrica blanca con líneas en verde blanco y rojo. En la parte superior resalta una mano en forma de paloma. Las líneas que distinguen esta escultura fueron diseñadas al parecer fueron diseñadas por Lance Wayman según se interpreta en el oficio girado el 28 de agosto de 1968 donde Goeritz le solicitaba a Martínez del Campo se pintara la escultura de acuerdo a ese diseño, (en Fernández, 2005).

En la Estación 8 (*láminas III.16*) sobre el basamento más antiguo de Mesoamérica la pirámide más cercana a Insurgentes, a la entrada de Villa Olímpica, se encuentra la escultura de Moeschal, de Bélgica. Su forma es una base alta que remata en su parte superior en una “arracada” que no cierra totalmente. El color original de la pieza es verde tal como se aprecia en la actualidad. Cabe mencionar que originalmente la escultura de Moeschal, por su trayectoria artística y el renombre con que contaba a nivel internacional, el planteamiento inicial había sido ubicarlo en la plaza

principal de la Villa Olímpica, sin embargo se tuvo que renunciar a este sitio, por una decisión política, ya que el presidente de la república, Gustavo Díaz Ordaz ordenó que en el centro de esta plaza se levantara un busto de Miguel Hidalgo y Costilla, Padre de la Patria, quien daría nombre al conjunto habitacional. Por esta decisión política se buscó una nueva ubicación para esta escultura y se aprovechó una elevación existente que resultó ser un basamento prehispánico perteneciente a la cultura de Cuicuilco y que se descubrió gracias a los trabajos de construcción que se llevaban a cabo con motivo de la colocación de la escultura. Es la pieza de mayores dimensiones en la Ruta. Fue una de las esculturas que se pudo crecer en tamaño gracias al ahorro que significó la reducción de las esculturas de Gutmann, Takahashi, Seguin y Meadmore. Su altura entonces, creció en cinco metros y medio más de su tamaño original para alcanzar los veinte y medio metros. El crecimiento de su altura obedeció a que el Comité Organizador quiso cuidar las visuales desde el Periférico e Insurgentes para que la escultura no se viera disminuida en comparación con los edificios de la Villa Olímpica que remataban en el horizonte.

La Estación 9 (*láminas III.17*) quedó ubicada al Norte del edificio de servicios del Club Internacional de Villa Olímpica, dentro de las pistas de calentamiento. Esta escultura de Todd Williams de Estados Unidos, está ubicada sobre un montículo de roca volcánica, consta de tres discos de forma circular y ovoide, unidos por diferentes partes, ofrecen un conjunto que sugiere un espacio o techo de resguardo. Desde su origen la obra está pintada con varios colores, lo que permitía que resaltara en el paisaje. Su espacio interior permite transitar por debajo de ella, logrando de esta manera que el espectador se cobije del sol.

La Estación 10 fue ocupada por Gregorz Kowalski de Polonia, con la escultura "Reloj solar" (*láminas III.18*), en la isla noroeste del trébol de Insurgentes y Anillo Periférico Sur. Esta escultura fue duplicada en sus dimensiones considerando el espacio que ocuparía. En esta escultura predomina una composición horizontal. Consta de siete conos de más de tres metros y medio de altura están pintados en diferentes tonos cálidos y cada uno de ellos desplaza su vértice en distintas direcciones. El juego de los diferentes conos genera una sensación de movimiento, tensión visual y fuerzas

encontradas. Es una escultura transitable que hace que el espectador forme parte del paisaje cuando recorre el espacio vital.

La Estación 11 corresponde a José María Subirach de España, titulada "Homenaje a México" (*láminas III.19*). Ubicada en la isla noreste del trébol de Insurgentes y Periférico Sur. La altura de esta escultura fue sugerida por el Comité Organizador quien recomendó a sus constructores incrementarla a doce metros a efecto de igualarla en altura con la de Nivola que quedaría enfrente.

Esta escultura, plasma sugestivamente la palabra "México". Está conformada por dos volúmenes triangulares, positivo y negativo, con un cuerpo horizontal que sirve de base. Es una pieza que mezcla cierta relación con el referente, al igual que con la abstracción y el geometrismo implícito en sus formas.

En la Estación 12 (*lámina III.20*) quedó ubicada la escultura de Clement Meadmore, de Australia, a 800 metros de la Estación 11, al Norte del Anillo Periférico.

Esta obra, de un solo cuerpo doblado sobre si mismo demuestra la sencillez de sus formas y el dinamismo que

contiene, la asemeja a una cinta de Moebius. En el 68, Meadmore creó una escalera sobre la roca, para que el espectador pudiera luego de bajar de su vehículo, treparse y ver una obra que cambia su forma al movimiento del espectador.

La Estación 13 corresponde a Herbert Bayer de Estados Unidos, su obra "Muro Articulado" (*lámina III.21*) se caracteriza por constar de un eje central de acero que une 33 módulos rectangulares independientes entre sí, pero que forman al disponerse uno sobre otro, la materialización del movimiento de manera ascendente. Realizada en concreto armado, la escultura juega también con distintos contrastes de luces y de sombras que cambian conforme al movimiento del mismo sol. El tipo de sistema de construcción empleado en la creación de esta escultura, es una de las más interesantes características del trabajo de Bayer. Esta es otra de las esculturas que pudieron crecer, gracias a los ahorros producidos por la reducción de otras esculturas, ya que el peralte de sus treinta y tres bloques se cambiaron de cuarenta y cinco a cincuenta centímetros de altura cada uno, de donde resultó que su altura creció poco más de medio metro para

alcanzar los dieciséis y medio metros en total. La intención en el aumento de su altura fue con la intención de que los observadores que transitaban de norte a sur la vieran teniendo como fondo las proporciones monumentales del Estadio Azteca.

La Estación 14 ubicada en una isla al sur del cruce del Anillo Periférico y Viaducto Tlalpan, se encuentra la escultura de Joop Beljon de Holanda, llamada "Tertulia de Gigantes" (*láminas III.22*). Esta escultura creció al doble de su tamaño original, gracias a la postura de Mathías Goeritz (amigo personal de Beljon), como director de Promociones Internacionales, quien temiendo –que por razones financieras- quisieran reducirla-, duplicó todas sus medidas. Esta obra está conformada por siete distintas figuras que forman un grupo compacto de volúmenes con una referencia a la construcción mesoamericana. Los bloques masivos de concreto armado de varios colores como morado, naranja, rosas y violetas sugeridos por Goeritz a Beljon, alcanzan una altura 7.80 mts. Para esta escultura, Beljon utilizó piedras, lapidas y otras estructuras más complicadas dentro de la misma simplicidad del conjunto.

La Estación 15, se encuentra ubicada 800 metros antes del cruce del Anillo Periférico y Calzada Xochimilco, en ella se encuentra la escultura de Itzhak Danziger de Israel, llamada “Puerta de Paz” (*láminas III.23*).

Dicho por Gabriela Goldschmidt “La escultura es una declaración final, una certeza, un testimonio. Puerta de Paz en si misma es una posibilidad, un acto creativo donde el artista compromete al espectador y al proceso natural del medio ambiente, a cuestionarse sobre el paso del tiempo en una ciudad; Es así como el concepto de Danziger se convierte en la visión del público que contempla la pieza”.

La Estación 16 (*láminas III.24*) se encuentra a 1.2 km de la estación 15, en el camellón lateral norte del Anillo Periférico. En esta estación se encuentra la escultura de Olivier Seguin de Francia. La participación de Seguin en el proyecto ideado por Mathias Goeritz consiste en una escultura visualmente pesada y que se conforma de dos grandes masas, una negra y otra blanca. Cada una de éstas, forma una especie de dintel moderno y geométrico en el que predominan las líneas rectas y que emiten mucha fuerza.

La Estación 17 (*láminas III.25*) ocupada por Mohamed Melehi, de Marruecos. La escultura que realizó el marroquí es en pocas palabras, una columna blanca y ondulante que está “cercada” por un recuadro que delimita su espacio físico. La ubicación de la pieza al sur de la ciudad, era originalmente una zona donde incluso las vacas comían y caminaban.

La Estación 18 corresponde a Helen Escobedo con la escultura “Puerta al Viento” (*láminas III.26*). Se ubica en el camellón lateral norte del Periférico, en el eje del canal de remo de Cuemanco. Está conformada por dos estructuras laterales con un círculo que pende en el centro, toda en azul y verde. En ella, el movimiento existe tan sólo como ilusión óptica y lo que radicalmente ha cambiado es el entorno que la alberga. En el 68, la zona de Cuemanco se caracterizaba por el verde de los campos de alfalfa y el cielo azul sobre la ciudad. En realidad esta estación es la que cierra la serie de esculturas ubicadas sobre el Periférico, ya que la estación 19 se encuentra ya dentro de las instalaciones deportivas del Canal de Cuemanco.

La Estación 19 (*láminas III.27*) y final de la Ruta, fue el lugar ocupado por otro mexicano: Jorge Dubón. Esta estación está

ubicada a un costado de la pista de remo de Cuemanco. Dubón creó para la Ruta de la Amistad, una escultura que sugiere ser un icono de la pista de canotaje de Cuemanco, tal como lo es el Sol Rojo para el Estadio Azteca o La Osa Mayor para el Palacio de los Deportes. La escultura presenta dos volúmenes: una es una gran columna tubular abierta, de color gris, que se impone en el espacio. La segunda da idea de una T incompleta que semeja el aletear de unas alas abiertas en color amarillo, conformadas a base de varias franjas horizontales.

Como complemento a esta Ruta se presentan tres invitadas: “El Sol Rojo” de Calder, que se ubica en la plaza de acceso del Estadio Azteca; “Hombre corriendo” de Cueto, que parece dar la bienvenida al Estadio Olímpico Universitario; y finalmente “La Osa Mayor”, ubicada en la plaza de acceso del Palacio de los Deportes. (Láminas: II.28, II.29 y II.30).

Un elemento a valorar en la concepción estética de la Ruta fue la relación espacio-movimiento que determinó el trinomio autopista-espectadores-esculturas, lo que dio sentido a la intencionalidad del proyecto: integrar una propuesta colectiva de escultura monumental sobre una autopista de alta

velocidad para ser apreciada por observadores desplazándose a gran velocidad (considerada en ese entonces a más de 60 Km/hr). Otro aspecto importante del proyecto (Fernández, 2005) fue la riqueza visual que se logró como resultado de la combinación de los variados factores: la unidad del material junto con la aplicación del color, el equilibrio entre la escala de la autopista y el de sus elementos de equipamiento con el espacio de los respectivos entornos y la proporción de los monumentos; la colocación dentro de terrenos visualmente fáciles de acceder desde la autopista; el estudio de las visuales y de su integración con el paisaje; los efectos de la luz tanto natural como artificial sobre las superficies de las esculturas y su aparente movimiento armonizado con el dinamismo de la vialidad.

3.2 El deterioro: rechazo social y el fenómeno urbano

Aunque el evento culminante de la Olimpiada Cultural, se pretendía que fuera el Encuentro Internacional de Escultores, las dificultades a las que se enfrentó⁵⁰ dieron por resultado la pérdida de relevancia de este evento. Los retrasos en la

⁵⁰ Ver Capítulo II

construcción de la Ruta, hicieron que ésta coincidiera con el punto más álgido del movimiento estudiantil, impidiendo con esto que se diera una verdadera inauguración oficial.

En cuanto al carácter que se le quiso imprimir de confraternidad mundial, fue claramente rechazada por la inconsistencia de un gobierno que por un lado trataba de dar la imagen de país amigo y por otro lado daba una respuesta totalmente agresiva a un movimiento social interno. La paloma que representaría la paz y la confraternidad entre países, apareció entonces apuñalada como muestra de un gobierno represivo que violaba impunemente los derechos humanos.

Otro aspecto importante fue la respuesta de la gente ante un arte que no entendía. Siendo una acción gubernamental, y artistas extranjeros, su obra tenía poco que ver con la idiosincrasia del pueblo mexicano. Esto se tradujo en un rechazo social, ejemplo de esto se da en el reportaje de la revista HOY del 19 de octubre de 1968, por J. Sanchis Nadal, donde si bien habla de un arte nuevo, de una escultura arquitectónica surgida para ser integrada y subordinada al conjunto urbano, también hace comentarios sarcásticos en

torno a las esculturas. Por ejemplo de la Jacques Moeschal de Bélgica nos dice “Una amable invitación a que “pasemos por el aro”. Si es que en verdad esto es un aro. Porque a lo mejor es un círculo con un agujero en medio. Lo cierto es que en este asunto todo le salió “redondo” al artista”.

De Constantino Nivola (Italia) menciona: “Si lo que remata la mole de la estructura es una paloma, dicha mole no puede ser otra cosa que un palomar. Pero si es así nos parece que es mucho palomar para tan poca paloma o poca paloma para tan gran palomar”

La escultura de Clement Meadmore (Australia), la compara con un molcajete; la de Willi Gutmann (Suiza), con un embrión de pollo; la de Itzhak Danziger (Israel) con una caja que se cayó de un tráiler y que se desarmó con el golpe; la de Pierre Székely (Hungría-Francia) llamada “Sol Bípedo” por el autor, es llamada el Astro Rey de dos patas y lo compara con el boceto de los personajes de una nueva historieta de monitos. De Kioshi Takahashi (Japón) menciona: “Este es un monumento al huevo; un monumento al huevo duro para ser más exactos. Y ello nos parece muy bien, porque nadie, hasta ahora, tuvo la idea de inmortalizar el sabroso producto de las gallinas”. De la escultura de Gonzalo Fonseca (Uruguay) la considera como un nuevo

modelo de silo para CONASUPO y así va dando propuestas de nombres para cada escultura ya que en ese momento carecían de él, en su mayor parte.

De la de Todd Williams (EE. UU.) opina: “Y llegamos al pie de la última escultura arquitectónica. La vimos, la volvimos a ver, y nada. ¡Nos damos, querido lector! Si usted logra descifrar su significado, avísenos, por favor, para que podamos dormir tranquilos”. Puedo agregar a esta opinión una anécdota cuando realizaba el trabajo de campo. En primera me costó trabajo localizar esta escultura ya que aunque preguntaba en la caseta de la entrada no sabían decirme. A través de la documentación y búsqueda en fotografía satelital pude ubicarla y cuando hice la visita, al tomar fotografías de esta escultura, el policía me miró extrañado y comentó que para él sólo eran pedazos de concreto mal puestos.

El reportero también menciona las dificultades que se dieron a raíz de este evento donde muchos escultores se sintieron excluidos, discriminados y cómo había caído una lluvia de quejas y censuras hacia Pedro Ramírez Vázquez y Mathías Goeritz.

Lo más que llega a decir a favor de La Ruta es que el conjunto de esculturas ofrece un espectáculo extraño y comenta:

“Para el automovilista que avanza raudo por la “Ruta de la Amistad”, el espectáculo que ofrecen las colosales obras es tan extraño que se ve obligado a reducir la velocidad para darse cuenta de lo que trata.

En el panorama bajo y agreste de la zona, de pura roca volcánica, las monumentales esculturas emergen fantásticas con sus alturas, que oscilan entre los 5.70 y los 18 metros.

Uno se da cuenta de que su monumentalidad es necesaria, para que no se pierdan en el dilatado paisaje o junto a los altos edificios de la Villa Olímpica”.

Las críticas y opiniones negativas, no sólo fueron en México, en el diario The News del 1º. De septiembre de 1968 (en Fernández, 2005), Toby Joysmith publica un artículo sobre la Ruta de la Amistad calificándola como un “desastre”, criticando entre otras la obra de Beljon comentando que pareciera una obra de “Noguchi en Vacaciones o por su pequeña escala con respecto a su entorno con “jaulas orientales para pájaros” y la de Székely la designa despectivamente como un “Miró de pobres”. Hay que aclarar

que según Beljon, este periodista era partidario de Siqueiros quien era enemigo declarado de Goeritz.

Aún entre los intelectuales de la época, el arte abstracto es muchas veces incomprendido; Domingo García Ramos⁵¹ comenta “Cualquier monigote es escultura, luego cualquier escultura es monigote y no necesita ser ni eso: “lo abstracto”, refugio de ineptos, crea su escuela: EL NADISMO ¿qué representa? Nada....” Este comentario nos puede orientar sobre la forma de pensar en torno a este arte en aquella época.

La falta de aceptación por parte de una sociedad⁵² que no estaba preparada para el cambio y los problemas sociales del momento para quienes esta Ruta sólo era una burla al concepto de paz y fraternidad, dan como resultado que a un mes de concluida la Olimpiada, ya las obras se mostraban afectadas por el graffiti, concretamente Bayer, Danziger y Seguin.

⁵¹ Comentario extraído del resumen de tres pláticas sobre “Arte Urbano” sustentadas ante los alumnos de la Maestría de Urbanismo en la División de Estudios Superiores de la Escuela Nacional de Arquitectura, UNAM en 1972.

⁵² Refiriéndonos a la sociedad mexicana en general, ya que solo en los círculos de intelectuales a favor de la “Generación de Ruptura”, este arte es aceptado.

Por otra parte, la labor de Goeritz al frente del Departamento de Promociones Internacionales y como Director del Simposio Internacional de Escultores concluyó a los pocos días de terminada la Olimpiada, el 31 de octubre de 1968. También concluyen las actividades del Comité Organizador y las esculturas quedan a la deriva. Habiendo sido producto de una decisión política por parte del gobierno federal nadie se responsabiliza por su posterior mantenimiento.

Otro aspecto importante fue que la mayor parte de las esculturas no estaban concebidas para ubicarse en una vía rápida, ya que la idea original como se mencionó en el capítulo anterior, era colocarlas en la plaza de la Villa Olímpica o en sus alrededores. En la entrevista realizada por el Doctor Guillermo Díaz Arellano al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez (Díaz, 2007) menciona en su tesis doctoral que la idea de hacer una Ruta fue accidental, pues estaba en construcción el tramo de Periférico Sur para ligar las instalaciones deportivas de Xochimilco con la Villa Olímpica, para esta obra el gobierno del Distrito Federal realizó muchas expropiaciones y quedaron remanentes de terreno en varios lugares, mismos que concedió el gobierno para colocar las esculturas.

Aún cuando en su momento se cuidó que esos remanentes no tuvieran dueño, por alguna circunstancia la escultura de Meadmore de Australia fue absorbida por el Colegio Olinca.

Por otra parte, la incompreensión de las autoridades se traducía en la falta de interés por conservar esta magna obra. El mismo arquitecto Ramírez Vázquez relata (en Díaz, 2007), que uno de los regentes de la ciudad, de apellido Sentíes a quien no le gustaban las esculturas, ordenó demolerlas. Sin embargo al advertirle que eso no era posible, dado que cada escultura había sido donada a la nación y que se trataba de figuras del arte universal terminó diciendo “Bueno, tápenlas con árboles” razón por la cual, varias de ellas se encuentran semiocultas por la vegetación (*Lámina III.31*).

Poco a poco las esculturas fueron perdiendo su color y siendo presa del vandalismo. A esto contribuyó el rápido crecimiento de la mancha urbana (*Lámina III.32*). Helen Escobedo, autora de Puerta al Viento, comenta (Díaz, 2007), que cuando los escultores fueron convocados, el paisaje del lugar era abierto y natural, el mismo cielo azul era el telón que servía de fondo a las esculturas (*Lámina III.33*), pero con el tiempo los espacios fueron ocupados por edificios de diferentes usos,

anuncios espectaculares, puentes peatonales, bombas de agua, etc. que poco a poco fueron absorbiendo y ocultando cada vez más las esculturas; haciendo de esta Ruta una serie de esculturas inconexas y poco visibles en su mayoría. Dice Helen “A tal grado llegó ese desdén, que Mathías Goeritz no dio otra solución que desaparecerlas”.

Él mismo refiere⁵³ “El propósito de que las esculturas tuvieran sentido al verlas pasando de prisa en coche se ha cumplido cada vez menos, a causa del congestionamiento del tráfico”. La decepción que Goeritz sintió por lo que consideró un fracaso lo lleva a llamar a la Ruta “galería al aire libre”.

Una solución que Goeritz llegó a dar, al ver la pérdida de unidad de la Ruta por la saturación urbana y una vez que fue convencido de que las obras ya pertenecían al paisaje urbano y que los artistas podían reclamar sus derechos, fue pintarlas de rojo para darles una nueva unidad.

Otras opiniones en torno a su deterioro las tenemos por parte de Pierre Szckely y Helen Escobedo que lo consideraron un problema de conciencia entre la población, considerando que

⁵³ Entrevista realizada por Mario Monteforte Toledo y publicada como “Conversaciones con Mathías Goeritz” (en Fernández, 2005)

no solo el gobierno debía asumir la responsabilidad de su conservación sino también los ciudadanos “quienes pueden realmente defender su patrimonio”

El doctor Oscar Olea Figueroa (en Fernández, 2005) opina que “el problema de la pronta pérdida del valor estético del proyecto de conjunto fue resultado de la mala estrategia en la asignación de los espacios urbanos de las esculturas y el deterioro constante que le ha provocado el aumento de construcciones a lo largo de todo ese sector”.

En lo personal considero que no fue mala estrategia en la asignación de los espacios, sino que no se consideró la transformación en el paisaje que le serviría de fondo, pero cabe mencionar que en esa época difícilmente se podía prever, ya que por un lado, la Ruta no fue diseñada en forma conjunta con la vía donde estaría, sino tuvo que adecuarse a los remanentes disponibles y por otra parte la normatividad y legislación que hubiera permitido ordenar el crecimiento urbano se dio hasta la siguiente década. El mismo Mathías

Goeritz manifestó en torno a esto⁵⁴ que “si hace 20 años hubiera vislumbrado la explotación desmedida de la ciudad no la hubiera hecho”

En la misma plática también Goeritz opina: “Creo que es sumamente difícil rescatar una cosa que se echa a perder. Para la Ruta de la Amistad no hay gran salvación, se puede proteger y cuidar un poco, o quizás dejarla así y hacer otra cosa, una ruta o jardín nuevos....efectivamente la obra se abandonó. Todo aquí se descuida en los primeros 20 años y luego comienza a ser histórico”

Para la década de los 90's las esculturas presentaban un deterioro en más del 90%⁵⁵ y en muchos casos irreconocibles (*Lámina 34*). Otro tipo de daño se dio en las esculturas que quedaron ubicadas al parecer en ¿predios particulares?, a pesar de que para la ubicación de cada una se basaron en el plano catastral proporcionado por el entonces Departamento del Distrito Federal, como es el caso de la escultura de

⁵⁴ En reunión celebrada en el Colegio de Arquitectos de la Ciudad de México el 11 de septiembre de 1989, cuyo tema central fue el rescate de la Ruta de la Amistad (en Fernández, 2005).

⁵⁵ Tomado del artículo de Juan Carlos Castellanos “La Ruta de la Amistad resurge del abandono sobre las ruinas del Xitle”

Meadmore, Australia donde el Colegio Olinca, que al parecer obtuvo de manera dudosa el terreno que ocupa actualmente sobre Periférico Sur, y que se apropió de la escultura destruyendo su base original. Acto por el cual el artista realmente molesto lo llamó un “acto de increíble corrupción y de irresponsabilidad por parte de las autoridades”, a la fecha sigue en litigio esta acción. La otra escultura de Bayer, Estados Unidos, en una esquina donde rodeada por una barda quedó prácticamente oculta; ambas esculturas se encuentran ubicadas en la Delegación Coyoacán. Otra escultura que quedó totalmente oculta fue la de Nivola en la Delegación Tlalpan que quedó dentro de un estacionamiento.

Finalmente se puede decir que el abandono, desinterés, la contaminación, la siembra indiscriminada de árboles y la mala planeación urbana, llevó al deterioro de las esculturas y la pérdida de unidad como Ruta.

3.3 El Rescate de la Ruta

En la década de los noventa surge gente interesada en recuperar el esplendor de la Ruta de la Amistad. Uno de ellos

llamado Luis Javier de la Torre⁵⁶, funda un patronato con el objetivo de rescatar esta Ruta.

Luis Javier de la Torre refiere que su interés surgió del recuerdo cuando niño en edad preescolar, del impacto que causó en él, las obras realizadas para la Olimpiada “México, 68”, y que posteriormente, ya como adulto, al recorrer el tramo de Periférico donde se ubica la Ruta de la Amistad, el desaliento al ver el estado ruinoso en que se encontraban estas esculturas lo motivó a buscar su recuperación.

Para llevar a cabo su proyecto, “Salvar la Ruta de la Amistad”, consideró como primer paso la restauración integral de cada pieza, y como segundo paso el mantenimiento constante y de por vida de las 19 piezas de la Ruta y de las 3 invitadas. Un tercer punto fue involucrar a vecinos, autoridades y empresarios en su cuidado a través del programa “Adopte una obra de arte en la Ruta” invitando al público en general a donar los recursos para la restauración de las piezas. Se forma entonces un Patronato que en primera instancia presidió, y trabajando obra por obra invitó a los propios artistas a dirigir

⁵⁶ Tomado del artículo de Juan Carlos Castellanos “La Ruta de la Amistad resurge del abandono sobre las ruinas del Xitle”

estos trabajos. Aunque la intención era respetar formas, colores u texturas originales, los artistas autores de las piezas en algunos casos eligieron otros colores para sus obras debido a los cambios sufridos en el entorno.

Otro programa es Entornos en la Ruta, en el que instituciones vecinas conservan el césped y la piedra de los pisos, además de denunciar las agresiones de autoridades y jóvenes grafiteros.

Un programa importante para su recuperación ha sido considerando que “A más de 3 décadas de su creación ya no es la galería solitaria del 68, ahora quiere interactuar con otras formas de arte” por lo que el Patronato a convocado a jóvenes artistas para realizar propuestas de intervención temporal sobre las obras, en los espacios abiertos que rodean a algunas de las piezas. En estas propuestas el público ve cambios insospechados y atemporales en cada pieza, viviendo el regreso a la originalidad. (*Lámina III.35*). Las esculturas embellecen el espacio, cambian, evolucionan y se regeneran constantemente, como La Torre de los Vientos, El Reloj Solar.

En torno a este programa, en 1996 Pedro Reyes crea en la Torre de los Vientos el proyecto de Arte In Situ, con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Otros eventos realizados en este programa de intervenciones es en torno a la música, el teatro y la danza, como el que se dio el con el primer concierto intempestivo de Rock en el Sol bípedo, estación # 5, La tocada fue realizada por el grupo FRACT, abriendo brecha para posteriores conciertos.

Proyectos que todavía no se llevan a cabo, es obtener por parte de la Presidencia del país el título de Patrimonio Artístico Nacional al corredor cultural, así como convocar a concursos internacionales para iluminar cada pieza, crearle entornos adecuados y presentar propuestas de utilidades novedosas. “La Ruta encierra posibilidades infinitas para proyectos de entorno urbano, gráficos, visuales, fotográficos, de ingeniería, lectura de paisaje”, dice Luis Javier de la Torre.

En cuanto a su aspecto legal las obras están en comodato a favor del Patronato Ruta de la Amistad, cedido por las autoridades del gobierno capitalino y del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) son las empresas privadas quienes más

apoyan el proyecto. Pintura que protege de grafitos y contaminantes.

En 1998 se crea la Comisión de arte en Espacios Públicos de la Ciudad de México, la cual en su carácter de órgano consultivo en materia de paisaje e imagen urbana expide el “Acuerdo de la Comisión de arte en Espacios Públicos de la Ciudad de México por el que se preserva la Imagen de la Ruta de la Amistad”, mismo que se publica el 22 de Julio de 1999 en la Gaceta Oficial del Distrito Federal.

La Comisión, considerando “que el conjunto de esculturas monumentales instaladas con motivo de los juegos olímpicos de 1968 a lo largo del periférico sur, en la Ciudad de México, conocido como la "Ruta de la Amistad", es un paseo que debe ser preservado y protegido, impidiendo que obras escultóricas u otros elementos discordantes ajenos a él irrumpen en este camino de arte; “. Toma como acuerdo que el tramo de diez y siete kilómetros en el Periférico Sur que comprende el corredor escultórico llamado “Ruta de la Amistad”, quede libre de obras artísticas distintas, instaladas sobre bienes del dominio público del Distrito Federal. También recomienda a las autoridades competentes, que este tramo quede libre de

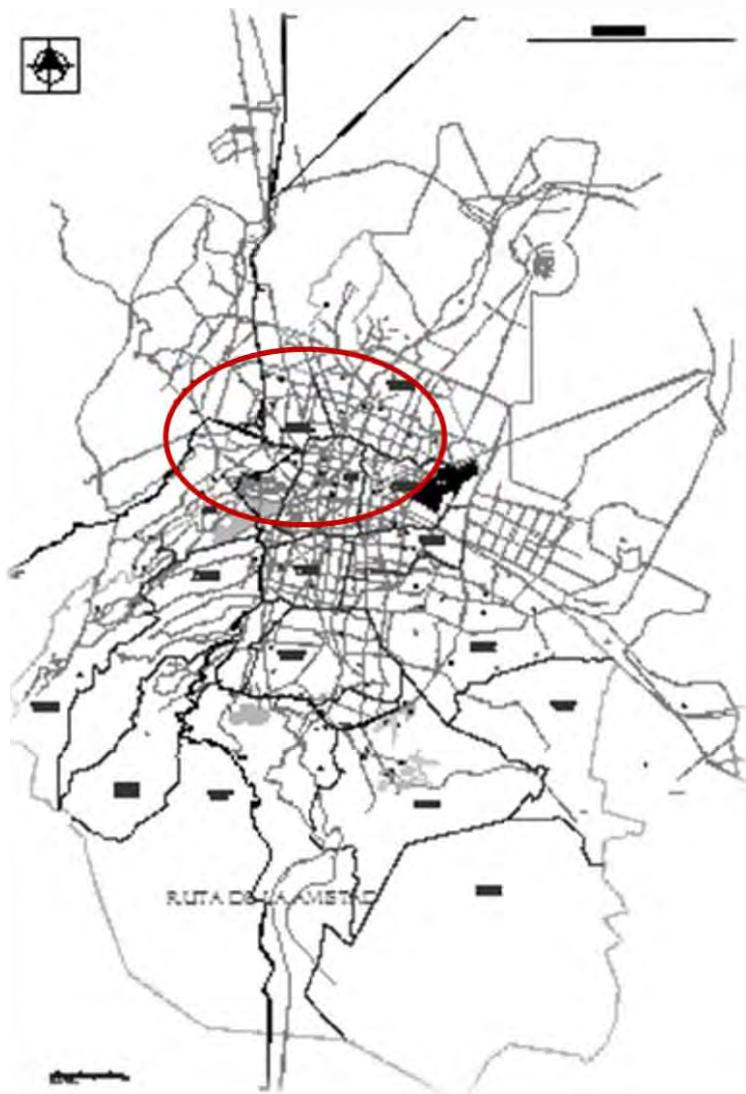
“nuevas obras artísticas, señalamientos viales o de cualquier tipo de anuncios, árboles u otros elementos vegetales, puentes peatonales, piezas de mobiliario urbano y, en general cualquier elemento que incida en la imagen de conjunto a menos que sean aprobadas por la Comisión”. Y por último recomienda “negar el permiso de instalación y/o construcción de anuncios comerciales, edificios y otros elementos situados en propiedad privada, si con ellos se destruye o perturba la armonía de la "Ruta de la Amistad", sus esculturas o sus perspectivas”.

Al final del Acuerdo, la Comisión reconoce al Patronato Ruta de la Amistad A.C. como “organización ciudadana dedicada a la restauración, conservación y mantenimiento de este complejo escultórico, bajo la supervisión del Gobierno del Distrito Federal y de sus delegaciones. Y termina recomendando a las dependencias y entidades que tienen atribuciones legales relacionadas con las esculturas de la ruta de la amistad, la coordinación de acciones con el patronato”.

A través del programa “Adopte una obra de arte de la Ruta”, se han restaurado la mayor parte de ellas.

Los patrocinadores en la restauración han quedado inscritos en la parte inferior de las esferas diseñadas como señalamiento de la escultura que “adoptaron”





LOCALIZACIÓN

La Ruta de la Amistad se localiza al sur de la Ciudad de México:

De Av. San Jerónimo a Canal de Cuemanco.
Entre los $19^{\circ} 18'$ y $19^{\circ} 20'$ de Latitud Norte y entre los $99^{\circ} 06'$ y $99^{\circ} 14'$ de Longitud Oeste

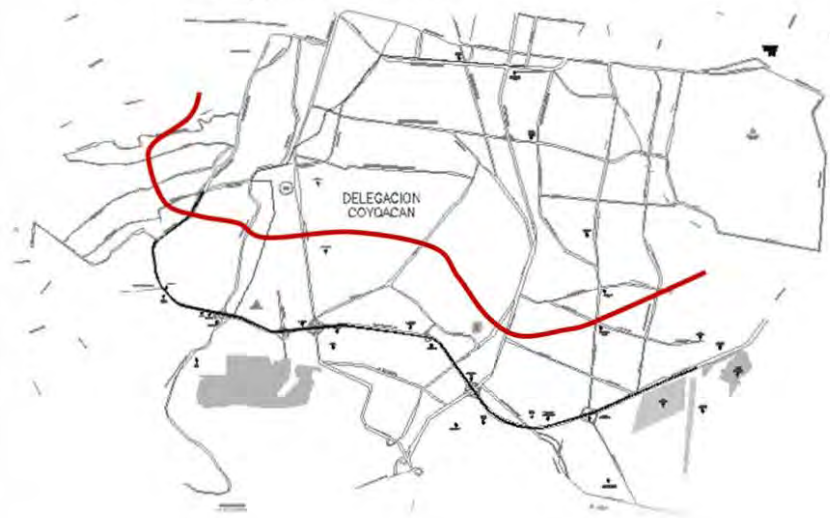


LÁMINA III.1 LOCALIZACIÓN DE LA RUTA DE LA AMISTAD

PROPUESTA I

31 de enero de 1968

Estación	Escultor y ubicación
1	Cueto, triángulo sur-poniente cruce San Jerónimo con Periférico.
2	Melehi, a 1 km del cruce del Periférico con San Jerónimo, sobre la banqueta izquierda.
3	Dubón, a 2 kms. Del cruce del Periférico con San Jerónimo después de la primera curva.
4	Meadmore, a 1 km del anterior sobre el lado derecho
5	Chlupac, triángulo sur del entronque Periférico con Paseos del Pedregal.
6	Danziger, a 800 metros del anterior del lado izquierdo del Periférico debajo de la loma de Zacatépetl.
7	Skély, entronque Av. Cerro Zacatépetl con Periférico, triángulo sur, sobre el cerro.
8	Fonseca, promontorio sur-poniente sobre la depresión al lado derecho del Periférico antes de cruzar Av. Insurgentes
9	Moeschal, plaza principal de la Villa Olímpica
10	Takahashi, depresión nor-oriente entronque Insurgentes Sur con Periférico.
11	Nivola, costado norte del Periférico a 1 km de la estación anterior
12	Beljon, triángulo sur-oriente entronque Periférico con Av. Estadio Azteca
13	Calder, plaza de acceso oriente Estadio Azteca
14	Escobedo, depresión nor-poniente cruce Viaducto Tlalpan con Periférico.
15	Williams, depresión sur-oriente cruce Viaducto Tlalpan con Periférico
16	Gutmann, costado norte del Periférico a 1 km de la estación anterior, antes de la vieja carretera de Xochimilco.
17	Gurría, entronque nueva Calzada de Xochimilco con Periférico.
18	Seguin, a 1 km de la estación anterior sobre el lado norte del Periférico

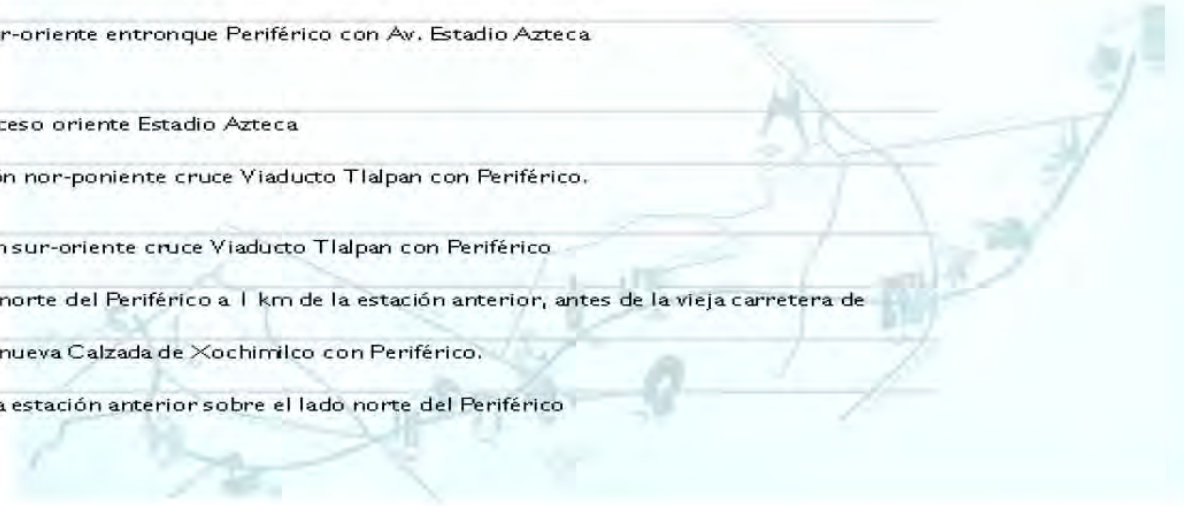


LÁMINA III.2 PRIMERA PROPUESTA DE UBICACIÓN DE ESCULTURAS

PROPUESTA 2

17 de febrero de 1968

Estación Escultor y ubicación

1 Gurría, al suroeste de la propia Glorieta de San Jerónimo (se mantuvo la misma posición)

Esta posición se desechó en esta propuesta.

2 Chlupac, 2 kms. Más adelante rumbo al sur y sobre el camellón derecho del Anillo Periférico (se mantuvo en la misma posición)

3 Gutmann, 800 metros más adelante, también con rumbo al sur (se mantuvo la misma posición)

4 Székely, 1 km 800 metros hacia el este, sobre el Anillo Periférico y en el cruce de éste con la Calzada de la Luz (se mantuvo la misma posición)

Esta estación se ubicaba del lado izquierdo del Periférico. Por ello se desechó en esta propuesta.

5 Belljon, a 2 kms. De la estación 4, hacia el este, en el cruce del Anillo Periférico y la Avenida Cerro de Zacatépétl (se mantuvo la misma posición).

Hasta esta estación, según la propuesta, las esculturas se sitúan del lado derecho del Anillo Periférico siguiendo el rumbo sur-sureste.

6 Nivola, trébol cruce Insurgentes con Anillo Periférico, que corresponde al acceso a Villa Olímpica (se mantuvo la misma posición)

7 Moeschal, plaza ceremonial de la Villa Olímpica (se mantuvo la misma posición)

Esta posición se desechó en esta propuesta por su mala topografía

8 Meadmore, a 2 kms de la Villa Olímpica sobre el costado norte del Periférico (se mantuvo la misma posición)

9. Bayer, sobre el costado norte del Periférico, a 2 kms de distancia de la estación anterior, en el cruce del Anillo Periférico con el acceso al Estadio Azteca (La posición de Belljon se desechó en esta propuesta. En su lugar se construyó la estación del otro lado del Periférico para aprovechar al fondo el escenario del Estadio Azteca).

Esta escultura dejó de ser estación de la Ruta y se le dio un sitio como lugar de honor en el Simposium

10 Takahashi, costado noreste del Anillo Periférico en el cruce con Viaducto Tlalpan (se cambió la posición ubicándola en el ojo del trébol localizado frente a ella, a modo de quedar del lado derecho del sentido de la circulación).

Esta posición se desechó en esta propuesta

Esta posición se desechó en esta propuesta.

11 Melehi, a 2 km de este último punto, sobre El costado norte Del Anillo Periférico.

12 Fonseca. 2 km más adelante, a la entrada de la Villa Cultural Coapa (la posición de Gurría se desechó en esta propuesta y en su lugar se propuso localizar la estación en un área frente a ella, señalando la entrada a Villa Coapa.

13 Seguin, 1 km y medio más adelante

14 Escobedo, costado norte del Periférico en su terminal de acceso al Canal Olímpico (se cambió de posición y se colocó enfrente del Canal Olímpico, sobre el Periférico)

Además de estas esculturas situadas a lo largo de la Ruta de las Artes se levantarían las siguiente obras:

Calder y Cueto, dos invitados de honor, el primero en la plaza principal del Estadio Azteca y, el segundo en el camellón de la avenida de los Insurgentes (cerca del Estadio Olímpico Universitario)

Williams, en el acceso a la Villa Olímpica

Dubón, en la plaza principal de la Villa Cultural de Coapa.

Danziger, en la iniciación del Canal Olímpico de Remo de Cuernavaca en Xochimilco (en la propuesta no se le concede un número como estación)

LÁMINA III.3 SEGUNDA PROPUESTA DE UBICACIÓN DE ESCULTURAS

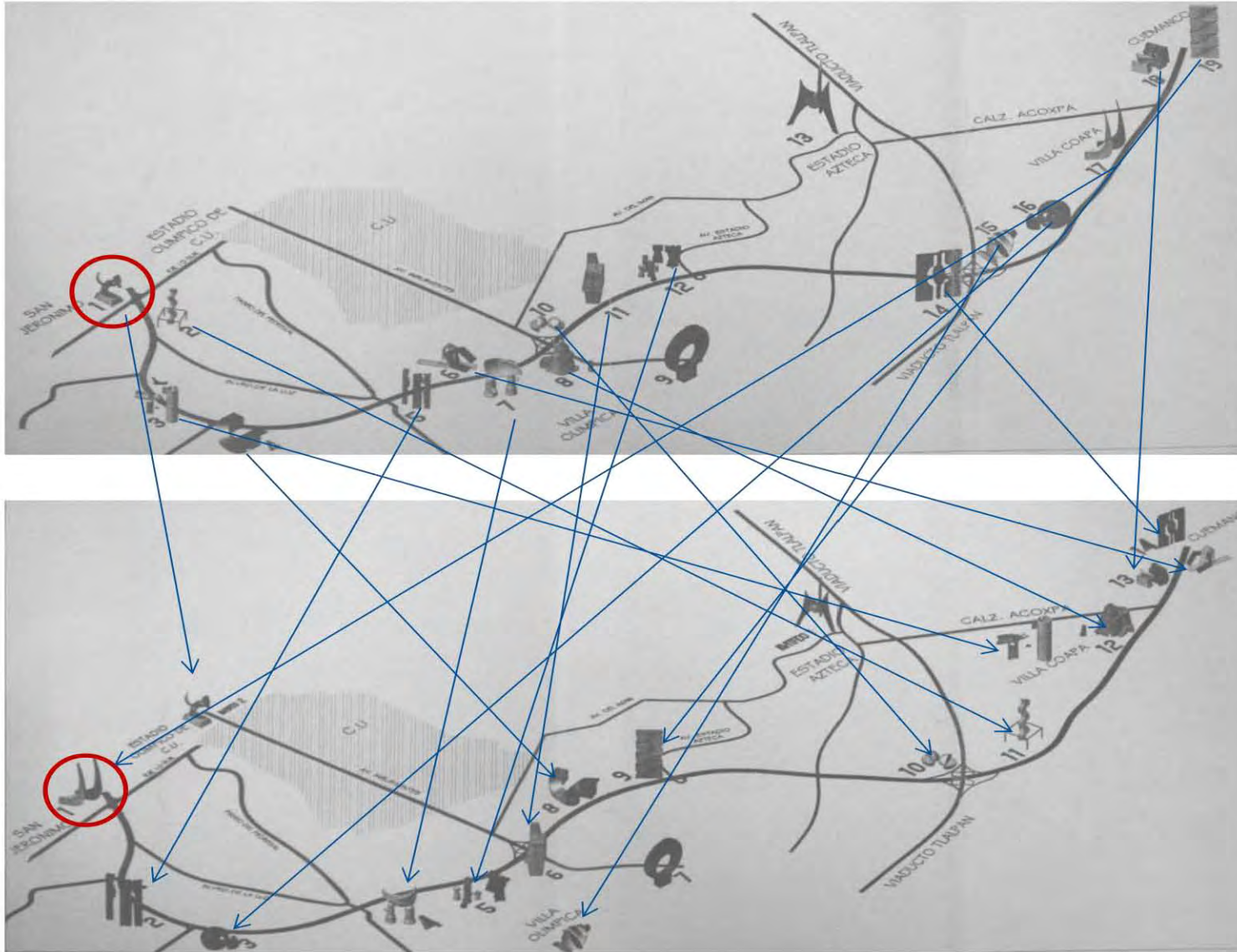


LÁMINA III.4 COMPARACIÓN ENTRE LA PRIMERA Y SEGUNDA PROPUESTA DE UBICACIÓN DE

SITUACIÓN FINAL AL FIN
1º de octubre de 1968

Estación Escultora y ubicación

- 1) Gurría, en una estela que se firmó en el cruce del Anillo Periférico y Av. San Jerónimo (se mantuvo la misma posición de la propuesta anterior y la misma escultura).
- 2) Guzmán, a un kilómetro delante de la anterior, en el camellón lateral norte del Anillo Periférico (se conservó la posición que tuvo Micheli en la propuesta del 31 de enero, desbordada luego en la del 17 de febrero de 1968 pero se cambió la escultura).
- 3) Chiapaci, a 1 km y medio de la anterior, ubicada en el camellón lateral poniente de la avenida (se conservó la misma posición y la misma escultura).
- 4) 1 skidsteil, a 600 metros al sur del cruce del Anillo Periférico con Av. Piedad, en la margen sur del Anillo Periférico (se conservó la misma posición pero se cambió la escultura).
- 5) Sateky, en la isteta del cruce del Anillo Periférico con Boulevard de la Luz, en la margen sur de la Vía rápida (se mantuvo la misma posición de la propuesta anterior y la misma escultura).
- 6) Fonseca, en una estela del cruce del Anillo Periférico y el acceso al Cerro de Zacatepec, en la margen sur del Periférico (se mantuvo la misma posición de la propuesta anterior pero se cambió la escultura).
- 7) Nivola, en el margen sur de la construcción del Anillo Periférico a la Av. Insurgentes (hacia el sur, sobre el extremo del manto de roca (se mantuvo la misma posición de la propuesta anterior y la misma escultura)).
- 8) Mochal, sobre la pirámide más cercana a Insurgentes dentro de la Villa Olímpica (tuvo que cambiarse la posición que tuvo en la propuesta anterior y se conservó la escultura).
- 9) Villares, en un montículo de roca al norte del edificio de Serulide del Club Interamericano de Villa Olímpica (nueva propuesta, no contemplada en ninguna de las dos propuestas anteriores).
- 10) Kowalsky, en la plaza noroeste del árbol del cruce de Insurgentes con el Anillo Periférico (nueva posición no considerada en ninguna de las dos propuestas anteriores).
- 11) Subtrachs, en la isteta noroeste de la curva del Anillo Periférico e Insurgentes (nueva posición no considerada en ninguna de las dos propuestas anteriores). Esta estación estuvo inicialmente localizada en el árbol norponiente de Insurgentes (ver Periférico).
- 12) Meadhurst, a 800 metros delante de la anterior en la margen norte del Anillo Periférico (se mantuvo la misma posición de la propuesta anterior y la misma escultura).
- 13) Bayen, a 2 kms. Delante de la anterior en la margen norte del Anillo Periférico, a la salida de la conexión que comunica con el Estadio Azteca (se mantuvo la misma posición de la propuesta anterior y la misma escultura).
- 14) Beljón, en una estela al norte del cruce del Anillo Periférico y el nuevo Viaducto Tlalpan (se mantuvo la misma posición de la propuesta anterior pero se cambió la escultura).
- 15) Danziger, a 500 metros antes del cruce del Anillo Periférico con la Calzada a Xochimilco, en el camellón norte de la vía rápida (se reanuda la posición que tuvo Isidoro en la propuesta del 31 de enero — que se desechó luego en la propuesta del 17 de febrero de 1968 — pero se cambió la escultura).
- 16) Serjón, a 1.2 kms. De la escritura anterior, en el camellón lateral norte del Anillo Periférico (se mantuvo la misma posición de la propuesta anterior pero se cambió la escultura).
- 17) La posición número 12 que se le dio a Fonseca en la propuesta del 17 de febrero de 1968, localizada en el área norte del entornque de Periférico con la nueva Calzada a Xochimilco, a la entrada a la Villa Cultural Cuapax, se desechó en esta propuesta.
- 18) Micheli, en el camellón lateral norte del Anillo Periférico, frente a la Calzada a Xochimilco (se mantuvo la misma posición de la propuesta anterior pero se cambió la escultura).
- 19) Escobedo, camellón lateral norte del Periférico, en el eje del Canal de Iliempo de Cuernavaca (se mantuvo la misma posición de la propuesta anterior y la misma escultura).
- 20) Dubón, se colocó en la plaza de Remo de Cuernavaca, en la península entre las estaciones antes al extremo norte y el final de la vía rápida al sur (fue a su vez en un camellón lateral norte de la vía rápida al sur de las propuestas anteriores). Además de estas esculturas situadas a lo largo de la Ruta de los Amistad se levantaron las siguientes obras: Se desechó el sitio de la plaza principal de Villa Olímpica (por decisión presidencial de poner ahí el burto de Miguel Hidalgo que le daría nombre a la Villa Olímpica) y la escultura de Dubón (una estación número 19 se trasladó al estacionamiento de la Plaza de Remo y Camuajé de Cuernavaca). Se desechó como sitio la iniciación del Canal Olímpico de Iliempo de Cuernavaca y la escultura de Danziger ahora como estación número 15 se construyó en el camellón norte del Periférico, cerca de la Cabada a Xochimilco).

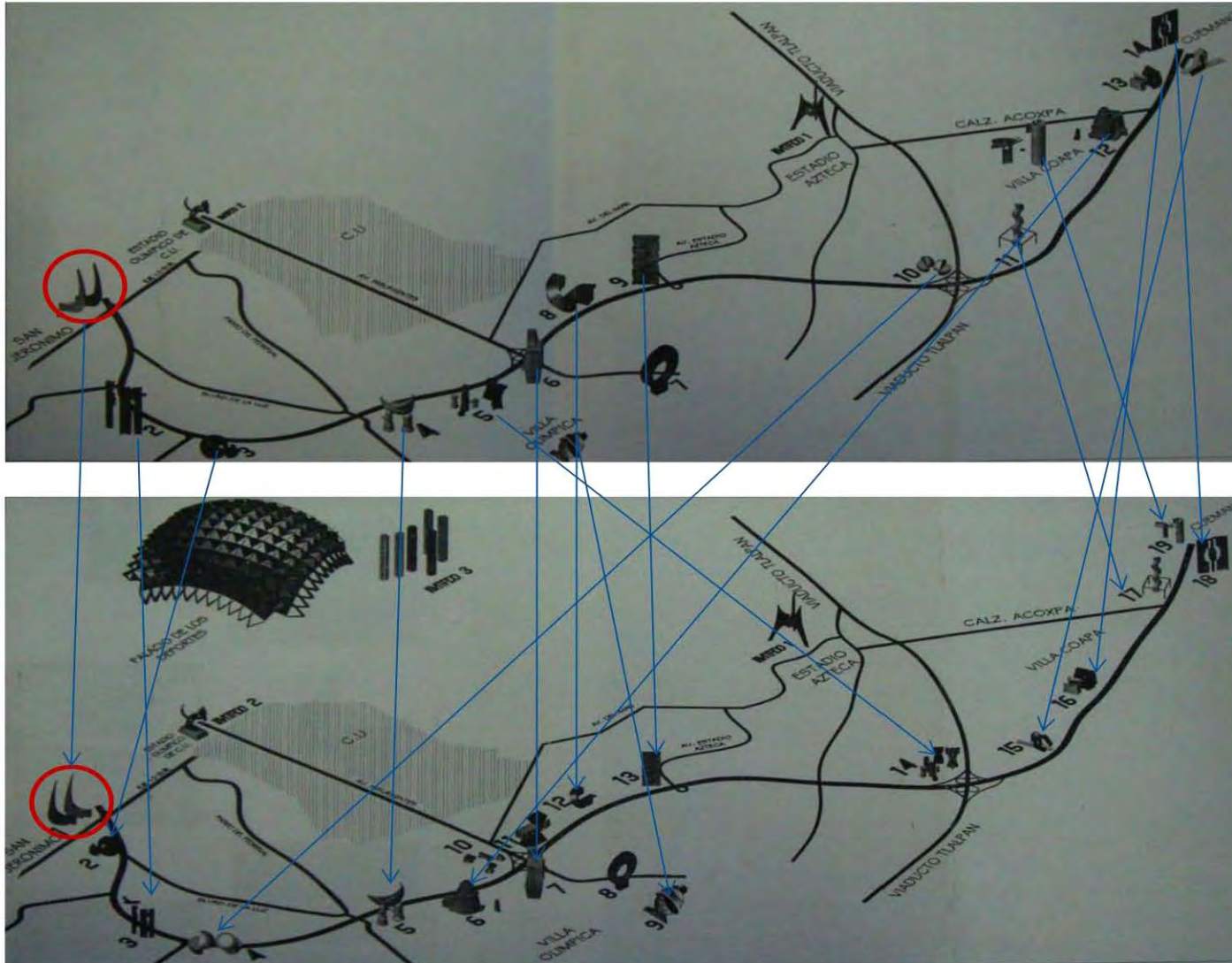
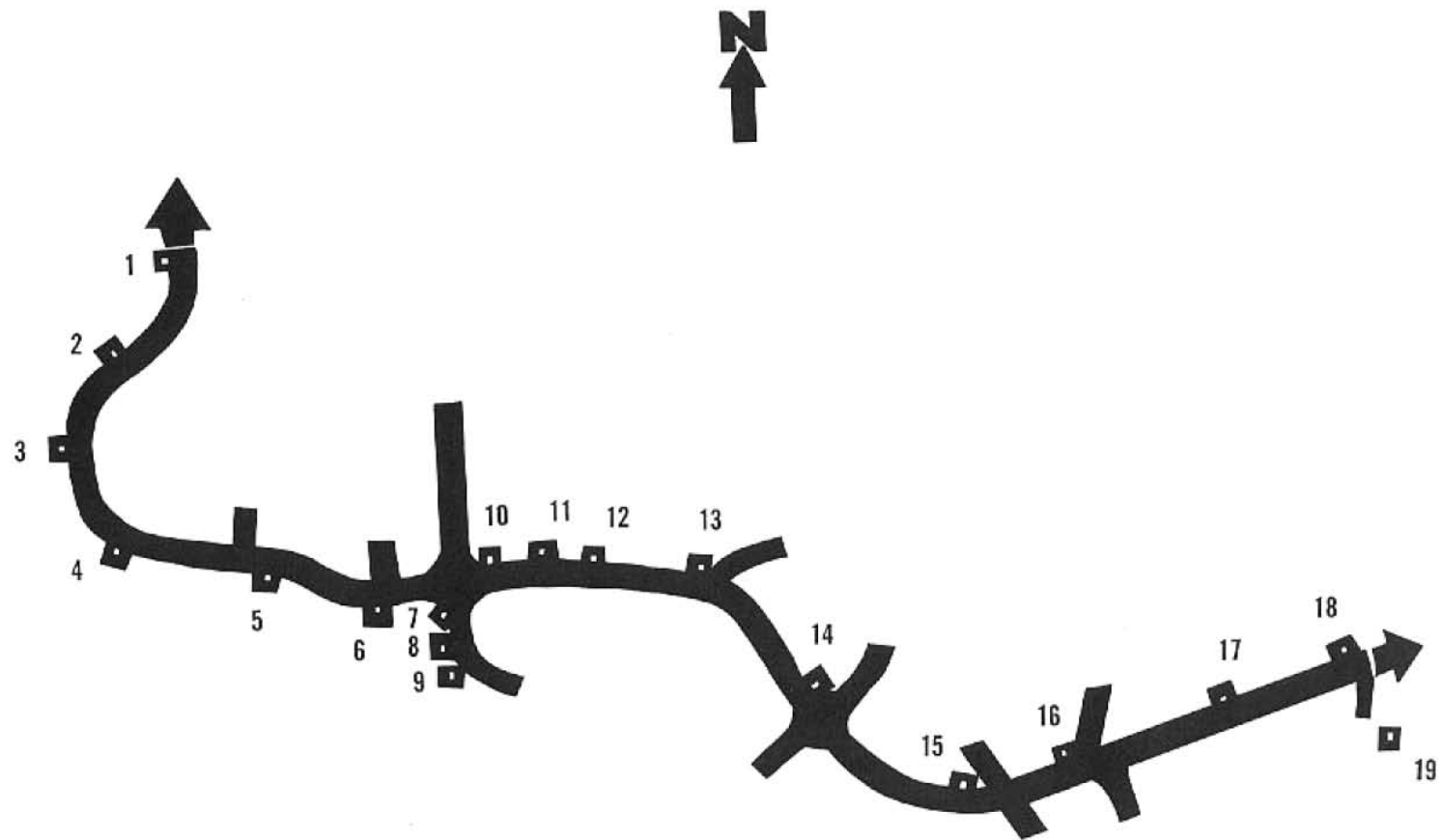


LÁMINA III.6 COMPARACIÓN ENTRE LA SEGUNDA Y TERCERA PROPUESTA DE UBICACIÓN DE FSCIII TIRAS

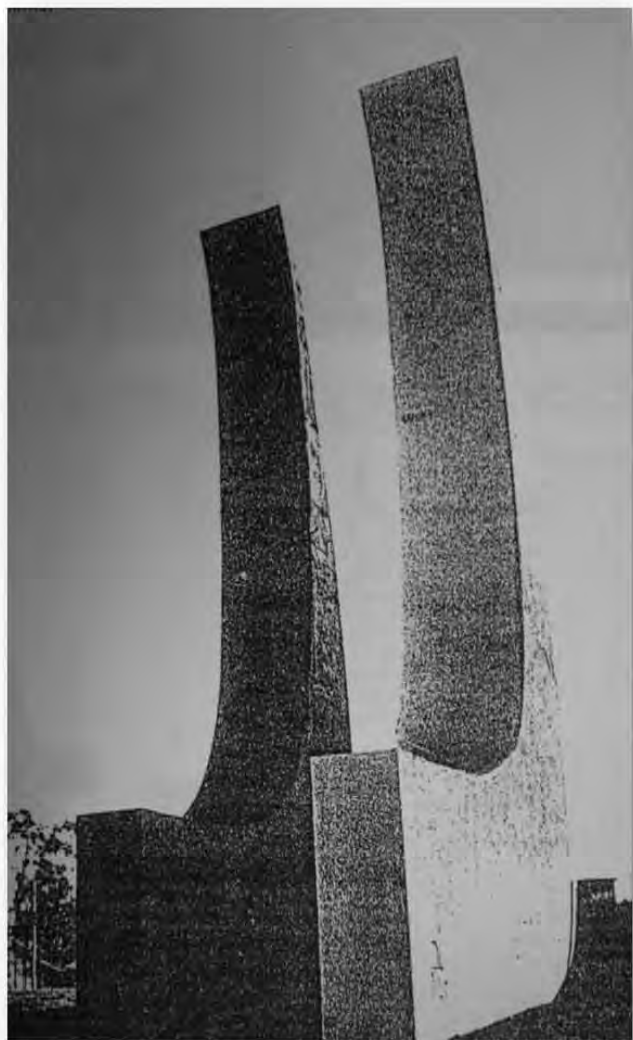


**RUTA DE LA AMISTAD
WEG DER FREUNDSCHAFT**

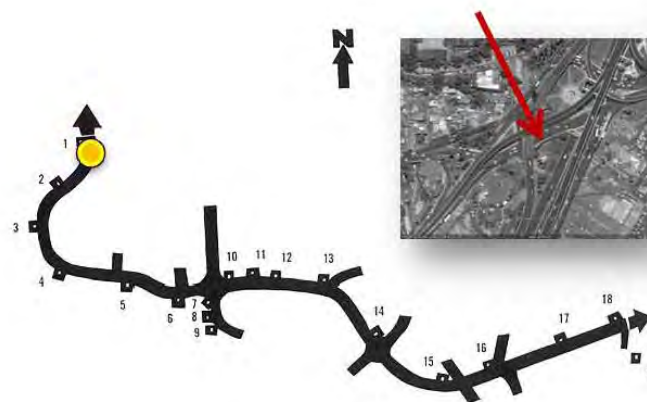
1	ANGELA GURRIA	MEX	8	JACQUES MOESCHAL	BEL	15	ITZHAK DANZIGER	ISR
2	WILLI GUTMANN	SUI	9	TODD WILLIAMS	EUA	16	OLIVER SEGUIN	FRA
3	MILOSLAV CHLUPAC	CHE	10	GRZEGORZ KOWALSKI	POL	17	MOHAMED MELEHI	MAR
4	KIOSHI TAKAHASHI	JPN	11	JOSE MA. SUBIRACHS	ESP	18	HELEN ESCOBEDO	MEX
5	PIERRE SZEKELI	HUN-FRA	12	CLEMENT MEADMORE	AUS	19	JORGE DUBON	MEX
6	GONZALO FONSECA	URU	13	HERBERT BAYER	AUT-EUA			
7	COSTANTINO NIVOLA	ITA	14	JOOP J. BELJON	HOL			

LÁMINA III.7 UBICACIÓN FINAL DE LAS ESCULTURAS COMO FUE PUBLICADO EN 1968.

CONFORMACIÓN FINAL DE LA RUTA DE LA AMISTAD						
1	Estación 1: Ángela Gurría. México "Señales", 1968					
2	Estación 2: Willi Gutmann. Suiza "El Ancla", 1968					
3	Estación 3: Miloslav Chlupac. Checoslovaquia "Las Tres Gracias", 1968					
4	Estación 4: Kiyoshi Takahashi. Japón "Esferas", 1968					
5	Estación 5: Pierre Székely. Francia "Sol bípodo", 1968					
6	Estación 6: Gonzalo Fonseca. Uruguay "La Torre de los Vientos", 1968					
7	Estación 7: Constantino Nivola. Italia "Hombre de Paz", 1968					
8	Estación 8: Jaques Moeschal. Bélgica Sin título, 1968					
9	Estación 9: Todd Williams. Estados Unidos. "La Rueda Mágica", 1968					
10	Estación 10: Grzegorz Kowalski. Polonia "Reloj solar", 1968.					
11	Estación 11: José María Subirachs. España. "Homenaje a México", 1968.					
12	Clement Meadmore. Australia. Sin título, 1968.					
13	Estación 13: Herbert Bayer. Estados Unidos. "Muro articulado", 1968					
14	Estación 14: Joop Beljon. Holanda "Tertulia de gigantes", 1968					
15	Estación 15: Itzhak Danziger. Israel "Puerta de paz", 1968.					
16	Estación 16: Olivier Seguin. Francia. Sin título, 1968					
17	Estación 17: Mohamed Melehi. Marruecos. "Charamusca africana", 1968					
18	Estación 18: Helen Escobedo. México "Puertas al viento", 1968.					
19	Estación 19: Jorge Dubón. México. Sin título, 1968.					



	ESTACIÓN I
ESCULTORA	ÁNGELA GURRÍA (1929)
OBRA	SEÑALES
PAÍS	México
UBICACIÓN	Al suroeste de la glorieta de San Jerónimo, en el cruce con Anillo Periférico.
MATERIAL	Concreto armado.
MEDIDAS TOTALES	Base, 10 m x 13 m; altura, 18 m





ESTACIÓN 2	
ESCUPTOR	WILLI GUTMANN (1927)
OBRA	EL ANCLA
PAÍS	SUIZA
UBICACIÓN	A 1 Km de la Estación 1, en el camellón lateral poniente del Anillo Periférico.
MATERIAL	Concreto armado.
MEDIDAS TOTALES	base 20.50 x 4m; altura 7.50m

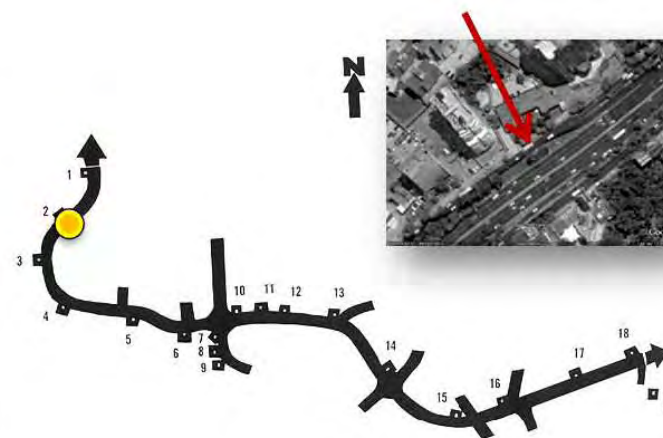
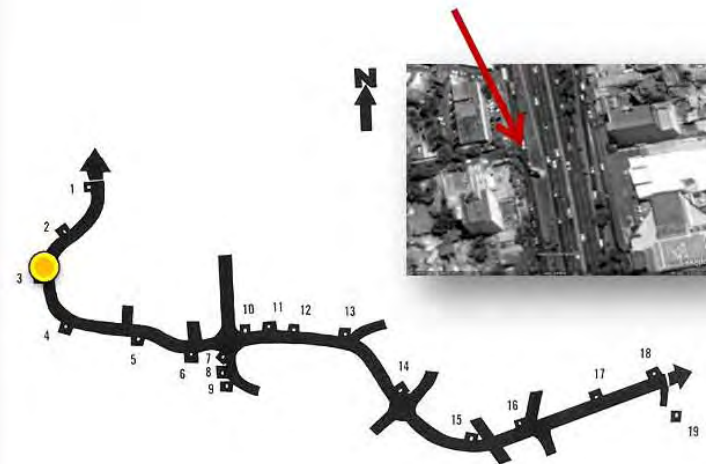
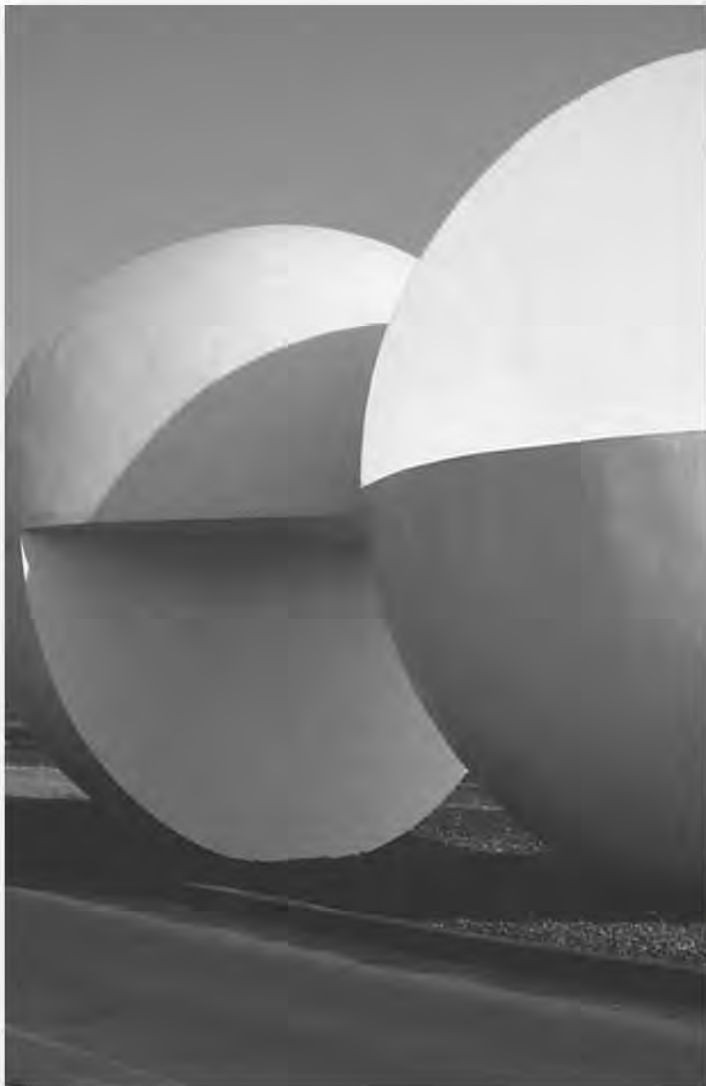


LÁMINA III.10 ESTACIÓN 2: CARACTERÍSTICAS Y LOCALIZACIÓN



ESTACIÓN 3	
ESCUPTOR	MILOSLAV CHLUPAC (1920)
OBRA	LAS TRES GRACIAS
PAÍS	CHECOSLOVAQUIA
UBICACIÓN	A 1.5 Km de la Estación 2, en el camellón lateral poniente del Anillo Periférico.
MATERIAL	Concreto armado.
MEDIDAS TOTALES	Base 9.2 x 4 m; altura 12.00 m





ESTACIÓN 4	
ESCUPTOR	HIYOSHITAKAHASHI (1925-1996)
OBRA	ESFERAS
PAÍS	JAPÓN
UBICACIÓN	A 600 metros al sur del cruce de Anillo Periférico con Av. Picacho.
MATERIALES	Concreto armado.
MEDIDAS TOTALES	Base, 24.00 m x 12.00 m; altura 7.50 m

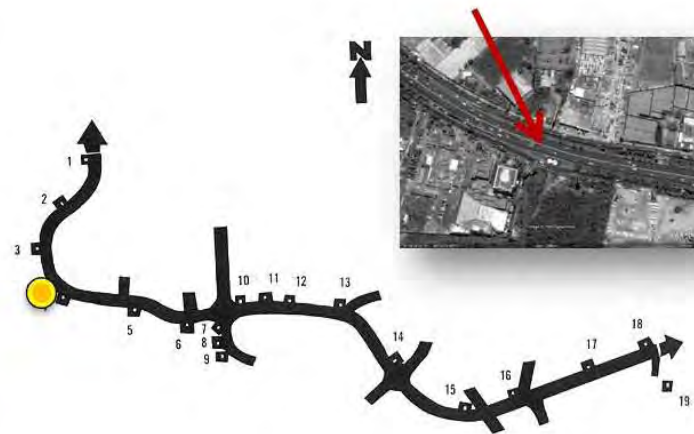


LÁMINA III.12 ESTACIÓN 4: CARACTERÍSTICAS Y LOCALIZACIÓN



ESTACIÓN 5	
ESCUPTOR	PIERRE SZÉKELY
OBRA	SOL BÍPEDO
PAÍS	FRANCIA
UBICACIÓN	En la isla del cruce de Anillo Periférico con el Blvd. De la Luz.
MATERIALES	Concreto armado.
MEDIDAS TOTALES	Base, 8.2 m x 5.8 m; altura 12.00 m

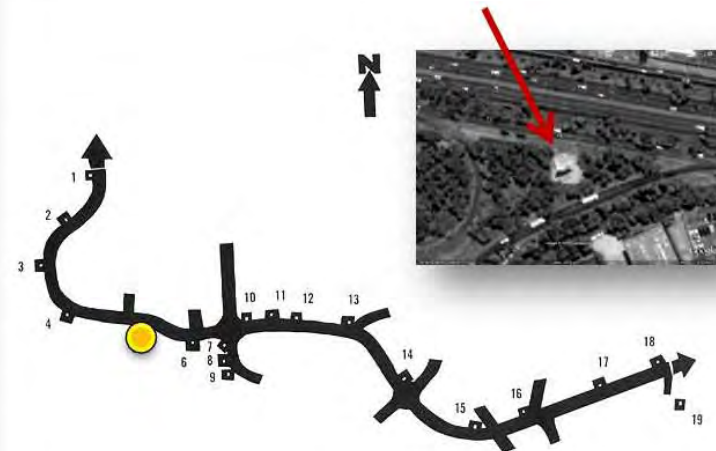


LÁMINA III.13 ESTACIÓN 5: CARACTERÍSTICAS Y LOCALIZACIÓN



ESTACIÓN 6	
ESCUPTOR	GONZALO FONSECA
OBRA	LA TORRE DE LOS VIENTOS
PAÍS	URUGUAY
UBICACIÓN	Cruce de Periférico y el camino de acceso al cerro Zacatépetl
MATERIALES	Concreto armado.
MEDIDAS TOTALES	Base 10.50 m x 25.0 m; altura, 11.5m

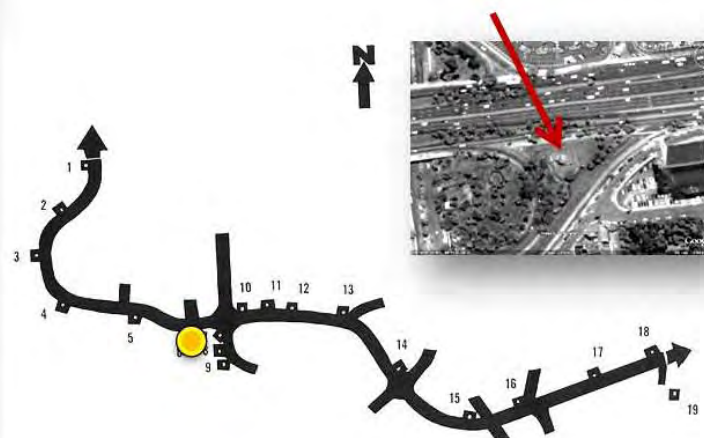
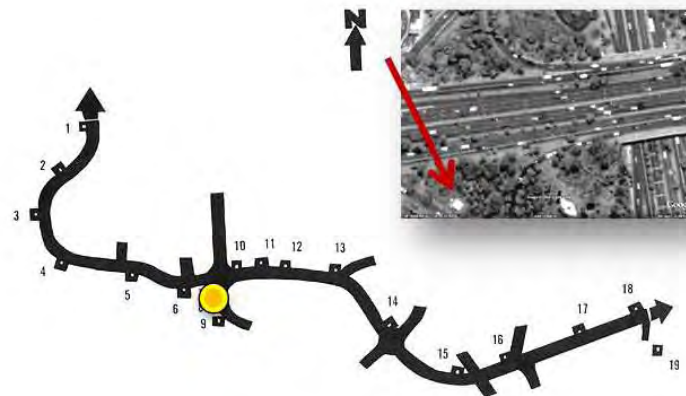
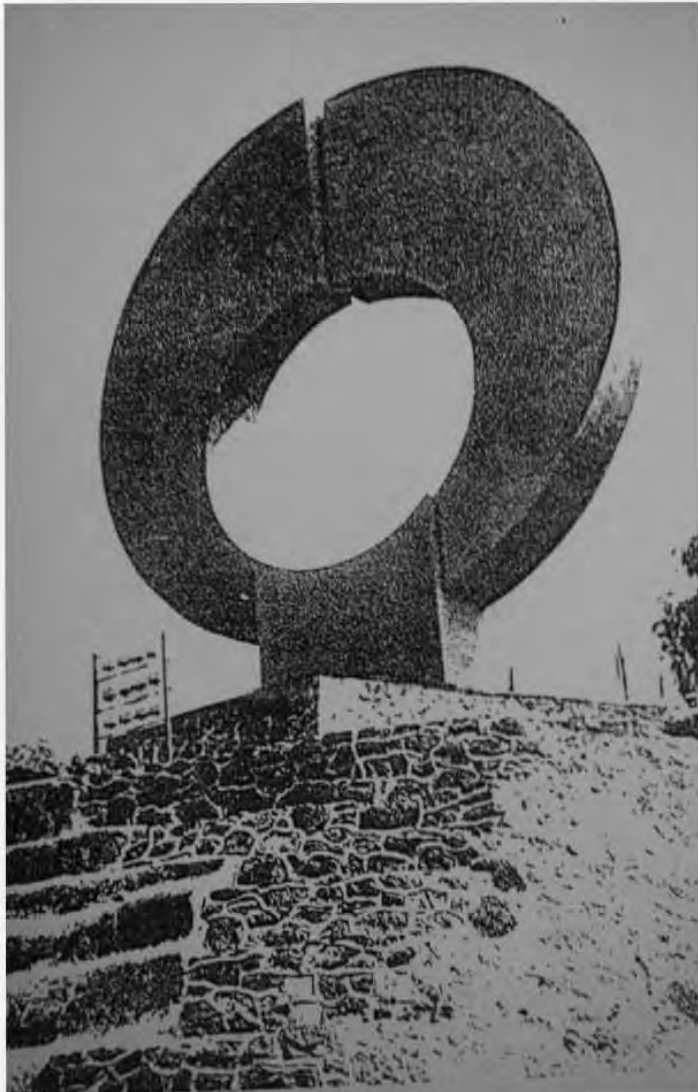


LÁMINA III.14 ESTACIÓN 6: CARACTERÍSTICAS Y LOCALIZACIÓN

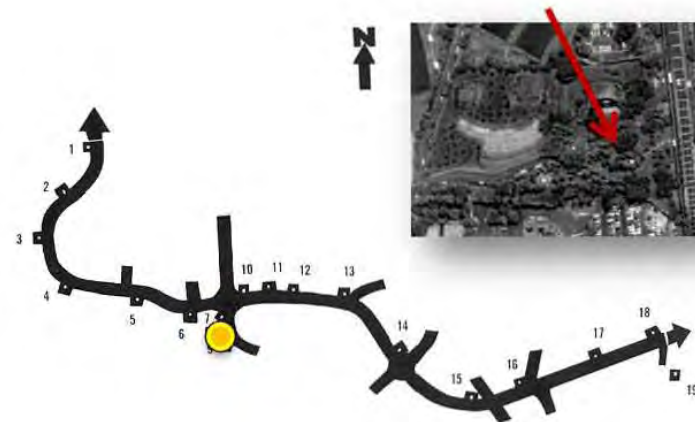


ESTACIÓN 7	
ESCUPTOR	CONSTANTINO NIVOLA
OBRA	HOMBRE DE PAZ
PAÍS	ITALIA
UBICACIÓN	Trébol de Insurgentes y Anillo Periférico, (antes en el margen surponiente de este trébol, próximo al acceso de Villa Olímpica)
MATERIALES	Concreto armado.
MEDIDAS TOTALES	Base, 8.75 m x 8.75 m; altura 12 m





ESTACIÓN 8	
ESCUPTOR	JACQUES MOESCHAL
OBRA	S/N
PAÍS	BÉLGICA
UBICACIÓN	Sobre el basamento más antiguo de Mesoamérica. En el acceso a la zona deportiva de Villa Olímpica, en el margen poniente de Av. Insurgentes Sur
MATERIAL:	Concreto armado
MEDIDAS TOTALES	Base: 15.25 x 2.85 m; altura 20.50 m





ESTACIÓN 9	
ESCUPTOR	TODD WILLIAMS
OBRA	LA RUEDA MÁGICA
PAÍS	E.U.A.
UBICACIÓN	Al Norte del edificio de servicios del Club Internacional de Villa Olímpica, dentro de las pistas de calentamiento.
MATERIAL	Concreto armado
MEDIDAS TOTALES	Base: 16.00 m x 13.20 m; Altura: 6.00 m

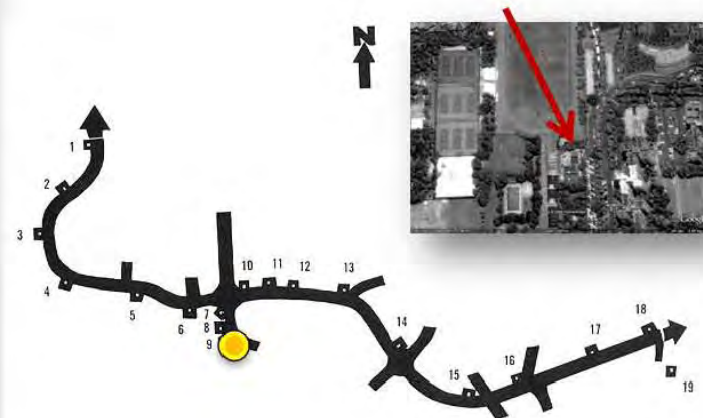


LÁMINA III.17 ESTACIÓN 9: CARACTERÍSTICAS Y LOCALIZACIÓN



ESTACIÓN 10	
ESCUPTOR	GRZEGORZ KOWALSKI
OBRA	RELOJ SOLAR
PAÍS	POLONIA
UBICACIÓN	En la isla noroeste del trébol de Insurgentes y Anillo Periférico Sur.
MATERIAL	Concreto armado
MEDIDAS TOTALES	Base: 25.50 m x 22.50 m; Altura: 4.80 m

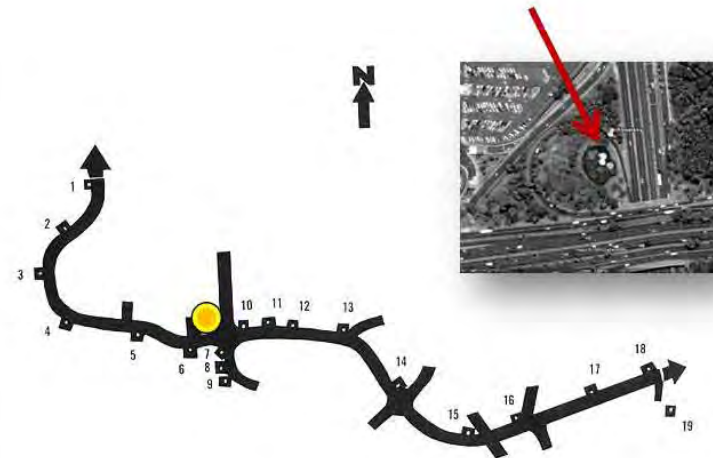


LÁMINA III.18 ESTACIÓN 10: CARACTERÍSTICAS Y LOCALIZACIÓN



ESTACIÓN 11	
ESCUPTOR	JOSÉ MARÍA SUBIRACH
OBRA	HOMENAJE A MÉXICO
PAÍS	ESPAÑA
UBICACIÓN	En la isla Noreste del trébol de Insurgentes y Periférico Sur.
MATERIALES	Concreto Armado
MEDIDAS TOTALES	Base: 20.65 m x 8.20 m; Altura: 12.00 m

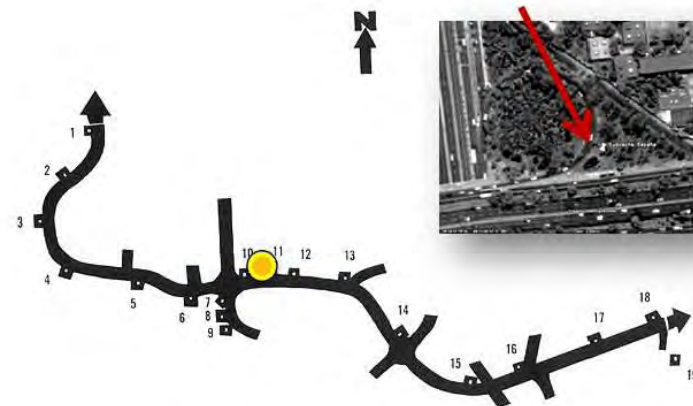
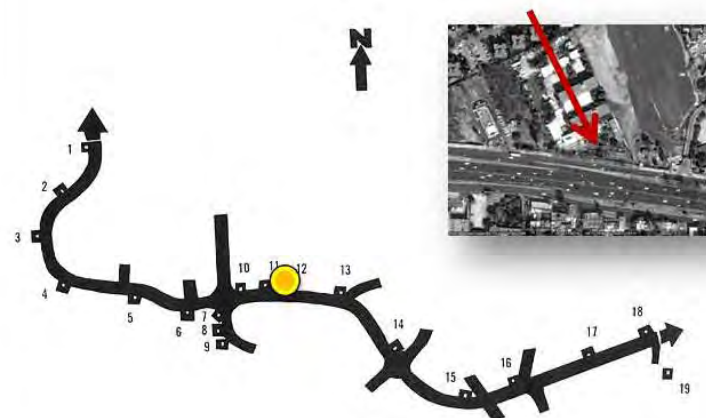


LÁMINA III.19 ESTACIÓN 11: CARACTERÍSTICAS Y LOCALIZACIÓN



ESTACIÓN 12	
ESCUPTOR	CLEMENT MEADMORE
OBRA	S/N
PAÍS	AUSTRALIA
UBICACIÓN	A 800 metros de la Estación 11, al Norte del Anillo Periférico. (Actualmente, dentro del Colegio Olinca)
MATERIALES	Concreto armado
MEDIDAS TOTALES	Base: 8.9 m x 8.00 m; Altura: 5.70 m





	ESTACIÓN 13
ESCUPTOR	HERBERT BAYER (1900-1985)
OBRA	MURO ARTICULADO
PAÍS	E.U.A.
UBICACIÓN	A 2 Km de la estación 12, al Norte del Periférico, salida al Estadio Azteca.
MATERIALES	Concreto Armado
MEDIDAS TOTALES	Base: 12.00 m x 8.00 m; Altura: 16.50

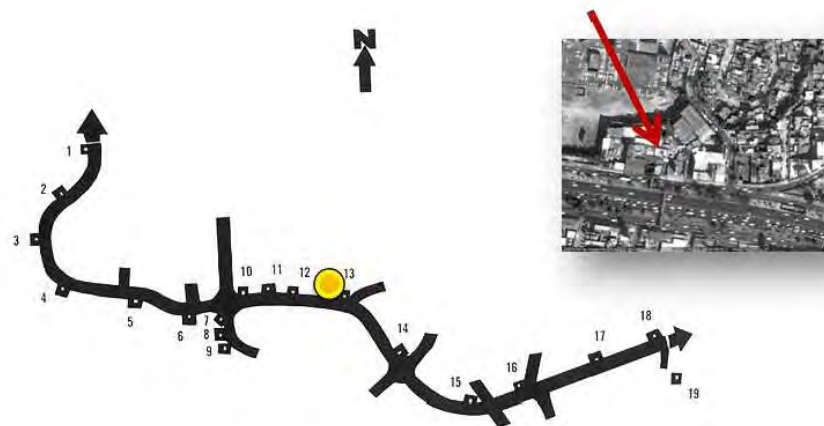


LÁMINA III.21 ESTACIÓN 13: CARACTERÍSTICAS Y LOCALIZACIÓN



ESTACIÓN 14	
ESCUPTOR	JOOP BELJON (1922-2002)
OBRA	TERTULIA DE GIGANTES
PAÍS	HOLANDA
UBICACIÓN	En la isla al norponiente del cruce del Anillo Periférico y Viaducto Tlalpan.
MATERIALES	Concreto armado
MEDIDAS TOTALES	Base: 24.00 m x 24.00 m; Altura: 7.80 m

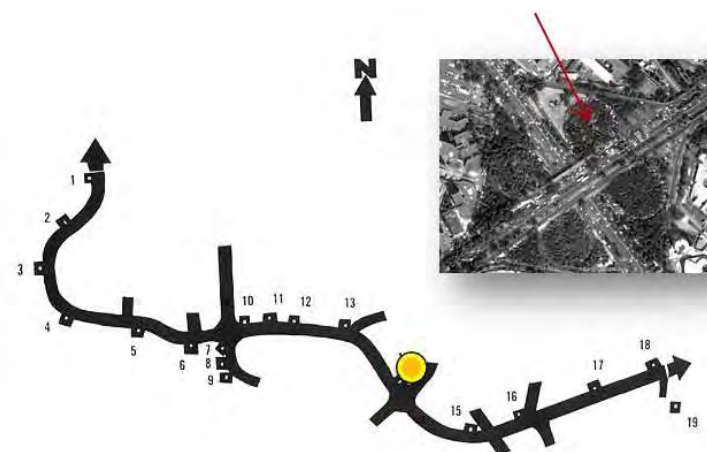


LÁMINA III.22 ESTACIÓN 14: CARACTERÍSTICAS Y LOCALIZACIÓN



ESTACIÓN 15	
ESCUPTOR	ITZHAK DANZIGER (1916-1977)
OBRA	PUERTA DE PAZ
PAÍS	ISRAEL
UBICACIÓN	A 800 metros del cruce de Anillo Periférico y Calzada Xochimilco.
MATERIALES	Concreto armado
MEDIDAS TOTALES	Base: 17.55 m x 8.90 m; Altura: 8.60 m

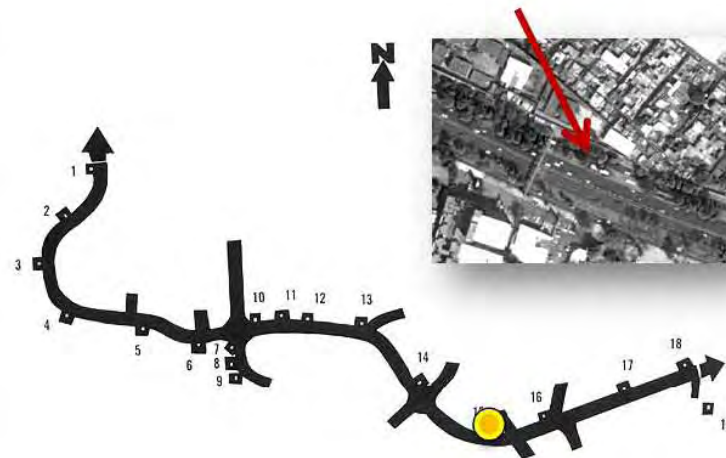


LÁMINA III.23 ESTACIÓN 15: CARACTERÍSTICAS Y LOCALIZACIÓN



ESTACIÓN 16	
ESCUPTOR	OLIVIER SEGUIN (1927)
OBRA	S/N
PAÍS	FRANCIA
UBICACIÓN	A 1.2 Km de la Estación 15, en el camellón lateral norte del Anillo Periférico.
MATERIAL	Concreto armado
MEDIDAS TOTALES	Base: 13.60 m x 9.55 m; Altura: 7.60 m

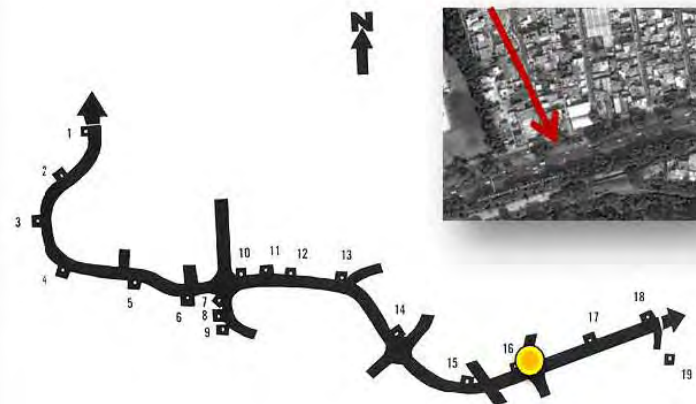
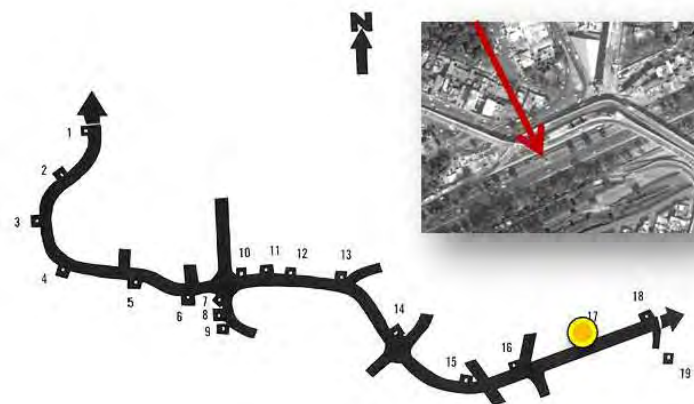
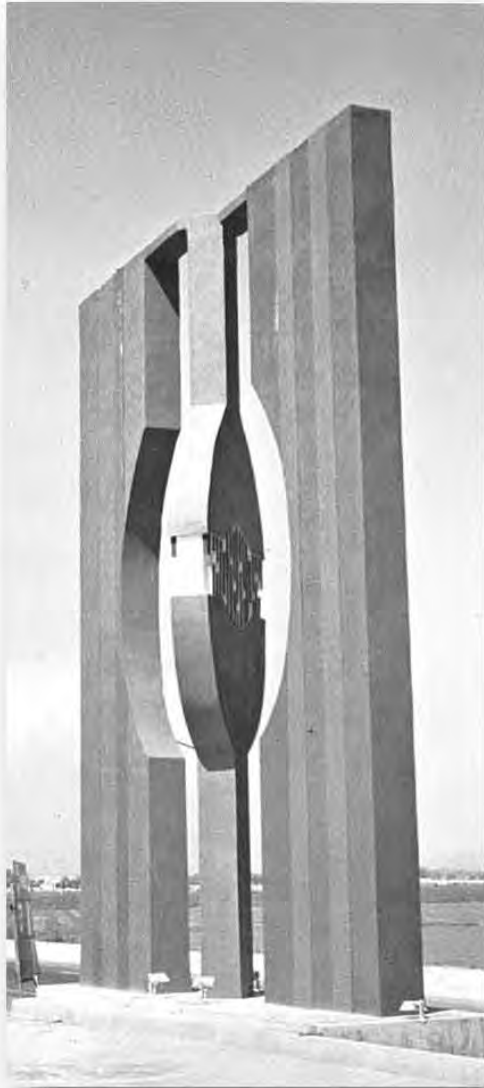


LÁMINA III.24 ESTACIÓN 16: CARACTERÍSTICAS Y LOCALIZACIÓN



ESTACIÓN 17	
ESCUPTOR	MOHAMED MELEHI
OBRA	CHARAMUSCA AFRICANA
PAIS	MARRUECOS
UBICACIÓN	En el camellón lateral norte del Anillo Periférico, frente a la Calzada Acoxpa.
MATERIALES	Concreto armado
MEDIDAS TOTALES	Base: 12.00 m x 11.50 m; Altura: 12.00 m





ESTACIÓN 18	
ESCUPTOR	HELEN ESCOBEDO (1934)
OBRA	PUERTA AL VIENTO
PAÍS	MÉXICO
UBICACIÓN	Camellón Norte del Periférico, en el eje del Canal de Remo y Canotaje de Cuernavaca.
MATERIAL	Concreto armado
MEDIDAS TOTALES	Base: 17.25 m x 4.30 m; Altura: 15.00 m

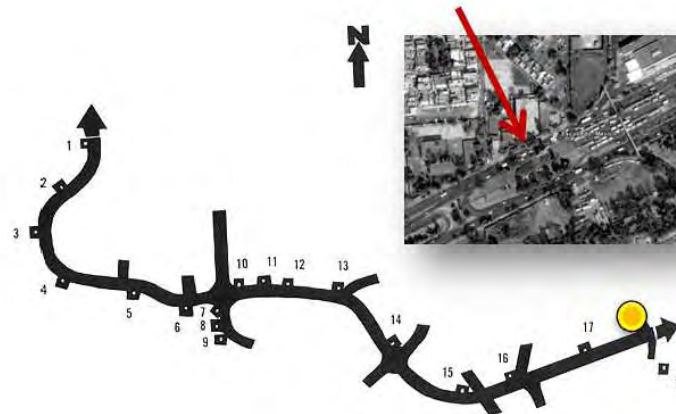


LÁMINA III.26 ESTACIÓN 18: CARACTERÍSTICAS Y LOCALIZACIÓN



ESTACIÓN 19	
ESCUPTOR	JORGE DUBÓN (1936-2004)
OBRA	S/N
PAÍS	MÉXICO
UBICACIÓN	En el acceso a la pista de remo y canotaje de Cuemanco, Xochimilco
MATERIAL	Concreto armado
MEDIDAS TOTALES	Base: 16.60 m x 11.00 m; Altura: 10.00 m

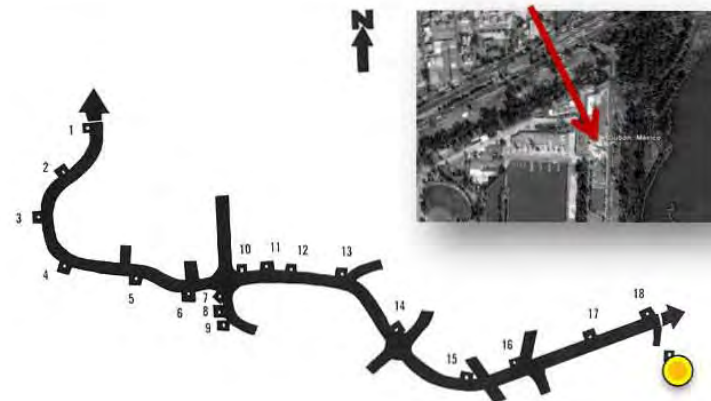
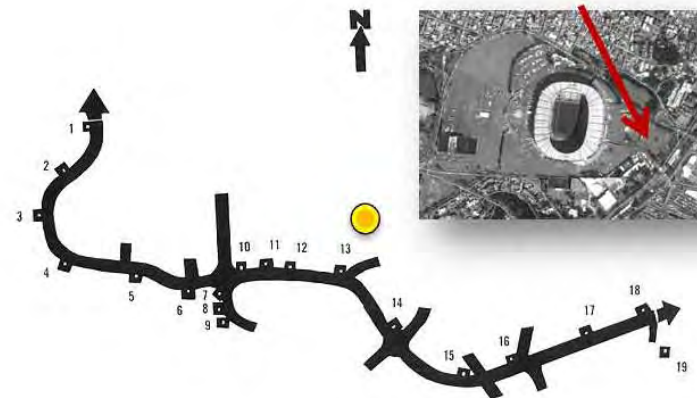


LÁMINA III.27 ESTACIÓN 19: CARACTERÍSTICAS Y LOCALIZACIÓN



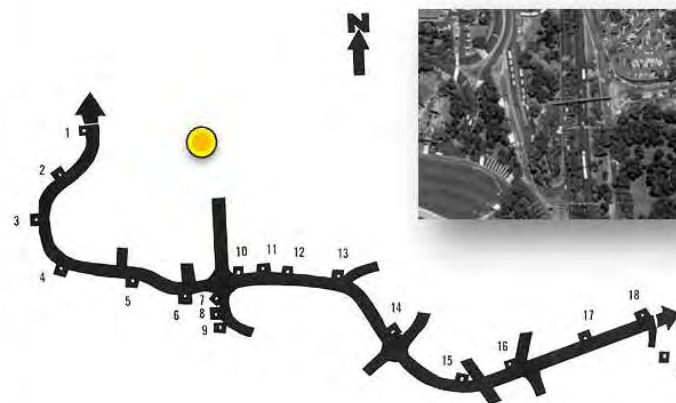
INVITADO DE HONOR

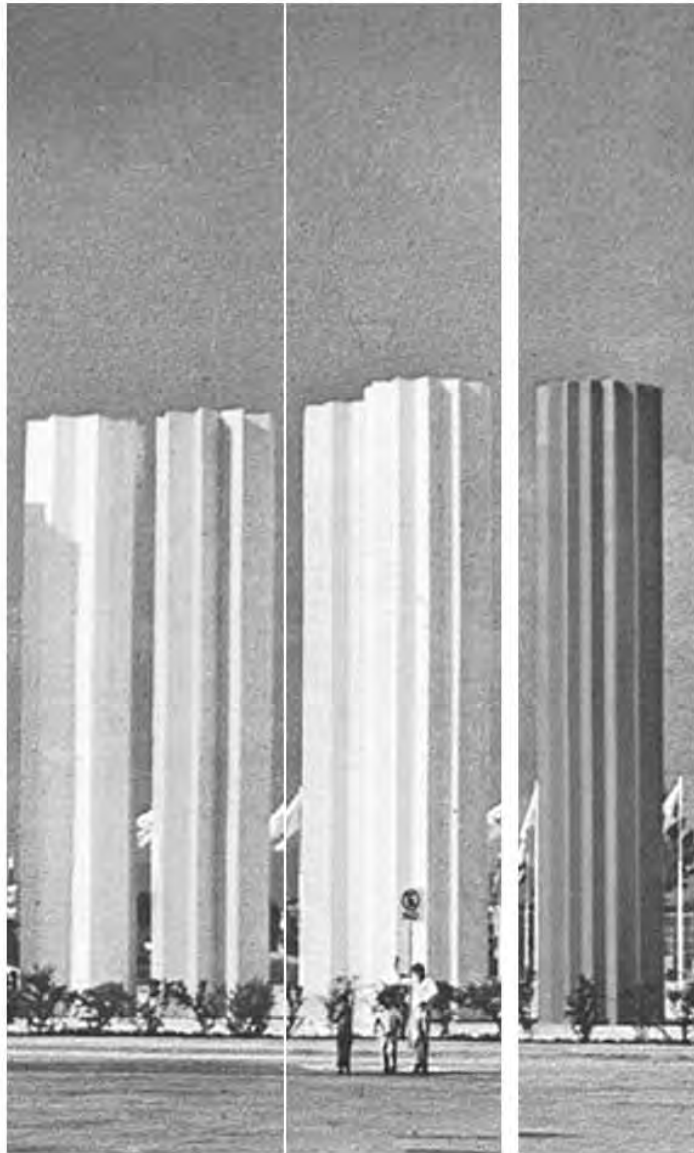
ESCUPTOR	ALEXANDER CALDER (1898-1976)
OBRA	EL SOL ROJO
PAÍS	E. U. A.
UBICACIÓN	En la plaza principal del Estadio Azteca.
MATERIAL	Acero
MEDIDAS TOTALES	Base triangular: 17.90 m x 15.50 m x 16.50 m; Altura 24.00 m





	INVITADO DE HONOR
ESCULTOR	GERMÁN CUETO (1893-1975)
OBRA	HOMBRE CORRIENDO
PAÍS	MÉXICO
UBICACIÓN	Camellón poniente de la Av. De los Insurgentes, a la entrada del Estadio Olímpico Universitario
MATERIAL	Bronce
MEDIDAS TOTALES	Base: 9.20 m x 5.90 m; Altura: 7.00 m





	INVITADO DE HONOR
ESCUPTOR	MATHÍAS GOERITZ (1915-1990)
OBRA	OSA MAYOR
PAÍS	MÉXICO
UBICACIÓN	En la esquina sureste del Palacio de los Deportes.
MATERIAL	Concreto armado
MEDIDAS TOTALES	Base de 24.88 m x 12.60 m; Altura: 15.00 m

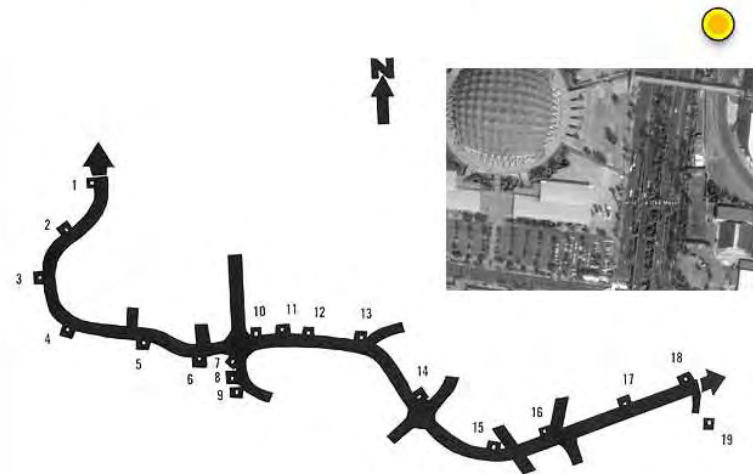
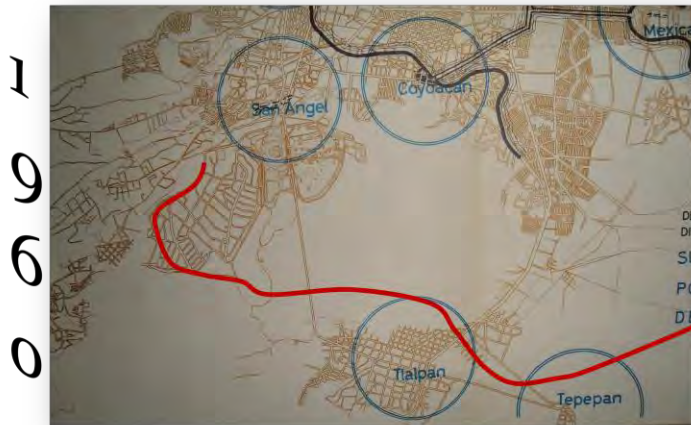


LÁMINA III.30 INVITADO DE HONOR, GOERITZ: CARACTERÍSTICAS Y LOCALIZACIÓN



- Fotografías tomadas del Catálogo de monumentos históricos y conmemorativos del Distrito Federal, s/a.

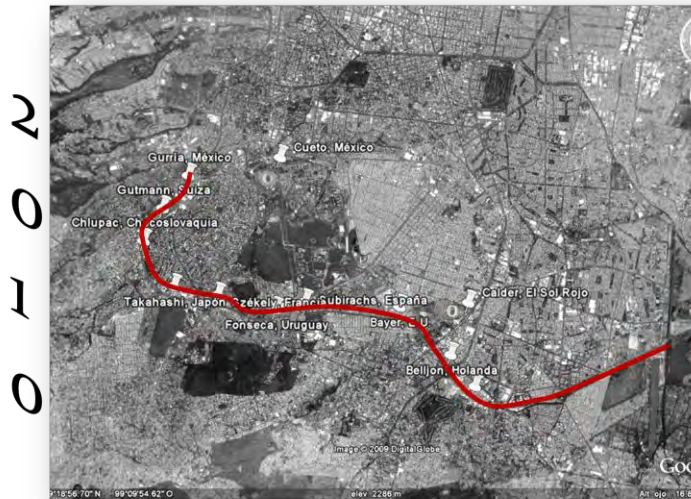
LÁMINA III.31 SIEMBRA DE ÁRBOLES ALREDEDOR DE LAS ESCULTURAS, PARA OCULTARLAS



Fuente: Periódico conmemorativo del 150 aniversario de la Independencia, editado por el entonces Departamento del Distrito Federal



Fuente: Carta edafológica, Cetenal: E14A39 basada en aerofotos con fecha de vuelo; Octubre de 1970.



Fuente: Fotografía satelital Google Heart.

En el plano de 1960 se observa que no existe el Periférico y la zona es rural con algunos poblados como Tlalpan y Tepepan. En 1970, dos años después de la XIX Olimpiada, “México 68”, se observa cómo el Periférico detona el crecimiento de la ciudad, con asentamientos no planificados a los lados de esta importante vía. En la época actual, la zona está totalmente saturada



LÁMINA III.33 PAISAJE ORIGINAL





LÁMINA III.35 EVENTOS E INSTALACIONES EN ESCULTURAS DE LA RUTA DE LA AMISTAD E



capítulo IV



Contrario a la propuesta paisajística original donde trece de las obras aparecían sembradas a cada kilómetro y medio en un valle de piedra volcánica resultado de la erupción del Xitle y las seis restantes sobre los campos agrícolas que rodeaban las instalaciones de la pista de Canotaje en Xochimilco, en la actualidad las obras se encuentran perdidas en la mancha urbana, ya que la construcción de ese tramo de Periférico y de la Villa Olímpica en 1968 detonó de manera acelerada el crecimiento urbano. Ya no existe rastro del paisaje original, mismo que fue sustituido por construcciones, vegetación introducida y sembrada en los camellones, y la proliferación de anuncios espectaculares.

A la fecha, la mayor parte de las estructuras han sido restauradas, e incluso dos de ellas se han reubicado⁵⁷ para poderlas rescatar; sin embargo esto no ha sido suficiente para recuperar la unidad de la ruta, aunque cada una de las piezas presenta una problemática propia que se describe a continuación:

⁵⁷ La estación 7 de Nivola, Italia y la estación 15 de Danziger.

ESTACIÓN 1

Esta es una de las estaciones más afectadas por el crecimiento y desarrollo urbano. Los puentes del segundo piso del Periférico impiden su visibilidad a la lejanía, y cuando se está en el sitio, queda parcialmente oculta por estas nuevas estructuras. Por otra parte han instalado nuevas esculturas que la afectan negativamente cuando uno circula sobre la lateral del Periférico. Y por los carriles centrales, apenas se alcanza a distinguir unos breves segundos cuando se sale del paso a desnivel. (*Lámina IV.1*).

ESTACIÓN 2

En 1998 se rescata la escultura de Willi Gutmann, representante de Suiza, con una inversión de 18 mil pesos. Esta escultura es una de las mejor ubicadas de la Ruta, ya que cuando uno circula por el Periférico parece salir al encuentro.

Conforme uno se acerca a la escultura desaparecen los espectaculares y sólo se alcanzan a ver los edificios que le sirven de fondo y contrasta el azul intenso de esta escultura con el gris de las edificaciones. (*Lámina IV.2*).

Aunque parece ser hecha para transitarse, es difícil acceder a ella pues se encuentra en una de las agujas más transitadas de esta vía rápida.

Cuando uno circula por la lateral peatonalmente, su silueta se recorta contra el azul del cielo. Sin embargo, hay una interrupción visual con el espectacular atrás, ya que compite por la supremacía y forma una nota discordante en el paisaje.

ESTACIÓN 3

Cuando uno se acerca sobre los carriles centrales del Periférico, la escultura resalta por sus colores, sin embargo este efecto queda disminuido por los anuncios y edificios circundantes que la hacen ver pequeña. (*Lámina IV.3*).

ESTACIÓN 4

La recuperación de este monumento fue una acción conjunta de la Secretaría de Seguridad Pública (SSP), el Patronato Ruta de la Amistad, y el Grupo Inmobiliario SARE, que actuó como patrocinador.

El Patronato Ruta de la Amistad firmó un convenio con Marcelo Ebrard que en ese momento fungía como secretario

de la SSP, para la limpieza y vigilancia de la obra “Esferas del Japón” por lo que, la Unidad Antigrffiti de la Secretaría de Seguridad Pública (SSP) restauró esta escultura, dentro del programa de recuperación de fachadas, monumentos y espacios ciudadanos. Esta obra finalmente fue presentada el 23 de septiembre del 2003

“Esferas” es una de las esculturas de menor tamaño y que sin embargo por su ubicación son claramente distinguibles desde los carriles centrales y laterales del Periférico. Sin embargo, su impacto queda disminuido por los anuncios espectaculares cuya altura y color impactan más a la vista del espectador.

El transitar peatonalmente entre ellas, es interesante pero difícil acceder por el intenso tráfico de esta vía.

En el sentido contrario al flujo vehicular, los anuncios y lo saturado del entorno impiden su total disfrute. (*Lámina IV.4*).

ESTACIÓN 5

El “Sol Bípodo” de Pierre Szekeli se rescató junto con la de Kioshi Takahashi, por la delegación Tlalpan, a través de la

Subdelegación de Servicios Urbanos que se dio a la tarea de recuperar 11 esculturas que se encuentran en esa delegación.

Al acercarse al “Sol Bípodo”, éste queda oculto por los señalamientos y los árboles. La isleta donde quedó ubicado, es transitada peatonalmente para acceder a la parada del transporte público. Esta escultura se hace visible sólo cuando está uno frente de ella, pero al no haber un aviso previo, sólo la vemos en una fracción de segundo, de reojo o siempre y cuando volteemos a verla, ya que el color amarillo con que la pintaron llama la atención.

Una vez que se está en el sitio la escultura está enmarcada por un hemicírculo constituido por las luminarias, así como por los árboles que le sirven como un telón de fondo. Esta escultura, si bien por su magnitud, inicialmente se podía disfrutar a velocidad y a distancia, en la actualidad sólo funciona como escultura transitable. Sin embargo por su ubicación no es fácil acceder a ella. (*Lámina IV.5*).

ESTACIÓN 6

La Torre de los Vientos, sólo es visible aproximándose por la lateral del Periférico, y queda disminuida en el paisaje contra

el fondo formado por edificios de gran magnitud,

Conforme uno se acerca, se perciben los detalles. Esta escultura, definitivamente no fue hecha para ser percibida a distancia y a velocidad, sino para disfrutar en la cercanía a nivel peatonal

Viéndola de frente el marco que le sirve de fondo es el azul del cielo y una cortina de árboles

La puerta de acceso al interior de esta escultura, se percibe peatonalmente en el sentido contrario al flujo del Periférico. En este sentido, se alcanza a ver al fondo la Iglesia de los Ángeles que en realidad es la que domina el paisaje cuando uno circula por los carriles centrales del Periférico. (*Lámina IV.6*).

ESTACIÓN 7

En su nueva ubicación, la escultura de Nivola, es claramente visible viniendo por los carriles laterales de Periférico

El trabajo realizado para su rescate, permite el disfrute de esta obra para los automovilistas que circulan de Periférico hacia Insurgentes y también los que se incorporan de

Insurgentes a Periférico en dirección sur

Para los peatones que tienen necesidad de circular de Insurgentes a Periférico, al principio la escultura queda oculta por los árboles pero conforme se acercan la escultura se va haciendo visible.

Esta nueva ubicación permite verla también transitando de sur a norte sobre Periférico, sin embargo el entorno en este sentido no le es favorable ya que queda mimetizada en el paisaje urbano.

Desde la acera contraria se alcanza a ver la escultura de Nivola y al fondo la de Moeschal, que sin embargo, se pierden entre la saturación de elementos en el paisaje urbano.

Esta escultura fue reubicada y rescatada de su deterioro, gracias al esfuerzo encabezado por el SR. Embajador, Dr. Scauso y el Ing. Cortesi, apoyados por el gobierno de la Región de Serdegna y empresas italianas de las cuales PIRELLI se torna el padre adoptivo de la obra. Además de su reubicación, en esta obra se generó un proyecto conjunto con el Instituto de Biología de la Universidad Nacional Autónoma de México denominado **Jardines Nativos del Pedregal** donde

se pretende recuperar la vegetación nativa de la zona, que en menos de 60 años fue casi totalmente devastada. (*Lámina IV.7*).

ESTACIÓN 8

Circulando de norte a sur sobre Av. Insurgentes, la escultura de Moeschal queda semi oculta por el edificio e instalaciones de CONABIO, así como por los árboles de la isleta. Conforme uno se acerca la escultura se descubre hasta que uno da la vuelta e ingresa hacia el deportivo de Villa Olímpica.

Cuando uno se acerca a la zona de sur a norte sobre Av. Insurgentes, la escultura de Moeschal se alcanza a ver desde el puente peatonal que da acceso al Metrobús. Circulando peatonalmente por la acera oeste, se pasa junto al enrejado que da acceso al jardín y zona arqueológica donde se encuentra el basamento que le sirve de base a dicha escultura. Se puede observar que la esfera diseñada en el 68 y que señala la escultura se encuentra totalmente deteriorada, por lo que sólo los que la conocen saben el origen de esta obra. (*Lámina IV.8*).

Hay un segundo señalamiento también diseñado en el 68 que,

aunque también está grafiteado, se conserva en mejores condiciones.

El alcance visual accediendo por el parque, es mejor aunque hay cierto bloqueo visual por los árboles que en lugar de ocultarla, la enmarcan y permiten que su acceso se transforme en un descubrimiento

ESTACIÓN 9

Para llegar a la escultura de Todd Williams se requiere ingresar a la vialidad de acceso al deportivo de Villa Olímpica, ya que no es visible desde Insurgentes y mucho menos del Periférico. Una vez que se ingresa a la zona, la escultura se alcanza a ver a la lejanía; sin embargo conforme uno se acerca, vuelve a perderse en medio de la vegetación, para volverse a descubrir más adelante cuando uno casi está en el sitio.

Cuando se vuelve a descubrir la escultura se está frente a la puerta 3 que permanece cerrada. Para acceder al sitio de su ubicación, es preciso llegar al acceso principal y caminar dentro del deportivo hasta la pista de atletismo.

Por su ubicación, los mismos responsables del mantenimiento del deportivo, han dado mantenimiento a la escultura, por lo que esta se encuentra en buenas condiciones, aunque se ve que la utilizan para algo más que un goce estético: también como “juego” para que los niños escalen. (*Lámina IV.9*).

ESTACIÓN 10

En 2001 le tocó el turno a la escultura “Reloj de Sol” para su recuperación. El artista polaco Grzegorz Kowalski que tenía 26 años de edad cuando vino a México para crear esta pieza escultórica, regresó después de 33 años para supervisar la restauración de esta obra. Actualmente la obra se conserva en excelentes condiciones. Es una de las esculturas cuya ubicación fue favorable ya que cuando se transita sobre Insurgentes en dirección al sur, tanto vehicularmente como en Metrobús, se puede disfrutar, aunque definitivamente considero que esta obra tampoco fue hecha para verse a la distancia, sino como una escultura transitable donde el espectador se vuelve parte de la obra, ya que se puede acceder fácilmente desde Periférico a través de una escalera que desciende hasta este punto. (*Lámina IV.10*).

ESTACIÓN 11

La escultura de Subirach, es poco perceptible a la lejanía, ya que los árboles que la rodean la dejan disminuida, tanto para el peatón que camina de norte a sur sobre el Periférico, como para el automovilista que se incorpora de Insurgentes a Periférico Norte. En cambio caminando de sur a norte la escultura se impone aunque en determinados momentos se ve afectada visualmente por la serie de paraderos que se ubican al frente de ella, sobre Periférico. (*Lámina IV.11*).

ESTACIÓN 12

De esta escultura, lo único que se alcanza a ver, es la parte superior que rebasa la reja rosa correspondiente al Colegio Olinca, que se apropió de ella, al no estar protegida en su momento por las leyes mexicanas. Es una lástima, ya que no se puede disfrutar de ninguna forma. Lo único que nos indica su existencia es la esfera diseñada en 1968 para señalar cada una de las esculturas. Esta escultura queda fuera de la jurisdicción de Tlalpan y corresponde a delegación Coyoacán. (*Lámina IV.12*).

ESTACIÓN 13

La saturación en el paisaje, impide ver el “Muro Articulado” cuando se transita de sur a norte sobre Periférico

La barda que delimita el espacio de la escultura, junto con el arbolado, no permite ver la totalidad de la escultura hasta que está uno en el sitio.

En tanto que originalmente era una de las que más impactaban en el paisaje, en la actualidad es una de las más deterioradas. (*Lámina IV.13*).

ESTACIÓN 14

“Tertulia de Gigantes”, la escultura de Holanda de Beljon, considero que no fue hecha para ser vista a la distancia. Su escala, a pesar de que en su momento Mathías Goeritz le incrementó su altura, se sigue perdiendo en el paisaje. Su ubicación tampoco le ayuda, ya que si circula uno en el mismo sentido donde se ubica la escultura, ésta queda después del distribuidor, por lo que no se alcanza a ver a la distancia. Es otra escultura cuyo disfrute se da al transitar entre sus diferentes componentes, pero su ubicación en una isleta del distribuidor vial, la hace difícilmente accesible a nivel peatonal. Esta escultura también fue “rescatada” del

deterioro en el que se encontraba. (*Lámina IV.14*).

ESTACIÓN 15

Esta escultura fue restaurada y movida unos metros hacia el norte, gracias al apoyo del Instituto Cultural México-Israel, del Patronato Ruta de la Amistad, de Picciotto Arquitectos, así como del señor José Assa y Familia. A pesar de ello, la visual de acercamiento queda obstruida por el Pozo Tulyehualco Sur No. 9 del Sistema de Aguas de la Ciudad de México, Hasta pasado este punto se alcanza a ver la escultura.

Recorriendo la zona peatonalmente, se alcanza a ver la escultura entre los árboles, aunque es muy poca la afluencia peatonal en este punto. (*Lámina IV.15*).

ESTACIÓN 16

Esta es una de las esculturas que aún no han sido restauradas. Los grandes bloques de concreto presentan un fuerte deterioro, ya que además de ser presa del vandalismo y del grafiti, acusa los efectos del tiempo y presenta fisuras y zonas donde ha quedado expuesta la varilla, además de estar invadida por vegetación. Al igual que otras esculturas ha

quedado semioculta por los árboles, y sólo se percibe cuando uno está prácticamente en el sitio. El señalamiento que indicaba su origen, ya no existe. (*Lámina IV.16*).

ESTACIÓN 17

“Charamusca africana”, también fue restaurada, recobrando su antiguo esplendor, además que fue liberada de árboles, lo que permite su visibilidad, aunque no a mucha distancia, debido al distribuidor cercano a ella. (*Lámina IV.17*).

ESTACIÓN 18

“Puertas al viento” de Helen Escobedo, fue una de las primeras esculturas que fueron restauradas (1999). Sin embargo, actualmente vuelve a presentar deterioro, ya que la pintura antigraffiti se empieza a desprender. Esta escultura que fue hecha para ser vista a velocidad, y cuya ubicación permitía en un principio ver el “giro” de su elemento central ya que en ese punto terminaba el Periférico y se tenía que dar la vuelta tanto para los que salían de canal de Cuemanco,

como para los que circulando por el Periférico quisieran regresar; en la actualidad queda semiculta por el puente peatonal y el paradero próximo a ella. Por otra parte, el conflicto vial que se genera en este punto impide ver el efecto de “giro” que sólo a velocidad se podría disfrutar.

El pavimento que rodea a la escultura es asfalto que mas parece haber sido depositado como desperdicio que de forma intencional. Y solo el pequeño talud que une la base de la escultura al nivel de banqueta, está realizado en piedra volcánica, aunque esta zona ya no es parte del escurrimiento del Xitle sino fue zona agrícola, parte de Xochimilco.

Al igual que el resto de las esculturas, la de Helen Escobedo tiene su señalamiento, pero absurdamente está ubicado al contrario del flujo vehicular, es decir cuando ya se ha pasado la escultura, tal vez el objetivo es que fuera visible desde el otro lado del Periférico.

Esta es la estación que en realidad cierra la Ruta sobre Periférico, ya que la última estación queda dentro de las instalaciones de la pista de canotaje. (*Lámina IV.18*).

ESTACIÓN 19

La escultura de Dubón es una de las que no han sido restauradas. A pesar de ello su deterioro no ha sido tan avanzado como en otros casos. Al aproximarse al estacionamiento de la pista de canotaje Cuemanco, la escultura se alcanza a percibir a pesar de los árboles que obstruyen su vista. La plaza donde se ubica está descuidada en términos generales, lo que demerita las esculturas. El señalamiento que indica el origen de esta escultura ya no es claro y para la gente que desconoce su historia resulta sólo un par de monumentos mal cuidados. (*Lámina IV.19*).

4.2 Su huella (aportaciones)

Aunque en su momento, hubo opiniones encontradas sobre los resultados de la Ruta de la Amistad, y que ésta perdió importancia una vez concluido el evento que le dio origen, en mi opinión, fue el punto de partida para un nuevo tipo de arte “oficial” contrario a lo que se había dado hasta ese momento.

Entre las opiniones recopiladas por Raymundo Ángel Fernández Contreras en su tesis de maestría (2005) y que vale la pena retomar en este texto, se tiene la de Fernando

González Gortázar quien considera que el experimento de la Ruta de la Amistad triunfó parcialmente ya que demostró la viabilidad y la urgencia de lo que Goeritz llamaba la “planificación estética de las ciudades. El mismo autor menciona también un punto de vista interesante por parte de Alejandrina Escudero y Ricardo Pedroza, exaltando su valor estético como obra de arte abierta al exterior creada con el propósito de brindar deleite a la población de la ciudad: *“La escultura de mitad de siglo fue transformada: se olvida de estereotipos y de la conmemoración, incluso del nacionalismo y propone un arte al exterior que en esos momentos pretende ofrecer el puro gozo de las grandes masas de la ciudad; la obra se convierte en emblema, ícono, signo plástico de ciudades, edificios y unidades habitacionales. Destacados ejemplos de este fenómeno son las Torres de Satélite, la Ruta de la Amistad, el Espacio Escultórico y muchos otros, siguiendo los ideales de ofrecer, como el arte en sus mejores tiempos, belleza, emoción y verdad al hombre contemporáneo”*.

Un testimonio importante que menciona el autor, provino del escultor Enrique Carvajal González: Sebastián, al explicar que la verdadera Escuela Mexicana de Escultura fue, en su opinión, la que se gestó bajo la influencia del cinetismo y con

el auspicio de Goeritz. Para él, dicha escultura fue la de carácter monumental, pública y urbana, cuyo eje central tuvo como vocación una línea marcadamente constructiva y un mensaje ya no de contenidos políticos sino plástico, innovador y, por lo tanto, revolucionario, generador de una verdadera presencia escultórica de lo mexicano a nivel mundial. Al asociar dicha vocación escultórica con la Ruta de la Amistad, dijo: *“En este sentido, estoy convencido de que este tipo de expresión escultórica, el de la escultura pública, monumental y urbana ganó mucho al ingresar al ámbito geométrico a fines de los años sesenta del siglo XX y el gran aporte para su consolidación fue sin duda la Ruta de la Amistad concebida por Mathías Goeritz”*.

Para Jorge Alberto Manrique este evento marca el inicio de un nuevo movimiento “el geometrismo mexicano”, en el que coincidían procesos individuales diversos y los antecedentes europeos, estadounidenses y latinoamericanos. Con el precedente de las Torres de Satélite (1954), a partir de 1968, y la Ruta de la amistad, la llamada “escultura urbana” empieza a ser, y lo es hasta hoy día, uno de los hechos importantes de la plástica mexicana. (en Fernández, 2005).

Otros proyectos derivados de esta experiencia fueron por ejemplo el GOCADIGUSE para la ciudad de Villahermosa. Con respecto a este conjunto, durante una entrevista que Goeritz le concedió a la periodista Helen Krauze para el diario *Novedades* publicada el 2 de marzo de 1976, hablando sobre el proyecto (Fernández, 2005), en la que intervendrían cinco escultores realizando un ambicioso proyecto de escultura urbana monumental vinculado a una gran vía de comunicación – destinado a embellecer la avenida periférica más importante de la capital del estado de Tabasco– comparando este proyecto con el de la Ruta de la Amistad, Goeritz dijo de aquél lo siguiente: “Desde luego, no será nada parecido a la Ruta de la Amistad, tan disímbola, sino que dará la impresión de estar hecha por un solo artista...” (Fernández, 2005).

Otro proyecto derivado fue el Espacio Escultórico de Ciudad Universitaria, donde participó nuevamente Mathías Goeritz junto con otros escultores como Federico Silva, Manuel Felguérez, Helen Escobedo, Sebastián y Hersúa. (*Lámina IV.20*).

Aún ahora, después de 40 años de su construcción, se dan aportaciones que toman como punto de partida esta experiencia, como es el caso de Alemania, donde en el periódico *Reforma*⁵⁸ del 21 de mayo de 2004, donde retoman el proyecto escultórico de Goeritz, para reproducirlo en la ciudad alemana de Braunschweig, para recordar uno de los proyectos escultóricos que según el autor del artículo se consideran más emblemáticos de la ciudad de México. En este proyecto menciona que participaría un mexicano: Pedro Reyes, y el proyecto sería llamado *La Braunschweig Parcours 2004 (Ruta Braunschweig 2004)*.

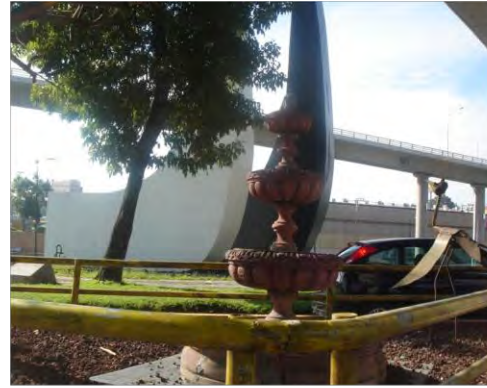
En México, siguen dándose proyectos que incluyen o convocan artistas internacionales, como el Corredor escultórico Chactemal (2003) donde participó Joop Beljon de Holanda y Helen Escobedo, participantes de la Ruta de la Amistad. (*Lámina IV.21*). Y más recientemente, en el 2007 “La Ruta Escultórica del Acero y del Cemento” en Monterrey. (*Lámina IV.22*).

⁵⁸ Autor del artículo: Edgar Alejandro Hernández

En la actualidad podemos ver que el arte público se ha transformado y ahora es frecuente encontrar escultura abstracta en puntos donde se quiere dar relevancia, como ejemplo muestro la intersección de la Av. Eduardo Molina y Circuito interior en la Ciudad de México y el entronque del camino Tultepec-Cuautitlán con la desviación hacia Zumpango, escultura dinámica de reciente creación. (*Lámina IV.23*).

Pero la importancia de la Ruta de la Amistad, va más allá de su impacto nacional. Porque como lo mencionó Szekely⁵⁹ en su visita a México en el año 2000, la Ruta de la Amistad es la **única colección de arte monumental urbano de carácter universal** que se conserva en todo el mundo.

⁵⁹ Autor del “Sol Bípedo” propuso que la Ruta se declare patrimonio de la humanidad.



De inicio, el asta bandera monumental que colocaron en el sexenio de Ernesto Zedillo le restó importancia a esta escultura, ya que competía por la supremacía visual. Ahora “Señales” está afectada visualmente por los puentes del segundo piso del Periférico, por la lateral es imposible verla en su total magnitud. Por otra parte, han hecho algunas obras de “mejoramiento” en la zona que en lugar de darle importancia a la escultura de Angela Gurría , se la restan como es el caso del “parque” mostrado en la imágenes, con esculturas figurativas de metal. Esto es, visto desde la lateral del Periférico.

La verdadera magnitud de esta obra, sólo se alcanza a ver por breves segundos sobre los carriles centrales del Periférico, y eso siempre y cuando uno gire la cabeza a la derecha al salir del paso a desnivel. A la lejanía es imposible verla.





E
S
T
A
C
I
Ó
N

2

S
U
I
Z
A

LÁMINA IV. 2 SITUACIÓN ACTUAL: ESTACIÓN 2 "EL ANCLA" WILLI GUTMANN



Esta es una de las mejor ubicadas de la Ruta, ya que cuando uno circula por el Periférico parece salir al encuentro.



Conforme uno se acerca a la escultura desaparecen los espectaculares y sólo se alcanzan a ver los edificios que le sirven de fondo y contrasta el azul intenso de esta escultura con el gris de las edificaciones



Aunque parece ser hecha para transitarse, es difícil acceder a ella pues se encuentra en una de las agujas más transitadas de esta vía rápida



Cuando uno circula por la lateral peatonalmente , su silueta se recorta contra el azul del cielo . Sin embargo, hay una interrupción visual con el espectacular atrás, ya que compite por la supremacía y forma una nota discordante en el paisaje.

E
S
T
A
C
I
Ó
N

2

S
U
I
Z
A



E
S
T
A
C
I
Ó
N
3

C
H
E
C
O
S
L
O
V
A
Q
U
I
A

LÁMINA IV. 3 SITUACIÓN ACTUAL: ESTACIÓN 3 "LAS TRES GRACIAS" MILOSLAV



Cuando uno se acerca sobre los carriles centrales del Periférico, la escultura resalta por sus colores, sin embargo este efecto queda disminuido por los anuncios y edificios circundantes que la hacen ver pequeña a la distancia.

E
S
T
A
C
I
Ó
N
3

C
H
E
C
O
S
L
O
V
A
Q
U
I
A



E
S
T
A
C
I
Ó
N

4

J
A
P
Ó
N

LÁMINA IV.4 SITUACIÓN ACTUAL: ESTACIÓN 4"ESFERAS" KIYOSHI TAKAHASHI



“Esferas” es una de las esculturas de menor tamaño y que sin embargo por su ubicación son claramente distinguibles desde los carriles centrales y laterales del Periférico. Sin embargo, su impacto queda disminuido por los anuncios espectaculares que por su altura y color impactan más a la vista del espectador.

El transitar peatonalmente entre ellas, es interesante pero difícil acceder por el intenso tráfico de esta vía. Por otra parte, las visuales que quedan enmarcadas por estas esferas, carecen de interés

En el sentido contrario al flujo vehicular, los anuncios y lo saturado del entorno impiden su total disfrute.



E
S
T
A
C
I
Ó
N

5

F
R
A
N
C
I
A

LÁMINA IV.5 SITUACIÓN ACTUAL: ESTACIÓN 5 "SOL BÍPEDO" PIERRE SZÉKELY



Al acercarse al “Sol Bipedo”, éste queda oculto por los señalamiento y los árboles. La isleta donde quedó ubicado, es transitada peatonalmente para acceder a la parada del transporte público, Esta escultura se hace visible sólo cuando está uno frente de ella, pero al no haber un aviso previo, sólo la vemos en una fracción de segundo, de reojo o siempre y cuando volteemos a verla, ya que el color amarillo con que la pintaron llama la atención.

E
S
T
A
C
I
Ó
N

5



F
R
A
N
C
I
A

LÁMINA IV.5A SITUACIÓN ACTUAL: ESTACIÓN 5 "SOL BÍPEDO" PIERRE SZÉKELY



E
S
T
A
C
I
Ó
N

6

U
R
U
G
U
A
Y

LÁMINA IV.6 SITUACIÓN ACTUAL: ESTACIÓN 6 "TORRE DE LOS VIENTOS" GONZALO FONSECA



La Torre de los Vientos, sólo es visible aproximándose por la lateral del Periférico, y queda disminuida en el paisaje contra el fondo formado por edificios de gran magnitud,



Conforme uno se acerca, se perciben los detalles. Esta escultura, definitivamente no fue hecha para ser percibida a distancia y a velocidad, sino para disfrutar en la cercanía a nivel peatonal



Viéndola de frente el marco que le sirve de fondo es el azul del cielo y una cortina de árboles



La puerta de acceso al interior de esta escultura, se percibe peatonalmente en el sentido contrario al flujo del Periférico



Y finalmente se alcanza a ver al fondo la Iglesia de los Ángeles que en realidad es la que domina el paisaje cuando uno circula por los carriles centrales del Periférico





E
S
T
A
C
I
Ó
N

7

I
T
A
L
I
A

LÁMINA IV.7 SITUACIÓN ACTUAL: ESTACIÓN 7 "HOMBRE DE PAZ" CONSTANTINO NIVOLA



En su nueva ubicación, la escultura de Nivola, es claramente visible viniendo por los carriles laterales de Periférico



El trabajo realizado para su rescate, permite el disfrute de esta obra para los automovilistas que circulan de Periférico hacia Insurgentes y también los que se incorporan de Insurgentes a Periférico



Para los peatones que tienen necesidad de circular de Insurgentes a Periférico, al principio la escultura queda oculta por los árboles pero conforme se acercan la escultura se va haciendo visible.



E
S
T
A
C
I
Ó
N

7

I
T
A
L
I
A



E
S
T
A
C
I
Ó
N
8

B
É
L
G
I
C
A

LÁMINA IV.8 SITUACIÓN ACTUAL: ESTACIÓN 8 "SIN TÍTULO" JACQUES MOESCHAL



Circulando de norte a sur sobre Av. Insurgentes, la escultura de Moeschal queda semi oculta por el edificio e instalaciones de CONABIO, así como por los árboles de la isleta. Conforme uno se acerca la escultura se descubre hasta cuando uno da la vuelta e ingresa hacia el deportivo de Villa Olímpica.



E
S
T
A
C
I
Ó
N
8

B
É
L
G
I
C
A



Cuando uno se acerca a la zona de sur a norte sobre Av. Insurgentes, la escultura de Moeschal se alcanza a ver desde el puente peatonal que da acceso al Metrobús. Circulando peatonalmente por la acera oeste, se pasa junto al enrejado que da acceso al jardín y zona arqueológica donde se encuentra el basamento que le sirve de base a dicha escultura. Se puede observar que la esfera diseñada en el 68 y que señala la escultura se encuentra totalmente grafitada, por lo que sólo los que la conocen saben el origen de esta obra.



E
S
T
A
C
I
Ó
N
8

B
É
L
G
I
C
A



El alcance visual accediendo por el parque, es mejor aunque hay cierto bloqueo visual por los árboles que en lugar de ocultarla , la enmarcan y permiten que su acceso se transforme en un descubrimiento

Este segundo señalamiento también diseñado en el 68 aunque también está grafitado, se conserva en mejores condiciones.



E
S
T
A
C
I
Ó
N
8

B
É
L
G
I
C
A



E
S
T
A
C
I
Ó
N
9

E.
U
·
A
·

LÁMINA IV.9 SITUACIÓN ACTUAL: ESTACIÓN 9 “LA RUEDA MÁGICA” TODD WILLIAMS



Para disfrutar realmente esta obra, es necesario acceder al Centro Deportivo y llegar hasta la pista de entrenamiento.

La obra se encuentra en buenas condiciones gracias a la intervención de la Delegación Tlalpan, para su rescate y como patrocinador a Coca Cola. Sin embargo, definitivamente queda desvinculada visualmente, de la Ruta e incluso en mi búsqueda por Internet, había un blog donde mencionaban que creían que esta escultura no pertenecía a la Ruta de la Amistad



E
S
T
A
C
I
Ó
N
9

E.
U
.
A
.



E
S
T
A
C
I
Ó
N
1
0

P
O
L
O
N
I
A

LÁMINA IV.10 SITUACIÓN ACTUAL: ESTACIÓN 10 “RELOJ SOLAR” GZREGORZ KOWALSKI



Es una de las esculturas cuya ubicación fue favorable ya que cuando se transita sobre Insurgentes en dirección al sur, tanto vehicularmente como en Metrobús, se puede disfrutar, aunque definitivamente considero que esta obra tampoco fue hecha para verse a la distancia, sino como una escultura transitable donde el espectador se vuelve parte de la obra, ya que se puede acceder fácilmente desde Periférico a través de una escalera que desciende hasta este punto.



E
S
T
A
C
I
Ó
N
1
0

P
O
L
O
N
I
A



E
S
T
A
C
I
Ó
N
1
1

E
S
P
A
Ñ
A

LÁMINA IV.11 SITUACIÓN ACTUAL: ESTACIÓN 11 "HOMENAJE A MÉXICO" JOSÉ MA.



La escultura de Subirach, es poco perceptible a la lejanía, ya que los árboles que la rodean la dejan un tanto disminuida tanto para el peatón que camina de norte a sur sobre el Periférico, como para el automovilista que se incorpora de Insurgentes a Periférico Norte. En cambio caminando de sur a norte la escultura se impone aunque en determinados momentos se ve afectada visualmente por la serie de paraderos que se ubican al frente de ella, sobre Periférico.



E
S
T
A
C
I
Ó
N
1
1

E
S
P
A
Ñ
A

LÁMINA IV.11 A SITUACIÓN ACTUAL: ESTACIÓN 11 “HOMENAJE A MÉXICO” JOSÉ MA.



E
S
T
A
C
I
Ó
N
1
2

A
U
S
T
R
A
L
I
A

LÁMINA IV.12 SITUACIÓN ACTUAL: ESTACIÓN 12 "SIN TÍTULO" CLEMENT MEADMORE



De esta escultura, lo único que se alcanza a ver, es la parte superior que rebasa la reja rosa correspondiente al Colegio Olinca, que se apropió de ella, al no estar protegida en su momento por las leyes mexicanas. Es una lástima, ya que no se puede disfrutar de ninguna forma. Lo único que nos indica su existencia es la esfera diseñada en 1968 para señalar cada una de las esculturas. Esta escultura queda fuera de la jurisdicción de Tlalpan y corresponde a delegación Coyoacán.

Es una de las obras que se ha visto afectada en mayor medida, ya que se ha perdido como una escultura pública como fue su situación de origen.



E
S
T
A
C
I
Ó
N
1
2

A
U
S
T
R
A
L
I
A



E
S
T
A
C
I
Ó
N
1
3

E.
U
. A
.

LÁMINA IV.13 SITUACIÓN ACTUAL: ESTACIÓN 13 "MURO ARTICULADO" HERBERT BAYER



La saturación en el paisaje, impide ver el “Muro Articulado” cuando se transita de sur a norte sobre Periférico



La barda que delimita el espacio de la escultura, junto con el arbolado, impiden ver la totalidad de la escultura hasta que está uno en el sitio.

E
S
T
A
C
I
O
N
1
3

E.
U.
. A
. .



En tanto que originalmente era una de las que más impactaban en el paisaje, en la actualidad es una de las más deterioradas. La plaza donde se encuentra, delimitada por una barda se encuentra en total abandono y se ve afectada entre otras cosas por el comercio informal. El señalamiento que debía informar sobre esta obra, está totalmente grafiteado e ilegible. Aún del puente peatonal cercano al sitio, sólo un momento se alcanza a ver la obra ya que los árboles tapan la vista. Además que las instalaciones circundantes como antenas, los edificios y espectaculares, la afectan negativamente.



E
S
T
A
C
I
Ó
N
1
3

E.
U
.
A
.

LÁMINA IV.13B SITUACIÓN ACTUAL: ESTACIÓN 13 “MURO ARTICULADO” HERBERT BAYER



E
S
T
A
C
I
Ó
N
1
4

H
O
L
A
N
D
A

LÁMINA IV.14 SITUACIÓN ACTUAL: ESTACIÓN 14 "TERTULIA DE GIGANTES" JOOP BELJON



Considero que "Tertulia de Gigantes", la escultura de Holanda de Beljon, tampoco fue hecha para ser vista a la distancia. A pesar de que en su momento Mathías Goeritz le incrementó su altura, se sigue perdiendo en el paisaje. Su ubicación tampoco le ayuda, ya que si circula uno en el mismo sentido donde se ubica la escultura, ésta queda después del distribuidor, por lo que no se alcanza a ver a la distancia. Es otra escultura cuyo disfrute se da al transitar entre sus diferentes componentes, pero su ubicación en una isleta del distribuidor vial, la hace difícilmente accesible a nivel peatonal. Esta escultura también fue "rescatada" del deterioro en el que se encontraba sin embargo el color aplicado al elemento principal, hace que pierda volumetría y se mimetice en el paisaje.; a diferencia de su situación de origen (margen izquierdo)



E
S
T
A
C
I
Ó
N
1
4

H
O
L
A
N
D
A



E
S
T
A
C
I
Ó
N
1
5

I
S
R
A
E
L

LÁMINA IV.15 SITUACIÓN ACTUAL: ESTACIÓN 15 "PUERTA DE PAZ" ITZAHAK DANZIGER



La visual de acercamiento queda obstruida por el Pozo Tulyehualco Sur No. 9 del Sistema de Aguas de la Ciudad de México, Hasta pasado este punto se alcanza a ver la escultura.



Recorriendo la zona peatonalmente, se alcanza a ver la escultura entre los árboles, aunque es muy poca la afluencia peatonal

E
S
T
A
C
I
Ó
N
1
5

I
S
R
A
E
L



E
S
T
A
C
I
Ó
N
1
6

F
R
A
N
C
I
A

LÁMINA IV.16 SITUACIÓN ACTUAL: ESTACIÓN 16 “SIN TÍTULO” OLIVIER SEGUIN



Verdaderamente esta es una escultura para ser transitada
 Los espacios que genera con su juego de volúmenes hace que uno pierda la noción de estar sobre una vía rápida y se remonta a un pasado prehistórico
 Desafortunadamente, esta escultura no ha sido “rescatada” y presenta un fuerte deterioro, además de quedar semioculta por los árboles que la rodean e impiden que sea vista a la lejanía.
 El señalamiento que indicaba su origen, ya no existe.



E
S
T
A
C
I
Ó
N
1
6

F
R
A
N
C
I
A



E
S
T
A
C
I
Ó
N
1
7

M
A
R
R
U
E
C
O
S

LÁMINA IV.17 SITUACIÓN ACTUAL: ESTACIÓN 17 "CHARAMUSCA AFRICANA" MOHAMED



“Charamusca africana”, también fue restaurada, recobrando su antiguo esplendor, además que fue liberada de árboles, lo que permite su visibilidad, aunque no a mucha distancia, debido al distribuidor cercano a ella.



E
S
T
A
C
I
Ó
N
1
7

M
A
R
R
U
E
C
O
S



E
S
T
A
C
I
Ó
N
1
8

M
É
X
I
C
O

LÁMINA IV.18 SITUACIÓN ACTUAL: ESTACIÓN 18 “PUERTA AL VIENTO” HELEN ESCOBEDO



“Puertas al viento” de Helen Escobedo, fue una de las primeras esculturas que fueron restauradas (1999). Sin embargo, actualmente vuelve a presentar deterioro, ya que la pintura antigraffiti se empieza a desprender. Esta escultura que fue hecha para ser vista a velocidad, y cuya ubicación permitía en un principio ver el “giro” de su elemento central ya que en ese punto terminaba el Periférico y se tenía que dar la vuelta tanto para los que salían de canal de Cuemanco, como para los que circulando por el Periférico quisieran regresar; en la actualidad queda semioculta por el puente peatonal y el paradero próximo a ella. Por otra parte, el conflicto vial que se genera en este punto impide ver el efecto de “giro” que sólo a velocidad se podría disfrutar.





Su vecindad con el paradero hace que los mismos autobuses y camiones que pasan bloqueen la vista hacia la escultura. Fue de las primeras esculturas en “rescatarse”, sin embargo la pintura antigrafiti vuelve a levantarse. El señalamiento que indica esta escultura está ubicado al contrario del flujo vehicular, es decir cuando ya se ha pasado la escultura .



E
S
T
A
C
I
Ó
N
1
8

M
É
X
I
C
O



Al igual que el resto de las esculturas, la de Helen Escobedo tiene su señalamiento, pero absurdamente está ubicado al contrario del flujo vehicular, es decir cuando ya se ha pasado la escultura, tal vez el objetivo es que fuera visible desde el otro lado del Periférico.



E
S
T
A
C
I
Ó
N
1
8

M
É
X
I
C
O



E
S
T
A
C
I
Ó
N
1
9

M
É
X
I
C
O

LÁMINA IV.19 SITUACIÓN ACTUAL: ESTACIÓN 19 "SIN TÍTULO" JORGE DUBÓN



La escultura de Dubón es una de las que no han sido restauradas. A pesar de ello su deterioro no ha sido tan avanzado como en otros casos. Al aproximarse al estacionamiento de la pista de canotaje Cuemanco, la escultura se alcanza a percibir a pesar de los árboles que obstruyen su vista.

E
S
T
A
C
I
Ó
N
1
9

M
É
X
I
C
O



“Cóatl” Helen Escobedo



“Corona del Pedregal”

ESPACIO ESCULTÓRICO DE CIUDAD UNIVERSITARIA 1977



Escultores: Matías Goeritz, Federico Silva, Manuel Felguérez, Helen Escobedo, Sebastián, Hersúa

Imágenes tomadas de diversas fuentes
INTERNET



Corredor Escultórico Chactemal, connotados artistas de cuatro continentes y diez países participaron en su realización.



CORREDOR ESCULTÓRICO



Participaron 24 artistas de diez países y cuatro continentes. Entre ellos Joop Beljon de Holanda y Helen Escobedo que también participaron en la Ruta de la Amistad.



Segundo Encuentro Internacional de Escultura Chetumal 2003 da como resultado el Corredor Escultórico de Chactemal

“La Ruta Escultórica del Acero y del Cemento” Se ubica a lo largo del Río Santa Catarina, en un tramo de 7 Km.



Consta de ocho obras:

El Eco de la Serpiente de Mathías Goeritz.; **La Luna** de Oscar Niemeyer (Brasil); **Destino** de Bruce Beas (Estados Unidos); **Desafío** de Ahmed Nawar (Egipto); **La Nube** de Jorge Elizondo (México); **Evanesce** de Albert Paley (Estados Unidos); **Mirada** de Josep María Sirveia (España) **La Espiral** y **Torsión 4** de Agueda Lozano y Julio Le Parc



RUTA ESCULTÓRICA EN MONTERREY





Escultura en el entronque de la carretera Tultepec-Cuatitlán y carretera a Zumpango, Edo. De México



Escultura ubicada en Av. Eduardo Molina y Circuito Interior, Cd. De México.



Muestra de escultura abstracta en la plaza cívica de Tultepec, Edo. Méx. 2009



conclusiones

A través del tiempo la escultura urbana ha destacado como elemento significativo en la vida urbana. De acuerdo a cada época, nos habla de las tradiciones, ideas y costumbres de la sociedad que la produce.

Hasta principios del siglo XX, el mensaje de la escultura urbana era claro, pero en la segunda mitad, da un giro cuando surgen nuevas corrientes artísticas que abandonan lo figurativo por la geometría y la abstracción. Por otra parte la rápida urbanización de las ciudades, la aparición y posterior uso frecuente del automóvil, propicia una nueva concepción de la escultura urbana que busca la monumentalidad para ser vista a distancia y velocidad. De esta nueva tendencia, el antecedente que considero reviste mayor importancia son las Torres de Satélite, pero finalmente donde se consolida como un nuevo arte público es con la “Ruta de la Amistad”, por lo que esta última marca un hito en el arte urbano de México.

Mathías Goeritz, creador intelectual de la Ruta buscó siempre la integración plástica entre el arte y la arquitectura (y por ende del urbanismo), la cual según refiere la historiadora

Alejandrina Escudero en “Mathías Goeritz y la poética del Eco” permitiría el trabajo interdisciplinario, y un arte público adecuado a la modernidad.

Contra las concepciones racional-funcionalistas, que se encaminaban más a la ingeniería, Mathías Goeritz quiso devolver a la arquitectura su calidad de arte a través de su concepto de “arquitectura emocional”, ya que consideraba que “sólo recibiendo de la arquitectura emociones, el hombre puede volver a considerarla como un arte”⁶⁰. Esta concepción la hace extensiva al espacio urbano donde “la emoción es concebida como una categoría de lo estético y el arte como un instrumento de comunicación emocional”. A este respecto, para Mathías la Ruta de la Amistad fue la oportunidad de conjugar lo útil con lo estético, demostrar la necesidad de un urbanismo planificado artísticamente que permitiera humanizar una ciudad cada vez más caótica.

El valor de la Ruta no sólo se da porque haya sido constituida por esculturas elaboradas por los artistas más renombrados de la época, o por ser una muestra del arte universal ya que

⁶⁰ Manifiesto de Arquitectura emocional, 1954, en “Mathías Goeritz y la poética del Eco” de Alejandrina Escudero

estos artistas representaban los cinco continentes y las razas que los habitan, sino porque en ella se concretó lo que hasta entonces era una idea compartida por varios artistas de la época, mostrando una moderna vía con un impacto estético que hacía de los nuevos suburbios “espacios humanizados a través del arte”.

También se puede decir que la Ruta de la Amistad fue el resultado de un esfuerzo que no ha sido debidamente valorado, ya que para que surgiera, fue necesario un trabajo arduo que generalmente no es mencionado cuando se habla de ella.

Desde la invitación a los escultores, los escasos recursos con los que se contaban, la negación por parte de los países en pagar la transportación de los participantes, el conseguir representantes de los cinco continentes y de las diferentes razas, incluyendo la negra, en una época de fuerte discriminación racial⁶¹ fueron obstáculos que se tuvieron que sortear. Por otra parte, la idea de un Simposio de escultura

⁶¹ A principios de 1968 habían asesinado a Luther King, quien luchó por la igualdad de derechos de la raza negra.

fue aceptada desde el inicio de la organización de la Olimpiada Cultural, pero no así en dónde se ubicarían las esculturas. La falta de decisión en cuanto a la ubicación, así como la autorización oficial por parte del Presidente de la República retrasó los trabajos y por ende la realización del evento, haciendo con ello que coincidiera con el conflicto estudiantil, lo que impidió que se le diera su real importancia.

La indefinición en cuanto al lugar tuvo también como consecuencia que los artistas generaran sus esculturas sin considerar el contexto final donde quedarían insertas.

A pesar de estas circunstancias, el paisaje original permitió que se cumpliera el objetivo de crear un corredor escultórico donde las esculturas se podían apreciar a velocidad y a distancia, formando hitos urbanos cuyas formas nítidas constituían puntos de referencia que facilitaban la conciencia de movimiento para quien transitaba en esta gran vía.

Por otra parte, el que la Ruta se conformara de escultura abstracta, evitando los temas históricos y adoctrinamientos políticos, también cumplió con el objetivo de mostrar la imagen de un México moderno, amante de la paz, como lo

pregonaba la frase elegida como slogan: “TODO ES POSIBLE EN LA PAZ”. Sin embargo, aunque en principio la Ruta cumplió su cometido, la saturación urbana rompió las secuencias visuales que permitían su apreciación.

En la actualidad se ha tratado de revalorar y rescatar una a una las esculturas que la constituyen, pero su unidad como “Ruta” sigue perdida. La mayor parte ya no son factibles de verse a distancia, menos aún, formar un corredor donde viendo una se alcance a ver la siguiente.

La oportunidad de verlas, por lo general, es como un encuentro fortuito, ya que quedan ocultas por diversos elementos y perdidas en la trama urbana. Las esculturas consideradas como transitables, en su mayoría están ubicadas en lugares de difícil acceso lo que tampoco permite su disfrute a nivel peatonal. Por lo tanto, el objetivo que perseguía Mathías Goeritz, sobre un corredor escultórico para ser visto a velocidad y a distancia, no se cumple hoy en día.

El deterioro que presentan las esculturas que todavía no han sido “rescatadas”, es producto del vandalismo pero también, en gran medida, del descuido y falta de interés por parte de

las autoridades por mantener estos elementos cuyo valor no sólo es estético sino histórico, ya que marcaron un hito en la historia del arte urbano en México.

El rescate de las esculturas de manera individual, si bien ha permitido la recuperación de las piezas, no lo ha hecho en su unidad como Ruta. Han quedado como piezas inconexas, disímbolas y desvinculadas entre sí. Dicho rescate, por lo tanto, permite recuperar el valor de cada pieza, ya que son producto de artistas mundialmente reconocidos, pero no recupera su valor como Ruta. Se requiere de otras acciones que permitan devolverle su unidad.

La interacción de estas piezas con su espacio, es esencialmente visual para el espectador, por lo que no basta su restauración. Se requiere rescatar las visuales lejanas para que nuevamente impacten en el paisaje urbano.

En aquellas esculturas que permiten la integración del ser humano dentro de su espacio, sería importante favorecer el acceso para su disfrute.

Cuando realicé el levantamiento fotográfico de esta Ruta, uno de los principales inconvenientes, además de localizar cada

una de las esculturas, fue acceder a ellas para tomar las fotografías. A velocidad, la mayor parte no son visibles, y para acceder a nivel peatonal, era difícil estacionar el vehículo y muy arriesgado poder cruzar al sitio de su ubicación.

El Patronato Ruta de la Amistad, ha propuesto instalaciones temporales en las esculturas que conforman la Ruta para darles nueva vida, pero estas acciones hasta ahora sólo se han realizado en las esculturas de mayor relevancia, como es el caso del Sol Rojo de Calder. En cambio las esculturas más olvidadas siguen siendo ignoradas, incluso por los artistas.

Hoy en día, considero que los conceptos de Mathías Goeritz siguen vigentes. El ser humano integralmente conceptualizado, es un ente biológico, social y psicológico, cuya percepción del entorno afecta su comportamiento. La estética urbana desvinculada del arte ha creado ambientes hostiles repletos de contaminación visual, aumentando los niveles de estrés y afectando la salud de los habitantes. La integración plástica y la planeación artística de las ciudades permiten recuperar el entorno construido para el ser humano. Desde esta perspectiva, la escultura urbana por su naturaleza es uno de los elementos que impactan con mayor fuerza el imaginario

colectivo generando diversos significados para el habitante común. Ésta es la importancia de recuperar la Ruta de la Amistad como elemento significativo que permita estructurar y generar identidad en el espacio caótico donde se encuentra inscrita.

Dado que la característica de un mojón⁶² según Kevin Lynch, es su singularidad, es decir, el contraste con su contexto o fondo; para la recuperación de la Ruta, considero que se debe hacer un trabajo integral donde el espacio urbano sea el gran bloque a esculpir, limpiar el paisaje de contaminación visual y generar unidad de imagen dentro de la diversidad, a través de los diferentes elementos que constituyen el paisaje urbano.

Asimismo es importante dar accesibilidad hacia las esculturas que en su mayoría no pueden ser disfrutadas a distancia y a velocidad como antes. Por lo mismo se debe promover una nueva forma de participar en las vivencias de la comunidad.

Por su situación actual, las esculturas que constituyen la Ruta de la Amistad, son referencias débiles por encontrarse aisladas, por lo mismo es necesario crear un medio ambiente

⁶² Sinónimo que utiliza Kevin Lynch en su libro “La Imagen de la Ciudad”

que adquiriera significación. En este caso considero factible revalorar también la zona como escenario de un hecho histórico: la XIX Olimpiada “México 68”. Por lo que es importante definir los límites de actuación que permitan dar lineamientos específicos tendientes a restringir anuncios, y generar una reglamentación en torno a la imagen de la zona.

Como lo establece Kevin Lynch, controlar el contexto, a mi parecer, es un factor decisivo para que la Ruta recupere su función como hito urbano. Es decir, se requiere tratar el paisaje donde está inmersa, como si fuera el gran bloque a esculpir, dando unidad dentro de la diversidad de ese gran corredor (lo que es motivo de otro estudio).

A pesar de todos los inconvenientes, es innegable la huella que la “Ruta de la Amistad” dejó, ya que marcó una pauta en la escultura pública y formó parte de una nueva imagen de México ante el mundo.





fuentes de consulta



Fuentes de investigación

BIBLIOGRAFÍA

Acha, J., 1993. **Expresión y Apreciación Artísticas en las Artes Plásticas**. México: Trillas

Acha, J., 1988. **Introducción a la Teoría de los Diseños**. México: Trillas.

Arnheim, R., 1978. **Arte y percepción visual**. Madrid: Guadarrama

Ashijara, Y., 1982. **Diseño exterior**, Barcelona: Gustavo Gili.

Carrit, E.F., 1983. **Introducción a la estética**. 7ª. Ed., México: Fondo de cultura económica.

Carweri, F., 2002 **El andar como práctica estética**, Barcelona: Gustavo Gili.

Cirlot, L. 1995. **Primeras vanguardias artísticas, textos y documentos**. 2ª. ed., Barcelona: Labor.

Cullen, G., 1978, **El paisaje Urbano**, Barcelona: Blume.

Cuahonte de Rodríguez, M.L., 2002. **Mathías Goeritz [1915 – 1990] : l'art comme priere plastique**. Preface de Michel Ragon. Collection Les arts d'ailleurs. Paris: L'Harmattan.

Chávez, A., 2005. **Espacio escultórico a 25 años de su creación: reportaje 1979 – 2004**. (Licenciatura en Comunicación). UNAM, Facultad de Ciencias Sociales.

Díaz, G., 2007. **Arte público, como equipamiento en la historia: la obra de Matías Goeritz en el espacio público**. (Doctorado en arquitectura), UNAM, Facultad de Arquitectura

Escobedo, H. (s.a.). **Helen Escobedo**. Texto de Rita Eder. México: UNAM

Fernández, C.R., 2005. **La Ruta de la Amistad en la Olimpiada Cultural México 68**. (Maestría en Historia del Arte). UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

Fischer, E. 1993. **La necesidad del arte**. 3ª. Ed. Barcelona: Nexos.

García, C., 1979. **La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte**. México: Siglo XXI.

García, R. D., 1983, **Iniciación al Urbanismo**. 3ª. Edición. México: UNAM.

García, G. M. y Navascués, P. 2003. **El Arte, Siglo XIX**. Madrid: Promolibro.

García, G. M. y Navascués, P. 2003. **El Arte, Siglo XX**. Madrid: Promolibro.

Gillo, D., 1993. **El devenir de las artes**. 3ª. Ed., México: Fondo de cultura económica.

Hall, E. T., 1972. **La dimensión oculta**, México: Siglo XXI.

Historia del Arte Mexicano. 2006. **Arte Contemporáneo y popular**. Tomo IV. México: EMAN

Instituto de Investigaciones Estéticas., 1997. **Los Ecos de Mathías Goeritz: ensayos y testimonios**. México: INBA; CNCA; UNAM Textos del Seminario de Mathías Goeritz.

Kogan, J. 1965. **La estética de Kant y sus fundamentos metafísicos**. Buenos Aires: EUDEBA

Olea, Ó., s.a. **El arte urbano**. México: UNAM

Pérez, R., **Parques y jardines públicos de La Ciudad de México**. Tesis doctoral. Colegio de México.

Lynch, K., 1978. **La imagen de la ciudad**. Barcelona: Infinito

Museo de Arte Moderno, 2008. **Diseñando México 68: una identidad olímpica**, México: Landucci

Ramos, S., 1994. **Filosofía de la vida artística**. Colección Austral. México: ESPASA-CALPE Mexicana.

Rosales, A.O., 2007. **La fenología en la escultura urbana**, (licenciatura en artes plásticas). UNAM, ENAP.

Sánchez, A., 1975. **Las ideas estéticas de Marx, ensayos de estética marxista**. México: Era Ensayo.

Sánchez, D., 2007. **Avatares de una aparición urbana**. UNAM

Schjetnan, M., et al , 1984. **Principios de diseño ambiental**, México: Concepto.

Nestlé, 1967. **Los Juegos Olímpicos, México 68**. México: Cía. Nestlé

Meaney, J., ed, 1970. **19 Olimpiada y Avance de Munich**,
Guía Turística e Industrial, México

HEMEROGRAFÍA

Alis, R., 1967. **Expo: olimpiada cultural**. *Por qué?*, (4), 140
abril, 59-60 .

Amador, J., 2004. **En veremos, el futuro para la Ruta de
la Amistad**. *Proceso*, 1422, 1º febrero, 67-68.

Haw, D.L., 2001. **Invierte el History Channel doscientos
ochenta y cinco mil pesos: salvan nueva pieza de
la Ruta de la amistad**. *Reforma*

Sanchis, N. J., 1968. **Esculturas de la Olimpiada**. *Hoy*, 19
octubre, 12-18.

Trinquete olímpico. 1969. *Por qué?*, (30), 24 enero, 25-
26

Terrazas, A.C., 1996. **La Ruta de la Amistad, a merced de
los dueños de los terrenos: destruyen el
basamento de la escultura de Australia**. *Proceso*,
1035, 1º septiembre, 56.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Cuéllar, Daniela **“Escultura urbana permanente: Helen
Escobedo”**, Artes e Historia de México, 1996 –
2008. [http://www.arts-
history.mx/sitios/index.php?id_sitio=392120&id_
seccion=665865&id_subseccion=832482&id_doc
umento=1041](http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=392120&id_seccion=665865&id_subseccion=832482&id_documento=1041), Consultada 16 de febrero 2009.

Hernández, L. G., 2008. **La escultura de la discordia**. *El
Universal*. [en línea], 29 Junio 2008. Disponible
desde:
<[http://www.eluniversal.com.mx/ciudad/90812.
html](http://www.eluniversal.com.mx/ciudad/90812.html) . > [consultado el 17 de octubre 2008].

Jiménez, A., 2006. **Rescatan zonas verdes de la Ruta de
la Amistad**. *La Jornada* [en línea], 25 septiembre
2006. Disponible desde:
<[http://www.jornada.unam.mx/2006/09/25/a04
n1cul.php](http://www.jornada.unam.mx/2006/09/25/a04n1cul.php) > [consultada el 17 octubre 2008].

Ortiz, F., 2008. **Cuarenta años de arte urbano en
concreto**. *Instituto Mexicano del Cemento y el
Concreto* [en línea], 8 octubre 2008. Disponible
desde
<[http://www.imcyc.com/et2008/oct2008/especi
al.htm](http://www.imcyc.com/et2008/oct2008/especial.htm)> [consultada el 17 de octubre de 2008].

Patronato Ruta de la Amistad A.C., s.a. **Ruta de la Amistad**. [Internet], México, www.mexico68.org. Disponible desde: <<http://www.mexico68.org/ruta/>> . [Consultado el 9 de septiembre 2008].

Reyes, P., s.a. **La Torre de los Vientos y arte in situ: entrevista a Gonzalo Fonseca** [Internet], México¹⁹⁰. Disponible desde: <<http://www.proyectando.com.ar/noticias/not15.htm>> [consultada 17 octubre 2008].

Patronato Ruta de la Amistad A.C., s.a. **Ruta de la Amistad**. [Internet], México, www.mexico68.org. Disponible desde: <<http://www.mexico68.org/ruta/>> . [Consultado el 9 de septiembre 2008].

Señal de Ángela Gurría, Estación No. 1; presencia de México en la Ruta de la Amistad., s. a. México. Disponible desde <<http://www.mexico68.org/cyibin/Noticias?RN=6>> [consultada 17 octubre 2008].

MATERIALES AUDIOVISUALES

Con los ojos de Pedro Ramírez Vázquez. video .
Conducción: Graciela Braniff, dirección: Jorge Arroyo, fotografía: Oscar Palacios y Jorge Medina. México: El Séptimo Sello.

Gustavo Díaz Ordaz y el 68. 1998. (video). Producción general Diana Roldán, dirección Hank Heifetz, guión Sergio González Rodríguez y Elid Pineda. México: Clío.



anexos



ANTECEDENTES: LLEGADA DE MATHÍAS GOERITZ A MÉXICO

FECHA	AÑO	EVENTO
	1949	Llegada de Mathías Goeritz a México
	1957	Torres de Satélite primer proyecto de Goeritz dentro del campo del urbanismo planeado artísticamente.
Octubre	1962	Simposio celebrado en el claustro de Royaumont donde estuvieron presentes Joop Beljon, Mathías Goeritz, Friedrich Czagan, Miloslav Chlupac y Pierre Székely, este último dando a conocer su propia propuesta para crear una Voie des Arts para Europa. Estos artistas después participaron en el proyecto olímpico de México. A esta reunión también asistió la viuda de Freundlich, quien había planteado una vía de la fraternidad humana en 1936.
	1963	Mathías Goeritz, propone crear en México una Vía de las artes. En este primer gran proyecto carretero planteaba instalar sobre distintos puntos que se corresponderían con las localidades más importantes, una completa red de infraestructura urbana complementada con esculturas monumentales que hiciera de estos sitios, lugares de atracción turística y focos de desarrollo socio-económico a nivel regional. Las vías elegidas eran la Panamericana que corre de Norte a Sur de nuestro país, y la Transoceánica que corre de oriente a poniente.
24 y 25 Abril	1965	Segundo simposio celebrado en el clautro de Royaumont donde asiste Kenneth Glenn organizador del simposium de Long Beach, reunión en la que todos los asistentes (incluido Goeritz) resolvieron crear la Federación Internacional de Simposia de Escultores (FISE) que tendría por encargo abocarse a realizar la Voie des Arts. En este simposio es donde a Goeritz le nace la idea de realizar uno en México para 1967 o 1968 en México, al que denominó Meximposium.
Junio	1966	Es designado asesor artístico de la Olimpiada Cultural.

ANTECEDENTES: LA XIX OLIMPIADA “MÉXICO 68”

FECHA	AÑO	EVEN TO
7 Diciembre	1962	México solicita ser sede de los XIX Juegos Olímpicos
29 Abril	1963	Iniciativa de desarme mundial por el presidente Adolfo López Mateos
28 Mayo	1963	Decreto presidencial del licenciado Adolfo López Mateos, donde se constituye el Comité Olímpico Organizador para la XIX Olimpiada en caso de ser designado México como sede.
Octubre	1963	Asamblea del Comité Olímpico Internacional en Baden-Baden Alemania donde se designa a México como sede de los XIX Juegos Olímpicos.
Octubre	1963	Se constituye el Comité Olímpico Organizador (COO) para los XIX Juegos Olímpicos en México 68.
		Empieza a funcionar, bajo la responsabilidad del general José de Jesús Clark Flores, una Comisión Ejecutiva del Comité cuyas funciones financieras y de construcción estaban confiadas al señor Agustín Legorreta y al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, ambos con el carácter de vicepresidentes. Pero la presidencia del Comité se mantuvo vacante.
1º. Diciembre	1964	Sube a la presidencia de la república el licenciado Gustavo Díaz Ordaz
28 Junio	1965	El nuevo presidente de la República, Lic. Gustavo Díaz Ordaz, nombró al presidente saliente de la República, licenciado Adolfo López Mateos, presidente del Comité Organizador.
Abril	1966	Entre las más significativas actividades que Adolfo López Mateos alcanzó a realizar estuvo la Primera Semana Deportiva Internacional y su participación en la Asamblea del COI, reunida en Roma.
Mayo	1966	Adolfo López Mateos solicita una licencia por tiempo indefinido por motivos de salud.
Junio	1966	Mathías Goeritz es designado asesor artístico de la Olimpiada Cultural
24 Octubre	1966	Designan como presidente del Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos en México al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez
febrero	1967	Se conforma el Comité de Selección para el Simposio Internacional de Escultores y se nombra a Karel Wendl como secretario.
25 Julio	1967	Modificación a la figura del comité. El ordenamiento transformó al Comité en organismo público descentralizado, definió su patrimonio y concedió a su presidente una elevada representación legal.

ANTECEDENTES: ALGUNAS PROPUESTAS PARA LA REALIZACIÓN DE ESCULTURAS, ANTERIORES A GOERITZ

FECHA	AÑO	PROPUESTAS
24 de Abril	1965	El escultor japonés graduado en la Japanese National Academy of Fine Arts; Soshyu Nishikawa de la ciudad de Tokio quien el 24 de abril de 1965 ofreció realizar una composición creada por él. El argumento de Soshyu fue que en Tokio el Estadio Olímpico estuvo adornado con varias estatuas de muchos países del mundo y recomendaba que en México se hiciera lo mismo.
25 de Agosto	1965	El escultor Guillermo Ruiz presentó dos meses antes de morir al Lic. Adolfo López Mateos, en su calidad de Presidente del Comité Olímpico, la solicitud para realizar una escultura conmemorativa.
30 de septiembre	1965	Petición dirigida por el profesor Enrique C. Aguirre, secretario auxiliar de la presidencia del Comité Organizador dirigida al Arq. Pedro Ramírez Vázquez que en ese momento era el Vicepresidente del Comité Organizador, a partir de la solicitud del señor Iker Larrauri para convocar a un Concurso Nacional de Escultura para celebrar la Olimpida. Este concurso trataba de construir un monumento al deporte. Esta convocatoria fue firmada incluso por el Comité Organizador . En los términos de dicha convocatoria, se proponía realizar un “Concurso Nacional de Escultura en la celebración en México de los Juegos de la XIX Olimpiada” en el que tuvieran cabida escultores tanto nacionales como extranjeros, dividido en dos secciones: un concurso de escultura libre y otro de escultura monumental.

PRIMEROS ARTISTAS INVITADOS POR GOERITZ

AÑO	ARTISTAS INVITADOS	PAÍS DE ORIGEN	LUGAR DE RESIDENCIA
1966	HENRY MOORE	INGLATERRA	INGLATERRA
	PIERRE SZÉKELY	HUNGRÍA	FRANCIA
	JOOP BELJON	HOLANDA	HOLANDA
	JACQUES MOESCHAL	BELGICA	BELGICA
	MILOS CHLUPAC	CHECOSLOVAQUIA	CHECOSLOVAQUIA
	ALEXANDER CALDER	E.U.A.	CONNECTICUT USA
	HERBERT BAYER	AUSTRIA	ASPEN, COLORADO, USA
	GONZALO FONSECA	URUGUAY	NUEVA YORK USA
	CONSTANTINO NIVOLA	ITALIA	NUEVA YORK USA
	CLEMENT MEADMORE	AUSTRALIA	NUEVA YORK USA
	KIOSHI TAKAHASHI	JAPÓN	JALAPA, VERACRUZ, MÉXICO
	GERMÁN CUETO	MÉXICO	CIUDAD DE MÉXICO

CONFORMACIÓN DEL EQUIPO DE ESCULTORES

FECHA	AÑO	EVENTO
Finales de	1966	Primeros artistas plásticos convocados: Henry Moore (inglés), Pierre Székely (húngaro, radicado en Francia), Joop Beljon (holandés), Jacques Moeschal (belga) y Milos Chlupac (checoslovaco), todos ellos viviendo en Europa; Alexander Calder (norteamericano, radicando en Connecticut), Herbert Bayer (austriaco con residencia en Aspen, Colorado), Gonzalo Fonseca (uruguayo), Constantino Nivola (italano) y Clement Meadmore (australiano) viviendo en los Estados Unidos, los tres últimos en la ciudad de Nueva York; y Kioshi Takahashi (japonés, radicado en Jalapa, Veracruz) junto con Germán Cueto (radicado en la Ciudad de México). Fueron un total de doce de una lista de veintiún escultores. Con estos doce artistas Goeritz pudo en ese momento asegurar las representaciones de Europa, Asia, Australia y América – dividida en tres grandes regiones, Norteamérica, México y Sudamérica- faltándole sólo la representación de África.
3 Enero	1967	Goeritz invita por medio de una carta escrita a puño y letra por él a Henry Moore, para invitarlo a participar, otorgándole un lugar de honor en la plaza central de la Villa Olímpica.
12 Marzo	1967	Manda una segunda carta, insistiendo a Henry Moore acepte la invitación de venir a México.
Marzo	1967	Convocatoria para la III Bienal de Escultura en la Ciudad de México. De esta bienal saldrían los artistas que representarían a nuestro país.
15 Marzo	1967	Goeritz escribe a Beljon solicitándole consultar con el Director de la Academia de Bellas Artes de Jartum, Sudán, la posibilidad de que le recomendara al escultor negro que pudiera representar al continente Africano.
31 Marzo	1967	Primeras invitaciones enviadas a los artistas, por el Comité de Selección, a través del Departamento de Promociones Internacionales a: Gonzalo Fonseca, Jacques Moeschal, Herbert Bayer, Joop Beljon, Pierre Szekely, Clement Meadmore, Constantino Nivola y Miloslav Chlupac. Aunque sin tener ésta todavía el carácter de invitación oficial. De los ocho nombres, cuatro eran miembros de la FISE y tres más radicaban en la ciudad de Nueva York. En esta invitación ya se hablaba como lugar además de la Villa Olímpica, de la zona urbanística cercana a ella.
Abril	1967	Se invita a siete artistas más, todos miembros de la FISE: Maurice Lipsi (de Francia), Kosso Eloul (de Rusia), Genichiro Inokuma (de Japón), Alicia Penalba (de Argentina), Robert Morris (de Estados Unidos), Eduardo Ramírez (de Colombia) y Eduardo Chillida (de España),
7 Abril	1967	Primer sí oficial por parte de Beljon. En esta fecha Goeritz le escribe agradeciéndole.

FECHA	AÑO	EVENTO
8 Abril	1967	Székely contesta aceptando participar
10 Abril	1967	Fonseca contesta aceptando participar
16 Abril	1967	Moeschal contesta aceptando participar
30 Abril	1967	Meadmore contesta aceptando participar
5 Mayo	1967	Chlupac contesta aceptando participar
5 Abril	1967	El Comité de Selección le envía la carta de participación a Mohamed Melehi
4 Mayo	1967	Invitación a Efraín Enrique Recinos de la Ciudad de Guatemala
11 de abril	1967	Itzhak Danziger se dirigió a Goeritz manifestándole su interés por participar representando a Israel
26 Abril	1967	Invitación a Alexander Calder , como invitado especial, representando a los Estados Unidos. Goeritz le ofrece un sitio especial para su escultura (probablemente el trébol que se construía en el cruce de Insurgentes y Periférico) haciendo énfasis que aunque el Simposio sería en concreto, el podría escoger el material de su preferencia. Goeritz sabía la preferencia de Calder por el acero e incluso le comenta que conoce a un herrero excelente.
9 Mayo	1967	Luego de recibir las respuestas de los artistas aceptando la invitación, el Comité de Selección, a partir de esta fecha, envió a cada uno de los artistas, cartas confirmatorias, ratificando el compromiso de ambas partes hacia el evento
17 Mayo	1967	Melehi responde afirmativamente
11 Mayo	1967	Wendl (Comité Seleccionador) solicita a Danziger muestras de su trabajo
3 Junio	1967	Danziger envía su currículum y fotografías con muestras de su trabajo al Comité Seleccionador.
8 Junio	1967	Goeritz recibe la recomendación de dos artistas negros que pudieran representar al Continente Africano: Uche Okake y Selby Mvusi

FECHA	AÑO	EVENTO
Junio	1967	El Comité de Selección, envía una participación para el encuentro a Selby Mvusi.
16 Junio	1967	El Comité de Selección, envía una participación para el encuentro a Uche Okake
20 Junio	1967	Goeritz solicita al profesor Zevaco, referencias sobre Uche Okake y Mohamed Melehi
Principios de Julio	1967	Llega el ansiado permiso federal para llevar a cabo la Reunión Internacional de Escultores. El Comité de Selección envía las invitaciones oficiales.
Julio-Septiembre	1967	Los artistas responden a la invitación oficial.
10 Julio	1967	Mvusi le envía al Comité, currículum y fotografías de sus obras, manifestando su interés en participar. Esta propuesta sin embargo no prospera, probablemente por el problema Sudafricano.
10 Julio	1967	Convocatoria oficial para la Reunión Internacional de Escultores
Julio	1967	III Bienal de Escultura en México. Germán Cueto primer lugar en la Sección de Escultura Libre, Jorge Dubón, primer lugar en la sección de Escultura Monumental Urbana. Primer premio en la sección de Escultura Integrada a la Arquitectura, fue Ángela Gurría en colaboración con los arquitectos Enrique y Agustín Landa. Participantes también distinguidos con mención honorífica y cuyo triunfo confirmó la decisión de incluirlos dentro del Simposium fueron Kioshi Takahashi y Olivier Seguin, quienes ya habían recibido reconocimiento por sus participaciones en la I y II Bienales Nacionales efectuadas en 1962 y 1964
12 Julio	1967	Recibe la respuesta de Zevaco donde establece que: a) Mohamed Melehi es pintor y no escultor, b) Que Uche Okake era un artista totalmente desconocido en Marruecos.
21 Julio	1967	El Comité de Selección envía su respuesta a Danziger para notificarle finalmente que es aceptado para participar en el Simposio.
28 Julio	1967	Melehi manda desde Roma, su curriculum junto con el siguiente comentario: Su especialidad es la pintura aunque ha dado clases de escultura y tiene varios proyectos no realizados.
23 Agosto	1967	Invitación oficial a los invitados especiales Calder y Moore.
Finales de agosto	1967	El Comité de Selección desiste de su búsqueda de un escultor negro, y decide aceptar al pintor marroquí Melehi.

FECHA	AÑO	EVENTO
25 agosto	1967	Wendl le notifica a Mvusi, su rechazo.
29 agosto	1967	El Comité Seleccionador, ratifica su decisión enviando a Melehi la invitación oficial.
30 agosto	1967	Wendl invita a Bayer a desempeñarse como coordinador de los trabajos de campo y como representante de los escultores durante el Simposio.
6 septiembre	1967	Bayer acepta la propuesta de Wendl.
7 septiembre	1967	El Comité de Selección le envía a Moeschal de Bélgica y a Székely de Francia, la invitación oficial.
9 Septiembre	1967	Danziger confirma su participación
13 Septiembre	1967	Calder envía su carta de aceptación. Fue entonces cuando se le ofreció el área frente al Palacio de los Deportes.
20 Septiembre	1967	Melehi confirma su asistencia al evento
21 septiembre	1967	Moeschal confirma su participación
11 Octubre	1967	Székely confirma su participación
24 Octubre	1967	Goeritz le envía una tercera carta a Henry Moore invitándolo a venir nuevamente.
15 Noviembre	1967	Informe del Comité Organizador sobre el Estado Actual de la Participación Internacional de los Eventos. El Simposio pasa de ocupar el número 13 de los eventos al número 6.
16 Noviembre	1967	Cortos Olímpicos. Reunión Internacional de Escultores. Plantea todavía como lugar la plaza central de la Villa Olímpica, llamándola Plaza de la Concordia Olímpica.
Noviembre	1967	Goeritz conoce a Gutmann en la Ciudad de México. Su visita en México fue con motivo de la exposición que le preparó para febrero de 1968, la Galería Universitaria Aristos, por intermediación de Helen Escobedo. Este evento le abrió las puertas para su incorporación a la Reunión Internacional de Escultores.
27 Diciembre	1967	El Comité de Selección envía carta de participación a Todd Williams, todavía no la invitación oficial . En esta invitación le solicitan envíe fotografías de proyectos diseñados por él que sean susceptibles de hacerse en concreto a escala monumental.

FECHA	AÑO	EVENTO
5 Enero	1968	Contestación afirmativa de Todd Williams.
10 Enero	1968	Memorándum que envía Wendl a I licenciado Alejandro Ortega San Vicente donde le informa que la Reunión de Escultores empezaría a principios de abril, y que todos los participantes llegarían alrededor del 10 de Abril a excepción de Bayer que vendría dos veces, la primera en febrero para colaborar con los organizadores en la selección de los sitios donde se colocarían las obras y la segunda en abril para dirigir la construcción de su propia escultura
12 Enero	1968	Se reúnen en las oficinas del Comité Organizador, los señores Jorge Hernández Campos, Francisco Reyes Palma y Enrique Langenscheidt, para discutir la participación mexicana en la Reunión Internacional. Aquí se decide que el maestro Germán Cueto participará como invitado de honor, y la participación de Ángela Gurría, Jorge Dubón y se suma la de Helen Escobedo.
18 Enero	1968	El Comité Organizador envía a Jorge Dubón entonces becado en francia, la invitación oficial, todavía manejando las fechas de Abril y Mayo para la Reunión Internacional de Escultores.
19 Enero	1968	Se le entrega a Cueto su invitación oficial, todavía sin reconocerle todavía su lugar como invitado de honor.
31 Enero	1968	Informe dirigido por el Comité de Selección dirigido al Secretario de Gobernación Luis Echeverría, donde le informan la posible participación de Suiza, Yugoslavia y Polonia; esta última junto con Checoslovaquia representaría el bloque comunista de Europa Central.
31 de diciembre	1967	Estancia de Calder y su esposa, en México, en el Hotel Montejo. Fueron las fechas programadas en un inicio para el Simposio. Calder entonces no participó con el resto de los artistas en el encuentro, a raíz del cambio de calendario que tuvo el Encuentro, hacia los meses de junio y julio de 1968.
4 de Febrero	1968	La escultura de Calder se inicia en el mes de mayo y se concluye en septiembre de 1968.
3 al 8 Febrero	1968	Wendl les informa a los escultores que ya se tienen las ubicaciones de sus esculturas y que se inician las contrataciones de las firmas constructoras y los arquitectos que supervisarán las obras. También les anticipa un tercer cambio en las fechas del simposio, pasándolo del 15 de abril a los primeros días de junio.
21 Febrero	1968	Goeritz le dice a Pedro Ramírez Vázquez que ya se les solicitó una propuesta a Zemía y Kowalski de Polonia para elegir el representante de ese país.
21 Febrero	1968	El Comité Organizador le envía a Todd Williams la invitación oficial. Pero ahora con las fechas programadas en Junio y Julio para la Reunión Internacional de Escultores.

FECHA	AÑO	EVENTO
21 Febrero	1968	En un documento enviado al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez , Mathías Goeritz menciona por primera vez la Ruta de las Artes en lugar de Carretera de las Artes, a lo que posteriormente llamó Ruta de la Amistad.
27 Febrero	1968	Wendl le informa a Bayer de la selección de un escultor polaco para el Simposio.
7 y 11 Marzo	1968	Se les informa a los escultores que formalmente ya se tiene la ubicación para cada una de sus esculturas.
14 Marzo	1968	Mathías Goeritz solicita a Urrutia tramite los permisos de construcción correspondientes ante el Departamento del Distrito Federal para la construcción de las esculturas.
15 Marzo	1968	Los despachos de Heriberto Izquierdo y Colinas y de Buen terminan los primeros planos constructivos y cálculos estructurales de las esculturas de Fonseca, Gurría, Takahashi, Bayer, Danziger, Chlupac y Melehi.
26 Marzo	1968	Se inicia la construcción de las cimentaciones para los monumentos.
26 Marzo	1968	Langenscheidt informa a Ramírez Vázquez sobre las 800 ton de cemento y las 400 de acero para 18 esculturas consideradas. Todavía no se consideraba la de Todd Williams
5 Abril	1968	Martínez del Campo informaba a Urrutia, haber recibido
8 Abril	1968	Se incorpora Goeritz como invitado especial.
15 Abril	1968	Principia la construcción de las esculturas, iniciando por la de Gurría y la de Chlupac
15 Mayo	1968	Wendl le ratifica a Bayer la resolución del Comité Seleccionador por el escultor Kowalski de Polonia. También le informa que por razones financieras. Técnicas y visuales, las esculturas de Gutman, Takahashi y Seguin se reducirían a la mitad.

CONSTRUCCIÓN DE LA “RUTA DE LA AMISTAD”

RESUMEN CRONOLÓGICO DE LOS EVENTOS MÁS RELEVANTES DURANTE LA CONSTRUCCIÓN DE LAS ESCULTURAS	
9 Abril 1968	Inicio programado que en realidad no se dio.
16 Abril 1968	Recorrido con las autoridades del Departamento del Distrito Federal para precisar las ubicaciones y ver las propiedades
Principios de Mayo	Inicio real de la construcción de las esculturas. Un mes antes de la llegada de los artistas y cinco meses antes de la inauguración del evento deportivo.
10 Mayo 1968	Inicia trazo y excavación de las esculturas de Székely, Fonseca, Nivola, Bayer, Dazinger,
18 Mayo 1968	Inicia la cimentación de las esculturas de Seguin y Melehi
22 Mayo 1968	Inicia el trazo para las esculturas de Kowalsky, Meadmored, y la cimentación de las esculturas de Bayer, Beljon y Cueto.
30 Mayo 1968	Inicia la excavación para las esculturas de Escobedo, Dubón, Williams
Junio 1968	La mayoría de los esqueletos estuvieron en campo
9 Julio 1968	<p>Las esculturas más próximas a terminarse, con un avance entre un setenta y un noventa y cinco por ciento eran Gutmann, 75% con la estructura totalmente terminada y empezándose a forrar con tela de alambre. Chlupac, 80%, terminada de forrar y con el recubrimiento ya iniciado; Székely, 95% lo que la hacía ser, junto con Bayer y Moeschal, de las primeras en terminarse; Nivola, 70%, lista para el colado de su segundo cuerpo; Meadmored, 80%, con su estructura y el forro de varilla terminados; Bayer, 95%, con un mismo nivel de avance que Székely; Dazinger, 70%, con su estructura terminada y en proceso de aplicación de “gunite”; y Melehi, con el 90% de avance, también a punto de terminarse.</p> <p>Con un avance de entre el cuarenta y el setenta por ciento estaban Gurría, 60%, con su base terminada y en su sitio la estructura; Takahashi, 40%, con sus dos columnas de soporte para la estructura terminadas; Fonseca, 50% terminada su estructura y empezándose su recubrimiento; Moeschal, 60% con su cimentación y base terminada la estructura ya en obra y en espera de colar sus anclas de sujeción entre base y estructura; Williams, 40% con dos de los tres cuerpos de su estructura colocadas en su sitio; Kowalski, 40% terminado el armado de todos sus conos; Beljon, 40% colocándose el armado de refuerzo en los diferentes cuerpos y colado el de mayor altura; Seguin, 50% colocada en su sitio la estructura, iniciándose su forrado con malla; y Dubón 45% terminado el primer cuerpo correspondiente al cilindro e iniciándose el armado del segundo.</p> <p>Entre las más atrasadas, con un avance inferior al cuarenta por ciento estaban Escobedo, 30%, con su estructura lista</p>

	y en proceso de anclaje y apuntalamiento; Calder, que sin señalarse su porcentaje de avance ya el material estaba en obra y la totalidad de su cercha terminada, iniciándose el corte de las placas; y Goeritz, 25%, con su estructura apenas iniciada.
11 Julio 1968	las esculturas más adelantadas eran Székely y Nivola, en proceso de colado su último cuerpo; las atrasadas eran las de Williams y Moeschal que apenas tenían terminada su cimentación y la base para recibir las anclas de sujeción de la estructura. En Fonseca, Kowalski, Seguin, Escobedo y Dubón se trabajaba muy lentamente. Las suspendidas eran Gurría, que llevaba diez días sin avance y Takahashi, que desde hacía dos semanas esperaban la estructura
12 Julio 1968	Solicitan la plantilla de las anclas de la obra de Cueto para iniciar su cimentación
14 Julio 1968	Termina el modelo en yeso a tamaño natural del monumento de Cueto para su posterior vaciado en bronce.
17 Julio 1968	I.M. Construcciones S.A. recibe la liquidación de la obra de Melehi, aunque faltan detalles relacionados con el acabado de la escultura lo que propicia fricciones entre el escultor, los contratistas, la Dirección de Control de Instalaciones y el Departamento de Promociones Internacionales.
25 Julio 1968	Goeritz le envió un memorándum a Ramírez Vázquez reportándole que la obra de Gutmann seguía suspendida; Takahashi, Fonseca, Moeschal, Escobedo y Dubón eran las más atrasadas y Melehi se aquejaba que los constructores no habían dado la terminación que él quería a su obra.
26 julio 1968	Memorándum del arquitecto Oscar Rivera Melo a Urrutia. De las dieciocho esculturas de La Ruta, solo três estaban prácticamente terminadas: Chlupac, Székely y Bayer. Las más atrasadas estaban en proceso de colado o descimbrado y que a la obra en general le calculaba un avance del 45%.
29 Julio 1968	Langenscheidt envió a Control de Instalaciones el presupuesto de Sylpyl, S.A. para la pintura de las esculturas, solicitando le autorizaran a la empresa aplicar sobre ellas las muestras de los colores que Goeritz escogió para que el Comité Organizador diera su aprobación.
31 Julio 1968	Montiel Blancas (el constructor) se queja de no tener energía eléctrica para trabajar.
1º. Agosto 1968	La Constructora Atoyac, S.A. entrega la obra de Seguin. La obra inició el 17 de mayo)
Principios de agosto 1968	Hacia principios de agosto de 1968 las esculturas terminadas fueron Gurría, Chlupac, Székely, Nivola, Meadmore, Bayer y Seguin. (aprox. 5 agosto)
5 Agosto 1968	Langenscheidt le solicitó a Olguín, que era el encargado de la coordinación de las esculturas por parte de la Dirección de Control de Instalaciones, suministrar una toma de agua en cada estación para el mantenimiento futuro de la escultura y de la jardinería circundante, así como una acometida de electricidad que permitiera dotarlas de iluminación nocturna. Como respuesta le dice que por instrucciones de Ramírez Vázquez, las tomas de agua de cada estación serían las mismas usadas en los camellones del Periférico por el Departamento de Jardinería y que las unidades de iluminación se sujetarían de los postes existentes alrededor de cada obra.

	Hacia la primera semana de agosto, las esculturas mas atrasadas eran, de los artistas extranjeros, Calder, Takahashi, Moeschal, Melehi, Fonseca, Beljon, Gutmann, Williams y Danziger. Delos mexicanos, Goeritz, Cueto, Dubón y Escobedo. Los problemas por los retrasos habidos en dos de estas obras llevaron al Comité Organizador a tomar la drástica decisión de retirar a los contratistas encargados de las esculturas de Goeritz y Escobedo y cambiarlos en el último momento por dos nuevas empresas.
8 Agosto 1968	Al nuevo contratista se le fijó como fecha para la entrega de la obra negra, el 25 del mismo mes, ya que la escultura debía estar terminada en todos sus detalles el 31 de agosto, incluyendo pintura y la iluminación que estarían a cargo de otros contratistas.
13 Agosto 1968	Se entrega la de Gurría
15 Agosto 1968	Para la escultura de Helen Escobedo que también presentaba un importante retraso, se tomó la decisión de cambiar la Constructora Falcón S.A. por la Constructora ECCA, S.A. que recién acababa de terminar la obra de Székely, para concluir la colocación del metal desplegado y la aplicación del gunite correspondiente.
22 Agosto de 1968	Se concluye la de Dubón (La mayor parte de las esculturas se terminaron en agosto)
	Moeschal, Williams, Goeritz y Escobedo se terminaron hasta finales de septiembre
28 Agosto 1968	Goeritz le solicitaba a Martínez del Campo se pintara la escultura de Nivola de acuerdo con las líneas que Lance Wyman había diseñado para ella, también que se pintara en color amarillo fuerte (ocre claro) la parte previamente pintada de plateado de la escultura de Danziger, correspondiente con toda la superficie de concreto de la obra
6 Septiembre 1968	15 de las 19 Estaciones estaban prácticamente terminadas –salvo pequeños detalles- y en vísperas de una limpieza general. Faltaban de terminarse Moeschal, Williams, Escobedo y Subirachs. A la obra de Goeritz se le hacían correcciones en sus superficies y estaban por iniciar su pintado general.
	Las últimas obras en concluirse fueron las dos de Villa Olímpica, es decir, Williams y Moeschal, junto con Subirachs que, a partir de septiembre de 1968, pasó a ser la Estación 11 de la Ruta de la Amistad haciendo que el total de esculturas llegara a 19.
19 Septiembre 1968	Para el día 19 de septiembre el monumento de Calder ya estaba prácticamente terminado y a punto de que iniciara su pintado de color negro y rojo. Una semana después, el 24 de septiembre la obra de Cueto estaba también terminada por Fundación Artística S.A.
1º. Octubre 1968	SE CONCLUYE LA CONSTRUCCIÓN DE LA “RUTA DE LA AMISTAD”

ELEMENTOS PARA CONSIDERAR A LA RUTA DE LA AMISTAD, UN BIEN CULTURAL			
	Urbano	Artístico	Cultural
PATRIMONIO TANGIBLE E INTANGIBLE	Se ubica en una de las vías de mayor importancia de la Ciudad de México.	Es el corredor escultórico más grande del mundo y primero en su tipo	Forma un hito en la historia del arte contemporáneo en México. Se considera el inicio del "geometrismo mexicano"
	Fue la oportunidad de mostrar a México ante el mundo como una ciudad moderna	Es el primer corredor hecho con escultura monumental para ser visto a distancia y a velocidad	Cada escultura es producto de los artistas más renombrados de la época,
	En esta Ruta, Mathías actúa contra un urbanismo racionalista carente de planificación estética, mostrando la necesidad de humanizar los suburbios de la ciudad.	Se rompe con la escultura pública de tipo formalista tendiente a un adoctrinamiento y se manifiesta dentro de una corriente abstracta considerada de vanguardia en esa época.	Los artistas participantes provenían de los cinco continentes y representaban todas las razas por lo que la Ruta se constituye como una muestra del arte universal del siglo XX.
	En esta Ruta se manifiesta entonces la idea de su creador - Mathías Goeritz-, sobre un urbanismo planificado artísticamente.	La Ruta de la Amistad fue un trabajo planificado de arte público monumental Se toma como material base el concreto (ferrocemento) que en ese tiempo era innovador.	

Debilidades	Ha quedado oculta por la trama urbana	Los artistas en realidad no proyectaron sus obras para la ubicación donde finalmente fueron colocadas.	Falta de información, a la población en general y autoridades, de lo que representa.
	Crecimiento incontrolado de la mancha urbana, corrupción y falta de reglamentación en construcciones y anuncios que las afectan	La Ruta ha perdido unidad, y han quedado como esculturas aisladas inconexas unas a otras.	Deterioro de la imagen urbana por la construcción del segundo nivel del Periférico
	Falta de interés en su mantenimiento por parte de las autoridades locales y federales	En su mayoría no pueden ser vistas a la lejanía, el visualizarlas se ha vuelto un encuentro fortuito y a veces tan rápido que quedan ignoradas (contrario a su origen donde viendo una escultura se alcanzaba a ver la otra).	"Ignorancia social"