



01061 /
2FJ

Universidad Nacional Autónoma de México

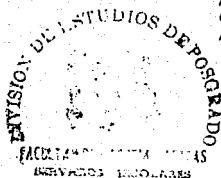
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**MATHÍAS GOERITZ Y EL ESPACIO
ESCULTÓRICO**

FALLA DE ORIGEN

TESIS QUE PRESENTA CONSUELO
ALMADA LOPEZ PARA OBTENER EL
GRADO DE MAESTRA EN HISTORIA DEL
ARTE

México D.F. 1995





Universidad Nacional
Autónoma de México



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 está 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.

RECONOCIMIENTOS:

A Karen Cordero por su apoyo y valiosa dirección en esta tesis.

A Rita Eder porque en su seminario vi la posibilidad de reflexionar sobre la problemática del espacio en el arte, que es el eje conductor de este trabajo.

A mis lectores Julieta Ortiz, José Castorena y Oscar Olea por sus atinadas indicaciones.

A mis maestros Javier Moysen, Elsa Barberena y Rosa Palazón por haberme permitido compartir con ellos sus conocimientos.

A Esther, Isabel y Luz María por su amistad y apoyo.

A Juan y a mis hijos por su comprensión y solidaridad.

A la memoria de Cosme y Pablo.

INDICE

	Pag.
INTRODUCCION	1
CAPITULO 1 <i>UNA OBRA SIN AUTORES</i>	9
CAPITULO 2 <i>ANTES DEL ESPACIO ESCULTORICO</i>	22
CAPITULO 3 <i>DE LO PROFANO A LO SAGRADO</i>	69
CAPITULO 4 <i>LAS RELACIONES DEL ESPACIO ESCULTORICO CON EL MINIMALISMO Y CON EL LAND ART</i>	102
CONCLUSIONES	132
INDICE DE LAMINAS	136
BIBLIOGRAFIA	155
HEMEROGRAFIA	160

INTRODUCCIÓN

El *Espacio Escultórico* (Lámina 1) es un círculo monumental realizado en cemento que encierra y enmarca una porción de lava volcánica. Esta obra se encuentra en los terrenos de la Universidad Nacional Autónoma de México, contiguos a la Unidad Cultural de la Sala Netzahualcóyotl. Fue creado en 1978 por seis escultores geométristas: Sebastián, Hersúa, Manuel Felguérez, Federico Silva, Helen Escobedo y Mathías Goeritz. Esta obra pertenece a una primera etapa de un proyecto que se hizo en dos partes: el 23 de abril de 1979¹ se inauguró el círculo monumental sobre la lava y en una segunda etapa (1979-1980) cada escultor que había participado en el *Espacio Escultórico* hizo su propia obra; estas fueron colocadas en el espacio contiguo al Centro Cultural Universitario que pertenece a la UNAM.

Hasta hoy, el *Espacio Escultórico* no ha merecido ningún estudio que profundice sobre sus posibilidades como obra monumental y los postulados teóricos que la sostienen. Los textos son escasos y primordialmente de tipo informativo y descriptivo. Por ejemplo el texto de Rita Eder, *Helen Escobedo* (UNAM, 1980), y el de Federico

¹ "Arte Escultórico de Inspiración Ecléctica", *Gaceta UNAM*, noviembre 8 de 1993, p.A

Morais, Mathías Goeritz (UNAM,1992), son obras que incluyen al *Espacio Escultórico* dentro de otras temáticas sin que constituya el punto central de sus trabajos.

Otros textos, como el que publicó el Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos de la UNAM,² además de incluir el manifiesto de los participantes, explica también la manera como se construyó, detallando materiales, acabados, superficies, medidas, etcétera.

En el número 4 de la revista *México en el Arte* (1984), Jorge Manrique escribe un artículo en el que revela la manera en que los artistas participantes, se reunieron y discutieron a lo largo de un año para depurar la idea de la futura obra.

Para este análisis utilicé fuentes hemerográficas, artículos de revistas nacionales y extranjeras, artículos periodísticos y entrevistas que realicé a algunos de los artistas que participaron en el *Espacio Escultórico*.

Mi interés en esta obra radica en su riqueza de planteamientos y en que requiere y ofrece múltiples posibilidades de estudio. Me interesa analizar su concepto de arte público como una alternativa

² *El Espacio Escultórico*. Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos. UNAM., México, 1980.

para atraer al espectador, sin implicar la solemnidad o los condicionamientos del museo. Otra perspectiva interesante está planteada en las posibilidades de uso que ofrece el *Espacio Escultórico*, como un lugar para la música y la danza, y en analizar qué tipo de espectáculos se llevan a cabo ahí, cómo se realizan y cómo es el público que gusta de asistir a este sitio.

Sin embargo, estos aspectos no los voy a abordar sino que me limito a analizar al *Espacio Escultórico* en su aspecto filosófico, iconológico y formal, ubicándolo en el contexto del arte internacional, específicamente dentro del Minimalismo y el *Land Art*, corrientes en las cuales se inscribe de forma interesante, ya que señala un punto de contacto entre ambas sin quedar en forma exclusiva dentro de ninguna.

Por tratarse de una obra ubicada en el espacio urbano pero en forma aislada, se impone una serie de reflexiones respecto al espacio mismo que nos remiten a sus antecedentes más cercanos, concretamente a la obra urbana de Mathías Goeritz y su creación y participación en el *Museo del Eco*, las *Torres de Satélite* y la *Ruta de la Amistad*. En Mathías Goeritz el espacio es un elemento que siempre está presente; en estos trabajos suyos cuenta no sólo la experimentación, la forma y la monumentalidad sino también la ubicación que define y condiciona su recepción. Por ello retomo sus

conceptos sobre el espacio y sus ideas en torno a la supresión de la vanidad, la necesidad de un trabajo colectivo y la fe como salvación para el arte, ideales que se cumplen en el *Espacio Escultórico* que me llevaron a recorrer y estudiar la escultura urbana de Mathías Goeritz desde su llegada a México. Esta obra es la cristalización de todos sus conceptos y la culminación de su trayectoria como creador y promotor del arte urbano en este país. Es a través de esta perspectiva que se explica con mayor claridad el *Espacio Escultórico*.

Sin embargo, no hay que olvidar que se trata de un trabajo fruto de un esfuerzo colectivo, lo cual demanda un estudio sobre la dinámica de trabajo de los seis escultores, por esta razón en el primer capítulo realicé un análisis sobre los participantes; en él expongo la manera en que todos aportaron sus conceptos y sus preocupaciones, y cómo cada uno puso además de sus conocimientos sobre geometría, algo de sus trayectorias y de sus inquietudes artísticas en aquel momento. De este modo, el estudio de la obra ofrece seis enfoques distintos, si lo que nos interesa analizar es la participación de cada uno de los artistas.

Visto como un quehacer colectivo, el *Espacio Escultórico* es coherente con los preceptos que desde la etapa de Altamira sostuvo Mathías Goeritz, donde el contacto con el arte rupestre siembra en

él la inquietud por el anonimato del artista³. El *Espacio Escultórico* es la consolidación de esas preocupaciones: Mathías Goeritz insistía en que nunca se debería conocer a los autores de la obra. Esta postura marcará mi trabajo, ya que también me propongo ubicar esta obra dentro de la línea de investigación artística que protagoniza Goeritz desde su llegada a México en octubre de 1949.

El segundo capítulo se refiere a la estancia de Goeritz en Guadalajara, y pone especial énfasis en los Cursos de Educación Visual que impartió en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de esa ciudad, en los cuales experimentó con el espacio y con el color, en una dinámica que tenía como objetivo incentivar la creatividad de los alumnos.

Considero que la participación de Goeritz en proyectos de escultura monumental, como las *Torres de Satélite (1958)* (Lámina 2) y la *Ruta de la Amistad (1968)* conforma una trayectoria plástica sólida cuyos postulados teóricos se expresan en el *Manifiesto de Arquitectura Emocional*, elaborados con motivo de la creación del *Museo del Eco* en 1953, obra germinal que constituye una reflexión plástica sobre el espacio. Esta obra representa la realización de estas consideraciones: se hizo físico el rompimiento con lo ortogonal; muros y pisos dejaban de

³Preocupación que lo acompañará a lo largo de su vida y se manifiesta continuamente como desaprobación a la vanidad del artista y su individualismo tan frecuente en el arte contemporáneo.

lado la función de habitabilidad, para sacar de su condicionamiento al espectador y lograr en él una emoción.

Cuando realizó las *Torres de Satélite* con el arquitecto Luis Barragán (1902- 1988), manifestó que éstas con su altura deberían en un futuro despertar la emoción de un “rezo plástico” en el espectador que va velozmente por la autopista del Periférico. Goeritz fue un firme creyente de esta obra. Consideraba que siempre despertarían emoción en el espectador motorizado, como en su tiempo lo hacían las grandes pirámides o las catedrales góticas.

En este mismo capítulo me refiero a la creación de la *Ruta de la Amistad*, en la cual Goeritz fungió como coordinador de 18 artistas de distintas nacionalidades que realizarían 18 esculturas colocadas en el tramo sur del Anillo Periférico. Este proyecto, que en principio tenía todas las posibilidades de éxito, fracasó en cuanto a su concepto de recepción. Esto es una muestra de lo azaroso que puede resultar el emplazamiento de una escultura monumental en el área urbana, por el crecimiento desmedido y desordenado de la ciudad.

En el tercer capítulo trato la problemática de dos espacios que se contraponen, dos ámbitos que coexisten en el área urbana: uno es la autopista que define una experiencia estética desde un

automóvil, como en las *Torres de Satélite* y la *Ruta de la Amistad*. El otro, el *Espacio Escultórico* ubicado en los terrenos de Ciudad Universitaria. Ambos espacios en concepto, ubicación y forma, determinan experiencias estéticas contrastantes, que analizo con base en la teoría de Mircea Eliade sobre lo sagrado y lo profano. Lo profano estaría representado en la autopista, con todos los elementos de modernidad que contiene y lo sagrado en el *Espacio Escultórico* por la carga de primitivismo y de misticismo expresado especialmente en sus elementos espaciales.

El cuarto y último capítulo se refiere a la relación que existe entre el *Espacio Escultórico* y el arte minimalista y el *Land Art*; tanto Gregory Battcock⁴ como Jack Burnham⁵, reconocen el carácter pionero de la *Serpiente del Museo del Eco* (Lámina 3) que antecede a las propuestas minimalistas de Tony Smith y otros en el ámbito internacional.

En este capítulo se verán los elementos formales de estas corrientes que aparecen en el *Espacio Escultórico*, así como su monumentalidad y emplazamiento. El lugar donde está asentada la obra, sobre la piedra volcánica, nos remite a lugares ancestrales, como los sitios tan alejados que escogieron los artistas del *Land Art*,

⁴ Gregory Battcock. *Minimal Art A Critical Anthology*. Ed. Dutton, New York, 1968, s.p.

⁵ Jack Burnham. "Formalism: The Weary Vocabulary" *Beyond Modern Sculpture*. Ed. George Braziller, New York, 1968, pp.120 y 122

lagos o desiertos. La diferencia con el *Espacio Escultórico* radica en que esta obra se encuentra ubicada dentro del contexto urbano, si bien a salvo del ruido y del tráfico donde su recepción está libre de estas interferencias. El *Espacio Escultórico* puede contar con la presencia real del espectador sin recurrir al documento fotográfico o al video, que son medios de contacto necesarios para la recepción de las obras del *Land Art*.

CAPITULO 1

UNA OBRA SIN AUTORES.

Contrario a la idea de que la obra de arte es el resultado de un proceso individual, personal y si se quiere solitario, Mathías Goeritz sostenía el criterio de un arte colectivo y anónimo. El *Espacio Escultórico* en la Ciudad Universitaria es la materialización de esta idea, a pesar de que su realización estuvo a cargo de seis participantes: Helen Escobedo, Hersúa, Federico Silva, Sebastián, Manuel Felguérez y el propio Goeritz.

Esta obra monumental, una suerte de oración plástica al igual que las grandes obras prehispánicas, queda aislada dentro del espacio universitario y a salvo de la agresión de la ciudad. De ahí que, consideremos como antecedentes a las *Torres de Satélite* y a la *Ruta de la Amistad*, trabajos en los que Goeritz tuvo un papel primordial y que representan de una manera sólida los planteamientos que este artista venía alimentando desde sus primeras etapas en la Escuela de Altamira. Es en el *Espacio Escultórico*, hoy en día transformado en centro de actividades culturales y lugar de esparcimiento y reunión, donde la pregunta: ¿quién hizo esta obra? formulada a cualquiera de los que por ahí transitan, encuentra la

proyecto de ciudad para Baja California realizado a base de figuras geométricas; se trata de una utopía, donde no habría ni sanatorios, ni cementerios, ni tiendas. En éste trabajo ambientalista, Hersúa diseña un mundo. Con tal motivo, Goeritz opina que este artista "trabaja elaborando detalles de un gran sueño utópico ... la vida en un mundo de belleza, como la soñaron y realizaron en siglos pasados los arquitectos y artistas de ciudades como Siena, Chartres o Teotihuacán." ³

Sebastián ya tenía la experiencia de trabajo en equipo; inmediatamente anterior al *Espacio Escultórico* participó en *Gocadiguse*, que interesa aquí como trabajo de grupo y como escultura monumental urbana. Este grupo nació en 1975 y estaba formado por las iniciales de los nombres de sus integrantes: Angela Gurriá, Geles Cabrera, Mathías Goeritz, Sebastián y Juan Luis Díaz. Trabajaron en Villahermosa, donde realizaron cinco plazas, y en Monterrey.⁴

Sebastián señala que en *Gocadiguse* "la relación entre los artistas fue extraordinariamente bien llevada, era una relación de amistad, no había el problema de que porque yo fuera el más joven me iba a sentir acomplejado". También reconoce que en esta ocasión Mathías Goeritz "jugó un papel aglutinante porque ya tenía la experiencia de

³ Museo de Arte Moderno. *Semicubiación. Ambiente Escultórico Proyecto de Ciudad*. INBA, México, 1977, s. p.

⁴ Entrevista a Sebastián realizada por Consuelo Almada en el taller del artista, México D.F., el día 7 de marzo de 1995.

coordinar grupos en la *Ruta de la Amistad*,⁵ pero respecto al trabajo en equipo en el *Espacio Escultórico*, afirma que no había elementos de cohesión y que fue duro el trabajo en el sentido de que todas las personalidades eran fuertes; fueron seis inteligencias que se tuvieron que poner de acuerdo: "todos decíamos una sexta parte es mía".⁶

Creo que hay distintos conceptos de trabajo colectivo tanto en Gocadiguse como en el *Espacio Escultórico*. En el primero, las siglas de los participantes están presentes en el nombre y podían intercambiarse "dependiendo de a quién se le diese el proyecto".⁷ Se trata de un grupo que aceptaba las opiniones de los otros, y esa mecánica de cambiar las siglas remite a un orden cambiante de ideas y principios. En el *Espacio Escultórico*, el trabajo colectivo tiene otras connotaciones. Si había desacuerdos se volvía a pensar, se volvía a redondear la idea, a ajustarse todo a un sólo principio, como en un cedazo conceptual.⁸ Todo estaba expresado en sus módulos y espacios iguales; todo remite a lo colectivo y al anonimato, tal como Mathías Goeritz concibió el arte desde su estancia en Altamira.

Sebastián fue discípulo de Goeritz en la Facultad de Arquitectura, en el sistema de autogobierno. De él aprendió una

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Jorge Alberto Manríque. "El Espacio Escultórico. Obra Abierta", *México en el Arte N.E.*, primavera de 1984, No. 4, pp.2-11, p.9.

manera de captar la esencia de lo mexicano y expresarlo en un lenguaje contemporáneo. También le enseñó cómo captar algunos conceptos plásticos y realizarlos. Sebastián ha trabajado continuamente la escultura monumental a través de planos y del color. Curiosamente, en mayo de 1977, casi en forma simultánea a la presentación del proyecto del *Espacio Escultórico*, presentó su exposición *Escultura Íntima* en la Galería Juan Martín, donde exhibió objetos pequeños por excelencia manipulables. Sebastián nos remite "a la relación objeto-sujeto más elemental y a la par más compleja: el juego, elemento lúdico sin reglas." ⁹ Esta cualidad manipulable del objeto, contrasta con la permanencia e iconicidad del *Espacio Escultórico*. Constituyen extremos que se tocan, lo monumental, lo estático y lo colectivo por un lado, y lo íntimo y lo manejable por el otro. La esencia lúdica, sin embargo, se hace presente tanto en "la escultura íntima" (Lámina 4), como en la escultura de dimensiones arquitectónicas.

Helen Escobedo no solamente es una artista geométrica, ha trabajado también escultura monumental destinada a estar en edificios, como el *Mercurio* que realizó para la casa matriz del Banco de Comercio. Ahí, dice, tuvo que calcular los espacios dados y las posibilidades de recepción de un espectador que pasa caminando rápido. En 1968 Escobedo realiza para la *Ruta de la Amistad* la obra

⁹ Juan Acha. *Sebastián Escultura Íntima*. Galería Juan Martín, México.D.F., 1977.s.p.

Puertas al Viento (Lámina 5), su primera escultura monumental urbana, que considera un parteaguas en su trayectoria artística, ya que al momento de verla solamente hecha en el armazón se dio cuenta, al mirar a través de ella, de la riqueza de posibilidades para visualizar el entorno.¹⁰

Helen Escobedo lleva a cabo uno de sus primeros trabajos efímeros en 1976, en un evento internacional de escultura en Nueva Orleans. Su inclinación por los corredores formados iguales y seriados, la hizo escoger un pasillo natural de pinos para integrar en él columnas blancas por las cuales pudiese deambular el público. En esta escultura efímera y transitable, realizada con tubos de cartón pintados en blanco, trabajó la integración al medio, es decir, el arte supeditado a las leyes de la naturaleza, utilizando formas que coexisten y que no violentan el entorno ni la naturaleza del lugar. A partir de esta estructura, que duró aproximadamente un día, los estudiantes tenían que inventar soluciones propias,¹¹ y lo lúdico surgió cuando uno de los jóvenes que participaba y que era jazzista empezó a jugar emitiendo sonidos con uno de los tubos perforados.¹²

Felguérez con sus murales de chatarra, como el mural del *Cine*

¹⁰ Entrevista a Helen Escobedo, realizada por Consuelo Almada en el taller de la artista, México D.F., el día 9 de marzo de 1995.

¹¹ Rita Eder. *Helen Escobedo*, UNAM, México, 1982, p.48

¹² Entrevista a Helen Escobedo... *Op. cit.*

Diana (Lámina 6), trabaja la noción de tiempo. Los materiales olvidados, expulsados del mundo cotidiano por su inutilidad, son rescatados y el artista se lanza a una lucha por adosarlos a una arquitectura moderna. A sus murales posteriormente les aplica elementos extraídos del mar, como las conchas de ostiones y materiales como el vidrio y la retacería de productos industriales. Antes de trabajar en el *Espacio Escultórico*, ya tenía experiencia en estos retos de vencer al material, de acomodarlo a sus deseos, de conjugarlos. Siempre trabajó la adecuación, particularmente en sus murales.¹³

Felguérez incursionó por mucho tiempo en los contrastes entre el blanco y el negro, el gris oscuro y los blancos, con una absoluta austeridad. Trabajó la quietud de la forma y concibió al cuadro como un objeto puro cuya armonía establece sus propias reglas. Varios de estos conceptos, como los contrastes de sus pinturas, el geometrismo y la búsqueda constante de un ritmo mental, están presentes en el *Espacio Escultórico*. En sus murales se aprecia la armonía, la adecuación, el sometimiento de lo natural y un estatismo que se convierte en movimiento. En el *Espacio Escultórico* hubo que someter la ferocidad de la lava y contrastarla con una forma escultórica hecha de materiales modernos. Se buscó y se logró una armonía; el orden y la inmovilidad cobran vida en el movimiento de

¹³ Juan García Ponce. *Felguérez*. UNAM, México, 1976, p.21

quien camina a su alrededor.

Federico Silva en sus primeras etapas de artista trabajó el muralismo y fue un ferviente practicante del arte de mensaje, en su plástica reflejaba su ideología. Él explica así el arte de esa época: "Todo lo que me afectaba política y socialmente me parecía lo único digno de ser pintado ... Había llegado a construir una tesis tan sólida que me parecía imposible destruir."¹⁴ Sin embargo, Silva supo traspasar los muros del arte de ideología, para convertirse en el formalista que iba a tomar de otras disciplinas sólo aquello que le ayudase a enriquecer su obra. Se vale entonces de materiales y procedimientos tecnológicos, como la luz y el sonido, el movimiento y el color, iniciando en nuestro país el arte cinético. Sin embargo, luego retorna a la naturaleza incorporando en su arte la energía solar, el viento y la luz. Su obra destaca entonces por la combinación estética de ciencia, tecnología y naturaleza.¹⁵

Federico Silva se volvió un artista aficionado a la ciencia. Aparecieron en sus trabajos naves para viajar por el espacio y una gama de formas aéreas y ligeras que se acercan a las matemáticas. Propone esta ligereza como un reto a las formas rotundas que tanto han pesado en la escultura mexicana, y abandona los nacionalismos obvios para internarse en un mundo ilimitado de formas puras,

¹⁴ Rosa Ascol (comp). *Federico Silva*. UNAM, México, 1979, p.74

¹⁵ *Ibid.*, p.119

concebido en términos cósmicos. *Objetos de Sol y de Otras Energías Libres* (Lámina 7), es el título de la exposición que el artista presentó de diciembre de 1976 a febrero de 1977 en el Museo del Palacio de Bellas Artes.¹⁶ Aquí aparecen naves interestaciales o insectos gigantes que dan vida a las teorías de Silva sobre lo extraterrestre, el futuro, la ciencia y la magia. Concibe un mundo cósmico y silencioso confiriendo a sus esculturas un sentido de serenidad y orden que revitaliza el paisaje, y en las que incluye el viento y la luz como elementos indispensables.

Las inclinaciones científicas de Silva recuerdan las de los antiguos mexicanos en su intento por establecer un diálogo con el más allá a través de objetos mágicos; en el *Espacio Escultórico* está presente el viento y la luz, lo primitivo y lo contemporáneo. Es un diálogo entre ciencia y arte, una síntesis de dos culturas, donde la tecnología y la magia se tocan en su afán de calmar la angustia humana.

Hemos visto aquí de qué manera los participantes contribuyeron con sus preocupaciones del momento, sus pensamientos y sus trayectorias, y cómo hicieron válidas sus perspectivas en lucha cada uno por su concepto. Helen Escobedo, por ejemplo, dice: "aun cuando todos eramos unas *primadonnas*

¹⁶ Museo del Palacio de Bellas Artes. *Federico Silva. Objetos de Sol y Otras Energías Libres*. INBA, México, 1976-1977, s.p.

subidos a un pedestal, todos pegabamos de gritos, no decíamos yo, yo, yo. Decíamos nosotros, nosotros, nosotros”.¹⁷ Sebastián sostiene que se respetaban todas las opiniones.¹⁸ Si bien reconoce que Mathías Goeritz tenía mayor experiencia en eso de trabajar en grupos, “él nunca decía lo que teníamos que hacer, sino que las aportaciones se tomaban en cuenta y de ahí aprendimos que la idea última era la respetada”.¹⁹

En forma sucinta, hemos recorrido el camino de cada uno de los cinco escultores que participaron en el *Espacio Escultórico*, junto a Goeritz. A partir de conversaciones con algunos de ellos, podríamos llegar a la conclusión de que, si bien se trata de una obra colectiva, no es anónima porque cada uno defiende la autoría de su sexta parte y, sobre todo, rechazan la idea central de Goeritz sobre la importancia del arte anónimo y colectivo. El espectador parece decir lo contrario: es como estar frente a los dibujos de las Cuevas de Altamira y preguntarse ¿quién hizo esto? En el caso del *Espacio Escultórico*, hay quienes ni siquiera llegan a formularse la pregunta. Están ahí, disfrutan el espacio, eso es todo.

¹⁷ Helen Escobedo. *Op.cit.*

¹⁸ Sebastián. *Op.cit.*

¹⁹ *Ibid.*

No sólo el concepto de anonimato, sino una trayectoria plástica enlazada a su ideología es lo que de Goeritz se hace presente en el *Espacio Escultórico*: un arte colectivo y anónimo, "un monumento a la nada";²⁰ lo espiritual y lo sacro dentro de un mundo material.

Las *Torres de Satélite* son para él una oración plástica y expresan la elevación de una plegaria, mientras abajo en la autopista del Periférico, reina el tráfico entorpecido, el movimiento, la prisa. En la *Ruta de la Amistad*, el proyecto se tropieza con el crecimiento urbano y es devorado por él. Frente a estos intentos no respetados por la realidad urbana, surge el *Espacio Escultórico*, donde culmina finalmente su aspiración a una obra monumental, una obra plástica como la que en su tiempo nos legaran los constructores de las grandes obras de la humanidad, como la arquitectura prehispánica. Es una obra que, al estar dentro del espacio de la Universidad, queda aislada y a salvo de la agresión de la ciudad.

Juan Acha, sin embargo, adjudica la autoría del *Espacio Escultórico* a Hersúa, explicando que las autoridades universitarias se acogieron a un proyecto que había presentado inicialmente como parte de un proyecto mayor²¹ y retoma dos de sus esculturas, *Ave Dos* (Lámina 8) 1980, que se encuentra en el Campo Cultural de la UNAM y *Símbolo* (Lámina 9) ubicada en la Unidad Bibliográfica, para establecer una

²⁰ Jorge Alberto Manrique... *Op. cit.*

²¹ Juan Acha. *Hersúa. Obra. Escultura. Persona y Sociedad*. UNAM, México, 1983. p. 17.

relación con el *Espacio Escultórico*. Sobre *Ave Dos*, afirma que es la más transitable de las esculturas que allí se encuentran. Reconoce con razón la riqueza de esta obra y explica cómo cambian las relaciones entre sus partes y lo que la circunda. Al transitarla, "la diversidad repercute en nosotros y nos suscita diferentes sensaciones y distintos procesos de significación."²² Juan Acha pretende que *Ave Dos* es una consecuencia formal del módulo que compone el *Espacio Escultórico*, lo que no resulta válido, ya que se trata de una obra posterior a éste. Además el módulo que conforma el anillo monumental, en sí mismo, no tiene un gran valor formal; hay que valorar el conjunto de los 64 prismas, su distribución espacial, así como el contraste con la lava volcánica.

LECTURAS Y MOTIVOS

En el *Espacio Escultórico* convergen una serie de factores que serían posibles objetos de estudio: el mecenazgo, en virtud de que fue producto de un encargo por parte de una institución educativa;²³

²² *Ibid.* p.33

²³ En 1977 Jorge Carpizo fue nombrado Coordinador de Humanidades de la UNAM, y en esta época colaboraban como investigadores en dicha coordinación los 6 artistas que más adelante serían los creadores del *Espacio Escultórico*: Mathias Goeritz, Helen Escobedo, Federico Silva, Manuel Felguérez, Sebastián y Hersúa.

El mismo Carpizo explicaba que Federico Silva propuso en su proyecto de investigación la idea de que se podía hacer una escultura monumental con varias condiciones que fuera de carácter colectivo, que la realizaran artistas universitarios, que estuvieran dentro de una corriente del arte ... también se pensó en un proyecto de carácter interdisciplinario para unir el arte y la ecología. A raíz de ese planteamiento, Jorge Carpizo dirige una propuesta al rector de la UNAM Guillermo Soberón en la que relaciona el movimiento del Muralismo con lo que él denomina Movimiento Escultórico Geométrico Monumental, propone pues a estos escultores que trabajaban todos en distintas partes de la UNAM. Considera a estos artistas como un grupo con posibilidades de darle a la UNAM un sello de institución abierta y promotora de las artes y los compara con el Muralismo diciendo que así "como aquel fue expresión de la Revolución Mexicana, éste último busca su apoyo en la tradición y la vanguardia en México para apoyar su modernización. Se trata de un movimiento que por sus características propias rebasa el arte

su carácter de obra monumental, donde escultura y arquitectura van de la mano, y sus alusiones simultáneas al arte contemporáneo y al arte prehispánico. Sin embargo, me interesa abordarlo desde la perspectiva de Mathias Goeritz según su concepto de la relación espacio-espectador, en cuanto a la manera de percibir una obra según el movimiento de éste, ya sea mecánico, como en el caso de las *Torres de Satélite* o la *Ruta de la Amistad* o natural, es decir con el movimiento del cuerpo.

Goeritz creía en la capacidad de regenerar el arte, en la fe como su tabla de salvación. Fue portador de las contradicciones del artista de su tiempo. Sin embargo, su personalidad y carisma influyeron en toda una generación de escultores que a principios de los sesenta destacan aisladamente: Sebastián, Juan Luis Díaz, Ernesto Mallard, Hersúa y tantos otros. Su influencia llega hasta hoy, con sus criterios sobre la obra monumental, geométrica y urbana.²⁴

privado, incorporándose a la gran tradición del arte público que hiciera suyo el muralismo". Información tomada de: Eida Maceda. "Carpizo Narró la Historia del *Espacio Escultórico* de la UNAM.", *El Universal*, junio 19, 1991, s.p..

²⁴ Cf. Varios Autores. *El Geometrismo Mexicano*. UNAM, México, 1977.

CAPÍTULO 2

ANTES DEL ESPACIO ESCULTÓRICO

En este capítulo quiero referirme a tres obras de Mathías Goeritz: el *Museo del Eco*, ejercicio experimental en cuanto al espacio y como posibilidad de integración de las artes, para el que presentó su *Manifiesto de la Arquitectura Emocional*; las *Torres de Satélite* como escultura urbana monumental concebida como *Oración Plástica*, con las diversas posibilidades de apreciación que ofrece, y la *Ruta de la Amistad* como intento de trabajo colectivo. Aquí Mathías Goeritz coordina la obra y cree en el resultado de su recepción a lo largo de la cinta asfáltica, (más tarde reconoce el fracaso de esta ruta de esculturas). Las tres obras constituyen el antecedente de lo que posteriormente sería el *Espacio Escultórico*, una culminación de las ideas de Goeritz, las cuales están presentes y entrelazadas en estos tres proyectos artísticos.

Antes es necesario establecer los antecedentes biográficos del artista tales como su origen, su formación profesional y algunas de las influencias que recibió en Europa, así como su trabajo en calidad de fundador de la Escuela de Altamira. Posteriormente consideraré su estancia en Guadalajara que creo decisiva y germinal para su ulterior trabajo artístico en la ciudad de México. Mathías Goeritz nació en Danzig el 4 de abril de 1915, aunque a los pocos meses de edad su

familia se trasladó a Berlín en donde transcurrió su niñez y juventud. Inició su formación en el terreno del arte en la Escuela de Artes y Oficios de Berlín, Charlottenburg, donde tomó cursos de dibujo. En forma simultánea estudió filosofía y obtuvo el grado de doctor en Historia del Arte.¹

Federico Morais, señala que Mathías Goeritz mostró siempre un espíritu cosmopolita, ya que viajaba constantemente por Europa. También la ciudad de Berlín constituía un fermento cultural muy significativo.² Morais afirma: "El expresionismo viene siendo una constante en su obra reaparece de tiempo en tiempo, en forma ostensible y aún sublimada, en diversas etapas, coincidiendo con momentos de depresión y escepticismo."³

Del ambiente cultural de Berlín creo que fueron tres figuras básicas las que determinaron su formación y cuyas ideas luego pondría en práctica en México con sus realizaciones de obra pública monumental. László Moholy-Nagy⁴ (1895 -1946) y Josef Albers⁵ (1888-1976) influenciaron a Goeritz en cuanto a la concepción de libertad y experimentación que debiera regir su trabajo artístico y su enseñanza.

¹ Federico Morais. *Mathías Goeritz*. UNAM., México, 1992, p. 11

² *Ibid.*

³ *Ibid.* p. 12

⁴ *Las Artes. Las Ideas. Las Obras. Los Hombres*. Ed. Mensajero, Bilbao, 1977, p. 372

⁵ *Ibid.* p. 14

Ambos artistas fueron alumnos y maestros de la Bauhaus, donde permitían que los estudiantes pusieran en práctica sus ideas con toda libertad. Ambos abandonaron el país a la subida al poder de Hitler. Moholy-Nagy, artista, pintor y escultor de origen húngaro, trabajó en Berlín en la década de los veinte. Era un experimentalista nato cuya actividad abarcó muy diversos campos, como el diseño y la fotografía. En ésta última tuvo la oportunidad de poner en práctica sus innovadoras concepciones y teorías; usó para sus trabajos lentes y espejos cubiertos por diferentes tipos de líquidos como agua, aceite o ácidos que dejaba correr sobre la superficie logrando audaces abstracciones. Joseph Albers también creía firmemente en la libre experimentación del arte como método de enseñanza, e investiga en torno al color creando variaciones con el lenguaje geométrico.

En esta etapa formativa Goeritz se influenció especialmente de la corriente dadaísta particularmente de las ideas de Hugo Ball (1886-1927) cuyas actividades creativas más intensas estaban en sus lecturas y manifiestos, a través de los cuales asumía una postura frente al arte en realidad más ética que estética. Estas ideas influyeron en Goeritz, quien más tarde expondría en sus manifiestos una posición un tanto afin a la de Ball en la que proponía menos inteligencia y más fe. Veía en lo espiritual un medio para abrir nuevos caminos en el arte. La dimensión mística del artista dadaísta encontró eco en las inquietudes espirituales y estéticas de Goeritz que luego se reflejarían en las obras

públicas monumentales que realizó en México. Estas resumen sus ideales sobre el arte de servicio, la oración, el arte colectivo y anónimo. Las ideas recogidas en Alemania y Altamira tuvieron aquí su consolidación.

Desde que Hitler sube al poder, Goeritz desea salir de su patria, pero no es sino al estallar la guerra cuando busca y obtiene un visado en 1941. Sale a España y de ahí se traslada hasta Africa del Norte.⁶ El 30 de noviembre de 1942 se casa con Marianne Gast, de origen alemán. Durante su estancia en el Marruecos español, las autoridades alemanas buscan judíos para hacerlos volver a Alemania; en ese momento Mathias y Marianne huyen a España,⁷ donde permanecen cerca de cinco años viviendo en Granada, Madrid y Santillana del Mar. En este último lugar, y a causa de la impresión que le producen las Cuevas de Altamira, crea una escuela bajo el mismo nombre. En ese momento se mezclan en él muchos deseos de crear y de recuperar el tiempo perdido al descubrir los vínculos existentes entre lo abstracto y el arte prehistórico; descubre también el anonimato en el arte, idea que traslada hasta sus trabajos en grupo y que, como ya dije antes, culminan en el *Espacio Escultórico*.

La Escuela de Altamira inicia el movimiento español de pintura abstracta que puso énfasis en las texturas y que habría de adquirir

⁶ Lily Kassner. *Op.cit*

⁷ Olivia Zúñiga. *Mathias Goeritz*. Tonatiuh, México, 1965, p. 15

prestigio internacional diez años más tarde, con la colaboración de Saura, Millares, Angel Ferrant y otros.⁸ De esta experiencia Goeritz extrajo el concepto de arte colectivo, y la idea de que éste debe ser anónimo, pleno de espiritualidad, de sencillez y frescura. Se debe crear con esencias y esto debe privar en el arte. Asume que las posibilidades de creación existen en todos los hombres, rechazando de esa manera el individualismo (o la idea del genio creador). Ideas mesiánicas y universalistas sobre un sustrato espiritual, combinado con el deseo de servicio para la comunidad. Hubo para él otras ganancias en la Escuela de Altamira en el aspecto plástico, pero me interesa más precisar las reflexiones y las concepciones ideológicas que extrajo de las pinturas rupestres, según las cuales forjó su criterio sobre cómo debía ser, no sólo el arte, sino también el artista. Esta ideología lo acompañó a lo largo de su vida, que no sólo iba asociada, sino tejida en una urdimbre con su arte.

Las lecciones que recogió en Altamira marcaron siempre sus juicios respecto al trabajo de equipo y la espiritualidad en el arte; esto iba cotejado de manera simultánea con las experiencias plásticas realizadas durante su vida. Creo en este sentido que el *Espacio Escultórico* constituyó la consolidación de sus conceptos sobre la plástica y la ética del trabajo artístico. Edward Westerdahl en su definición de los trabajos de Altamira, concibe la obra de Goeritz como una plástica de etapas de

⁸ *Ibid.* p.20

"embarazo y de parto". Creo, al igual que este autor, que Altamira significó una fase de embarazo, de gestación de conceptos y normas que fue mostrando a lo largo de sus creaciones.⁹

⁹ Edward Westerdahl. *Mathias Goeritz*. Ed. Cobalto, Barcelona, 1949, p.16

ETAPA DE GUADALAJARA

Parte de los alumnos de Goeritz en Santillana del Mar eran de origen latinoamericano; estaban el pintor y diseñador colimense Alejandro Rangel Hidalgo, Josefina Muriel e Ida Rodríguez Prampolini. Estas dos últimas estaban alojadas en la casa de la pareja Goeritz.¹⁰

Casualmente en Guadalajara se encontraba el arquitecto Ignacio Díaz Morales amigo de estos artistas mexicanos, quien tenía desde quince años atrás la firme intención de crear la Escuela de Arquitectura en la Universidad de esa ciudad. Desde 1948, había recibido recursos para recorrer varios países de Europa en busca de maestros para el inicio de la nueva escuela. En esta gira Díaz Morales se encuentra en Madrid con estos amigos y él mismo señala que fue Ida Rodríguez quien le recomienda a Mathías Goeritz como un gran maestro de Historia del Arte.¹¹

Se dio la circunstancia de que estando Goeritz en 1949 en Madrid, exponiendo en la Galería Palma al lado de su amigo Angel Ferrant, escribe en tono agresivo contra la crítica madrileña, lo que provoca una clara hostilidad en el medio cultural en contra de Goeritz.¹² Esta situación lo empuja a aceptar la invitación de Díaz Morales para dar

¹⁰ Fernando González Gortazar. *Mathías Goeritz en Guadalajara*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1991, p.32

¹¹ *Ibid.*

¹² Lily Kassner. *Op. cit.* p.141.

clases en la futura Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara. Estos planes fueron por buen camino gracias al apoyo que este arquitecto recibió del gobierno de Jalisco para realizar su empresa. Se hicieron las gestiones para traer a Goeritz y en octubre de 1949 él y Marianne llegaron a México por Veracruz.¹³

El 6 de enero de 1949 se abrió la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara con sólo 16 alumnos. Mathías Goeritz empezó a dar clases de Historia del Arte, y viendo Díaz Morales su dinamismo, le propuso aprovechar su talento para un curso más reflexivo que no estaba contemplado en el Plan de Estudios y que se llamaría Educación Visual.¹⁴

Díaz Morales señala que Goeritz se remitió entonces a Josef Albers, proponiendo actividades que Albers no sugería, tales como la necesidad de darles a los alumnos elementos sin ninguna vinculación para que se expresasen con ellos. Algunos elementos eran sugeridos por el maestro, pero otros eran elegidos por ellos. Lo importante era lograr la confianza en sí mismos, en su poder de elección y de expresión.¹⁵ Los arquitectos Alejandro Zohn y Enrique Nafarrette dan testimonio sobre su experiencia como alumnos de Mathías Goeritz y ambos coinciden en señalar su enorme capacidad comunicativa con los

¹³ Fernando González Gortazar. *Op. cit.* p.37

¹⁴ *Ibid.* p.41

¹⁵ *Ibid.*

estudiantes y el gran entusiasmo que era capaz de transmitir. Goeritz era polémico por excelencia y poseía una elocuencia verbal capaz de convencer a todos.¹⁶ Su gran conocimiento de la Historia del Arte le permitía resolver problemas que surgían en el salón de clase; no tenía una concepción lineal de esta materia y su apreciación era de tipo analítico, la concebía como un instrumento para plantear y resolver problemas y no como una mera sucesión de fechas y datos.

En el curso de Educación Visual se buscaba que el alumno confiase en sus propios ojos; había que observar el ámbito cotidiano, donde cualquier pretexto podía servir para buscar alternativas visuales. Ejemplo de esto es la anécdota del baile de la Escuela de Arquitectura: cuando ya estaban dispuestas las mesas para el banquete, Mathías propuso hacer con estas una escultura efímera, montando unas sobre otras a ver qué pasaba.¹⁷ Mostraba con esto aspectos compositivos y exploraba las posibilidades de un elemento en el espacio, desechando el concepto de que existe una posición única y adecuada del espectador frente a la obra de arte: cualquier ángulo debía ofrecer posibilidades nuevas e interesantes. Si algo estaba bien compuesto "tenía que verse bien desde cualquier punto de vista".¹⁸

El curso de Educación Visual no sólo consistía en especular

¹⁶ *Ibid.*, p. 128

¹⁷ *Ibid.*, p. 140

¹⁸ *Ibid.*, p. 142

sobre el espacio, sino en introducir de manera muy reflexiva el elemento humano. Citan la ocasión en la que se hablaba de la riqueza de los materiales y sus afinidades con otros elementos. Al preguntarles a los alumnos sobre algo afin a la seda, nadie supo responder y él mismo les contestó: "La piel de una mujer".¹⁹ Esto les dio la pauta de que el arte no puede ser un trabajo de laboratorio, puramente analítico sino que sorpresivamente los hizo entrar en otro mundo. Fue esto un acercamiento entre arte, creador y espectador, fue un ligarlos . Este nexos sería siempre indisoluble en el futuro de las experiencias plásticas de Mathías Goeritz.

Los testimonios sobre su estancia en Guadalajara coinciden en señalar que existía un clima hostil hacia él, generado por su éxito en relacionarse con gente importante, y saber ganarse el aprecio y el respeto de sus alumnos.²⁰ En contraste con este ambiente un tanto conservador que hasta cierto punto ya no le permitía a Goeritz seguir adelante, se le presentaba un medio más amplio y estimulante. Su prestigio como académico se había extendido y en 1953 el rector de la UNAM, Nabor Carrillo, le ofrecía la posibilidad de impartir clases en la Escuela de Arquitectura de esta universidad.²¹

¹⁹ *Ibid.* p.127

²⁰ *Ibid.* pp. 104 y 105

²¹ *Ibid.* p.101

EL MUSEO EXPERIMENTAL DEL ECO

Mathias Goeritz inició el *Museo del Eco* todavía viviendo en Guadalajara, los empresarios tapatíos Daniel Mont y Gabriel Orendáin le facilitaron un terreno en la calle de Sullivan 43 en la Ciudad de México, para que construyera esta obra.

No fue iniciada de manera tradicional, con un proyecto y planos previos, aunque parece que existen algunos dibujos anteriores realizados en Guadalajara; más bien Goeritz se basó en su intuición de artista para ir dirigiendo a los ingenieros y albañiles que los empresarios jaliscienses le habían facilitado.

Alejandro Zohn, alumno de Goeritz en Guadalajara, señala que al ver los esquemas le extrañaba percibir que "no hubiese algo que fuera ortogonal... allí todos los planos eran contra los demás planos, y todos los elementos contra los demás". Comenta que el dibujo del proyecto le pareció algo incomprensible pero que en la realidad, ya terminado, era "muy excitante".²² Esta construcción recordaba los comentarios de Goeritz en los cursos de Educación Visual, su insistencia en que se experimentase con el espacio, y tanto el creador como el espectador buscaran nuevas formas de percibirlo.

²² *Ibid.* pp.149 y 150

Sus alumnos recuerdan un día que iban en viaje de estudios de camino a México y pasaron por Janitzio para visitar la escultura-arquitectura, conocida como *El Morelos* (1936)(Lámina10) del escultor Guillermo Ruiz.²³ Goeritz presentó esta obra a sus alumnos para ejemplificar la posibilidad del espacio arquitectónico que puede tener la escultura; *El Morelos* no es un espacio habitable por no tener las características distributivas apropiadas, pero sí un ámbito para exhibir obras.

Esta escultura de dimensiones arquitectónicas, tiene un sentido distinto en su exterior y en su interior. Por afuera es una figura de 40 metros de altura que representa a Morelos, y por adentro tiene la función de albergar al espectador, quien sube por unas escaleras adosadas a la pared, rodeando en forma de espiral la escultura. En las paredes interiores están los murales del pintor mexicano Ramón Alva de la Canal (1898-1981) que representan pasajes de la vida de Morelos, y en el centro queda un espacio vacío. La parte más alta del monumento es el puño levantado del brazo derecho de Morelos con un pretil por donde se puede contemplar la vista panorámica, y que permite apreciar la relación entre el espacio interno y el externo. Lo que se hace presente en esta obra es más que nada una reflexión sobre el espacio artístico funcional; una conjunción arquitectura-escultura con

²³ *Ibid.* p.150

sus posibilidades internas y externas; la idea de combinar una escultura dentro de los lineamientos de lo conmemorativo monumental, y una reflexión del espacio interno.

El proyecto del *Museo del Eco* estimularía y concretaría otras reflexiones mucho más interesantes y contemporáneas que Goeritz predicaba desde las aulas en Guadalajara. La irregularidad fue uno de los principales recursos de que se valió para ofrecer al espectador un espacio para que considerara su habitat diario.

El nombre del *Eco* nació viendo Goeritz un cuadro de Brueghel llamado *Ecce Homo*. Entonces hizo una asociación con la palabra *ecce* que significa *voilà* en francés y encontró interesante el doble significado del sonido.²⁴ Tanto él como la crítica Margarita Nelken se refieren al *Eco* como un nombre que remite a la resonancia, a la advertencia; es el eco de las posibilidades artísticas infinitas del México de los años cincuenta.²⁵ El nombre el *Eco*, tuvo un cambio de significados con el vocablo *Ecce Homo*; en principio sólo el artista quería mostrar algo en esa relación que hace entre *ecce* y *voilà*. Son adjetivos demostrativos en dos distintos idiomas, un doble significado del sonido. Cuando traslada la palabra al español, toma otra connotación; el eco remite a la resonancia, en el sentido de que se expanda el sonido. En un sentido estético, pretende la repercusión y la reflexión de las propuestas

²⁴ Bambi. "Desinterés por Todo, Sólo Importa el Hombre", *Excélsior*, agosto 23, 1953, Secc.1 C. y 14 C.

²⁵ Margarita Nelken. "Plástica Experimental", *Excélsior*, agosto 14, 1953, p. 8-B

plásticas que Mathías Goeritz plantea en el *Museo del Eco*.

En esta asociación entre el vocablo y la obra que nombra, Goeritz trata de mostrar algo, de sugerir. El eco se refiere no únicamente al sonido sino al lugar en donde este recae y no sólo eso sino más importante aún, que regresa. Goeritz retoma el procedimiento surrealista de la asociación libre de vocablos, en donde se valora además de la intuición de quien crea la obra, la recepción del espectador y su reacción final.

En esta tierra "donde todo es posible", como decía Goeritz, pensaba poner en práctica su ideología sobre el arte cuya fuente encuentra en las Cuevas de Altamira, ese lugar en donde descubrió que el arte podía ser anónimo y que las posibilidades de creación no estaban sólo en los artistas, sino que todo ser humano estaba facultado para recrear una realidad. Asimismo, el *Eco* viene a ser la realización de las polémicas sustentadas en sus cursos de Educación Visual, donde enseñaba a ver las cosas de mil formas diferentes e incitaba a cambiar los puntos de relación y de perspectiva, para recomodar la serie de experiencias visuales acumuladas o ya estereotipadas del espectador.

El *Eco* ofrece un espacio promisorio, clandestino, acicate para quien lo transita, y que lejos de someter al espectador, lo libera al

constatar lo que Goeritz promulga en su *Manifiesto de la arquitectura emocional*:

El nuevo Museo Experimental EL ECO, en la Ciudad de México, empieza sus actividades, es decir, sus experimentos, con la obra arquitectónica de su propio edificio. Esta obra fue comprendida como ejemplo de una arquitectura cuya principal función es la emoción.

El arte en general, y naturalmente también la arquitectura, es un reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo. Pero existe la impresión de que el arquitecto moderno, individualizado e intelectual, está exagerando a veces -quizá por haber perdido el contacto estrecho con la comunidad- al querer destacar demasiado la parte racional de la arquitectura. El resultado es que el hombre del siglo XX se siente aplastado por tanto 'funcionalismo', por tanta lógica y utilidad dentro de la arquitectura moderna.

Busca una salida, pero ni el esteticismo exterior comprendido como 'formalismo', ni el regionalismo orgánico, ni aquel confucionismo dogmático, se han enfrentado a fondo al problema de que el hombre-creador o receptor- de nuestro tiempo aspira algo más que a una casa bonita agradable y adecuada. Pide -o tendrá que pedir un día- de la arquitectura y de sus medios y materiales modernos, una elevación espiritual; simplemente dicho: una emoción como se la dio en su tiempo la arquitectura de la pirámide, la del templo griego, la de la catedral románica o gótica -o incluso- la el palacio barroco. Sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas el hombre puede volver a considerarla como un arte. ...²⁶

Este manifiesto de Goeritz constituye una reacción contra el funcionalismo y el concepto de casa útil para vivir; contra la superficie habitable distribuida según las ideas de Le Corbusier que proclaman la unión armónica entre el cuerpo humano de 1.80 m. y las dimensiones de

²⁶ Federico Morals. *Op. cit.*, pp. 31 y 32

la vivienda en el sentido tácito de la proporción.

Cuando Goeritz habla de la necesidad de que el arte produzca una emoción en el hombre, tal como algún día la provocaron la pirámide o el templo, se refiere quizá a aquellas arquitecturas cuyo resorte anímico era el sentimiento religioso; las catedrales góticas y renacentistas convirtieron el espacio interno en un elemento expresivo capaz de poner a los fieles en contacto con la divinidad. Los grandes espacios de estas construcciones debían albergar multitudes, y tanto la elevación de la arquitectura gótica como la cúpula del Renacimiento buscan crear una atmósfera apropiada que produzca la emoción de lo infinito en el creyente. Tal como sucedió en aquellas épocas, en el *Museo del Eco* Goeritz pone de manifiesto su deseo de producir una emoción en el espectador a través del diálogo con el espacio interior; deja de lado el espacio ortogonal y su distribución característica para ser habitable. Consigue su objetivo, a partir del análisis espacial en donde se conjuga la escultura y la arquitectura. En este proceso, la escultura se ha liberado de la representación del cuerpo humano y del pequeño formato para marchar al encuentro de lo monumental.

El *Museo del Eco* estaba constituido en su totalidad por altísimos muros blancos sobre los que se proyectaban las sombras de gigantescas esculturas, el piso estaba tapizado de grandes ladrillos cuadrados y la entrada estaba compuesta por un larguísimo pasillo

(Lámina 11) que medía cuatro metros y medio y se hacía estrecho en forma paralela al descender el techo.²⁷ Este estrechamiento terminaba en un punto casi frente al gran muro que componía el tímpano de una inmensa estancia casi cuadrangular, donde estaba colocado el mural de Henry Moore. (Lámina 12) Esta colocación al final del pasillo refuerza la idea de Goeritz de que se debe despertar emoción. Con una economía de forma y color y en un sentido expresionista, Henry Moore capta como extranjero algunos temas esenciales de la vida y el arte mexicano como la muerte y su representación popular en las calaveras.

Esa estancia estaba también ornada con un trabajo del pintor mexicano Rufino Tamayo (1899), una *Grisaille* (Lámina 13). El gris significa un paso previo a la totalidad a la suma de todos los colores, o sea al negro; si se llega a este las formas no se pueden ver, mientras que en el gris las formas pueden verse, permiten la integración. Tamayo también permite la integración del espacio a través de las líneas de fuga que en este caso están puestas intencionalmente, pues estas, junto con los paneles o muros sueltos que aparecen a cada lado de la imagen nos dan la sensación de espacio diseñado; pareciera como si el museo entrara dentro de la obra misma. Las figuras se integran a través de las líneas de fuga, cada una tiene su lugar en un ritmo elíptico. De esta manera Tamayo contribuye con las ideas que sobre la integración del espacio y de las artes guarda el *Museo del Eco*.

²⁷ Armando Valdez Peza. "Ecos de El Eco", *Esto. Personas y Lugares*, septiembre 10, 1953, p.6

Este gran salón daba acceso a un patio, que comparativamente con el espacio cerrado, tenía una extensión muy grande. Esa área al descubierto contenía una inmensa escultura de acero pintada de negro llamada *La Serpiente*, estructurada y trabajada en vértices que semejaban una culebra. Esta gran sala quedaba separada de otra más reducida por un muro suelto no ensamblado a la techumbre, destinada a pequeños certámenes.

Lo que podría llamarse la Galería principal de arte tenía su acceso independiente que daba también a un piso superior. La planta del largo pasillo de entrada en donde se había instalado la luz desde el suelo y no a la manera corriente, provocaba la proyección de las sombras de gigantescas esculturas y de las siluetas de quien transitaba por los pasillos.²⁸ La sorpresa que esto producía se debía a la confluencia y separación de superficies, en un continuo rompimiento con lo paralelo. El espacio se descompone para articularse nuevamente, propiciando obstáculos visuales como muros, especie de fronteras que restringen o alargan (es el caso de los pasillos) los trayectos. Hay una serie de estímulos que están pensados para generar sorpresa y emoción.

El *Eco* presentaba un muro amarillo que medía aproximadamente 12 metros de altura en cuyo aplanado estaba expuesto un *Poema Plástico*

²⁸ Ceferino Palencia. "El Mundo Experimental de El Eco", *Novedades Supl. México en la Cultura*, octubre 25 de 1953, p. 4

con caracteres propios hechos de acero, que semejaban tipos cuneiformes, jeroglíficos indescifrables. De éstos dijo Goeritz: "Es mi muro de lamentaciones, en el que incrustaré las letras metálicas de mi poema plástico, escribo con letras que yo inventé y está compuesto de tres estrofas: la escultórica, la pictórica y la emocional."²⁹

En el *Eco* se rompe con los valores absolutos de la arquitectura universal; contiene una dinámica ilógica en el uso y sentido de los espacios desde el punto de vista arquitectónico y sobre todo, del funcional.³⁰ Los pasillos y escalinatas dan la impresión de caminos interminables y sus muros altísimos cancelan la continuidad espacial; son como barreras visuales. El mismo Goeritz advierte que fue una oportunidad única para realizar una construcción plástica que fuese museo y galería de arte vivo: "Trabajé con toda libertad para conseguir una obra cuya función es la emoción. Muros de 7 a 11 metros de altura comprendidos como elementos escultóricos."³¹

Los muros y los largos pasillos son valores definitivos en la arquitectura de Luis Barragán. Los primeros son espacios o soportes para exponer los colores de la tradición mexicana; los segundos dan siempre el sentido de continuidad. Mathías Goeritz encuentra en ambos, elementos interesantes que luego aparecerán en el *Eco* con un

²⁹ Bambi "Desinterés por todo...". *Op. cit.*

³⁰ Goeritz mismo reconocía que "desde el punto de vista funcional, habrá mucho que criticar en el *Eco*: para llegar a la cocina hay que subir y bajar escaleras que yo mismo no sé ni donde están". *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

sentido distinto. Los dos artistas mantenían una gran amistad desde los años de Guadalajara, donde habían hecho trabajos en conjunto, y Barragán le había encomendado a Goeritz algunas obras como la escultura del Pedregal.

Paredes y pasillos son utilizados en el *Eco* como oposición a lo establecido, renuncia a lo ortogonal y no busca secuencia ni unidad formal. Se buscaba que la asimetría del espacio interfiriera un tanto con la idea de amplitud que se persigue en los ámbitos habitables, ya que la idea no era albergar muebles ni personas, sino obras de carácter efímero, ya sea de representación o plásticas.

Goeritz predijo que el *Eco* sería una "galería de arte sin fronteras". En ese entonces expresó que podrían venir Joan Miró(1893), Chagall (1889) o Henry Moore(1898-1986) y advirtió: "que hagan todo lo que deseen libremente".³² Por lo pronto, el día de la inauguración el 7 de septiembre de 1953, se presentó "un ballet destructor del ballet", bajo la dirección de Luis Buñuel(1900-1983) con música de Lan Andomían y el bailarín negro Nick Walters como figura central.³³ Los ángulos de la serpiente de acero de Goeritz fueron una especie de escenografía para este ballet.

La periodista Bambi le pregunta a Mathías Goeritz el porqué de

³² *Ibid.*

³³ Margarita Neiken, *Op. cit.*

tanto gris en el *Eco*. Él explica : "... nació como un homenaje a una mujer que ni siquiera me hace caso. Siempre el ser humano ha necesitado de algún hombre o de alguna mujer que influya en él para la realización de una obra de arte ...El *Eco* es como un templo dedicado a una mujer, en donde se practican todas las artes".³⁴

Esta cita se podría interpretar como que Goeritz ha creado un recinto experimental donde se trata de optimizar recursos para lograr tener todas las experiencias posibles en el ámbito que aloja al espectador. Sería por esto una obra arquitectónica, pero también una escultura por las múltiples posibilidades que ofrece de vivenciar el espacio. Es como estar dentro de un cuadro, recorriendo su perspectiva hasta que la superficie se angosta y sólo queda un intersticio para ser atravesado, lo que puede interpretarse como una quimera o un escape a los esquemas de la vida cotidiana. El angostamiento de techos y pasillos, hacen pensar en la perspectiva ilusoria de un espacio arquitectónico encerrado en las dimensiones de un cuadro renacentista, para ser experimentado desde adentro.

El *Eco* constituye una semilla vital, germen y fundamento en el arte de participación.³⁵ Creo que Mathías Goeritz fue honesto al servirse de

³⁴ Bambi. "Desinterés por todo...". *Op. cit.*

³⁵ Enrique De Anda Alanís señala que a la fecha el *Museo del Eco* mantiene algunos elementos estructurales originales y que luego de que Goeritz dejara su dirección fue convertido en "cabaret y centro nocturno, después en teatro universitario y más adelante fue capturado por la "guerrilla cultural" quien lo convirtió hace más de 15 años en suerte de baluarte de la contracultura, de muy dudosa calidad artística y menos trascendencia social". "Testimonio de un Parricidio.El *Museo del Eco* de Mathías Goeritz", *La Jornada Semanal. Nueva Época*, 13 de

un vocabulario propio, conocido y trabajado en sus cursos de Educación Visual: la *Serpiente del Eco*, es un producto de las reflexiones que se hicieron en esos cursos. Alejandro Zohn, deja ver la posibilidad de que esta obra provenga de los dibujos de uno de los compañeros de clase o que se inspiró en una culebra de carrizo, la captación plástica de este juguete típicamente mexicano,³⁶ cuyo cuerpo está formado por una especie de eslabones y se juega sacudiéndola. Las posturas típicas que adopta este juguete recuerdan las formas caprichosas y angulares que conforman el cuerpo de la *Serpiente* de Mathías Goeritz.

Esta escultura, según la crítica de arte Margarita Nelken, "sustrae o abrevia ciertas expresiones aztecas," como la serpiente bicéfala totonaca, el célebre *yugo* del Tajín.³⁷ Es un ejemplo de cómo el artista retoma la esencia de lo mexicano, lo traslada a un lenguaje universal y anticipa el arte minimalista. Jack Burnham encuentra en los segmentos que estructuran el cuerpo de la *Serpiente del Eco* los antecedentes de las cajas rectangulares de acero soldado de Tony Smith. Este artista, con motivo de su muestra de series *Cubi* (1963 y 1964) (Lámina 14), es sin embargo quien recibe de la crítica el mérito de ser el primer creador de este tipo de estructuras que son los elementos formales indispensables

junio de 1993, No.209, pp.24-26. p.25. En este mismo artículo el autor hace una llamada de atención acerca de la importancia de defender la arquitectura del siglo XX, quizá la más expuesta a la depredación. Sobretudo por la plusvalía del suelo urbano. Asimismo, advierte que las autoridades se avocan al cuidado de los monumentos del siglo XIX y anteriores, pero que es difícil que valoren y menos protejan los monumentos posteriores a 1900.

³⁶ Fernando González Gortazar. *Op. cit.* pp. 135 y 137

³⁷ Margarita Nelken. "Impacto de Síntesis", *Excelsior*, julio 23, 1953, pp.9 y 11

en el lenguaje del Minimalismo.³⁸

Burnham también señala que aún cuando Goeritz es un artista falto de reconocimiento internacional en las grandes capitales del arte, la *Serpiente*, ubicada en el patio de su “famoso museo experimental” *El Eco*, constituye “un objeto realmente profético” que llena el espacio y contiene todos los signos de los trabajos que se realizarían una década más tarde en Inglaterra y en Estados Unidos. Burnham, opina que esta construcción de acero soldado sin base, cuya relación con el piso es abrupta y angular, comprende elementos que más tarde formarían parte del léxico de las nuevas corrientes de la escultura.³⁹

³⁸ Jack Burnham. *Formalism.. Op.cit*
³⁹ *Ibid.*

LAS TORRES DE SATELITE

Desde el Museo del *Eco* hasta la realización de las *Torres de Satélite*, Goeritz termina varias obras de carácter plástico, pero me referiré especialmente a esta escultura monumental por tratarse también de una variante urbana, monumental y geométrica; elementos que también están contemplados en el *Espacio Escultórico*.

El *Museo del Eco* constituyó una obra precursora en cuanto al concepto de espacio y la manera de incluir al espectador. Su relación con el arte minimalista, que al menos críticos e historiadores del arte como Battcock y Jack Burnham reconocen, está presente en el *Espacio Escultórico*; también las *Torres de Satélite* por la simplicidad de sus formas y su aspecto podrían verse como una manifestación temprana del Minimalismo. Esto al menos es lo que menciona la crítica e historiadora del arte Ida Rodríguez, quien asegura que constituyen "un ejemplo sobresaliente del arte minimalista y como tal se adelantan varios años a las corrientes norteamericanas y europeas de esta tendencia artística"⁴⁰ Encaran asimismo la problemática urbana del México contemporáneo, lo cual sienta un precedente para las obras en las que Mathías Goeritz participará posteriormente, como la *Ruta de la Amistad*.

En 1958, en colaboración con el arquitecto Luis Barragán, Mathías

⁴⁰ Mathías Goeritz. "La Verdad Sobre las *Torres de Satélite*", *Plural*, 1980, No. 109, p.41

Goeritz ejecuta las *Torres de Satélite*. En un principio esta obra estaba pensada para ser pintura, escultura y música se instalaron incluso flautas en los rincones de las cinco torres para que se escuchara el sonido del viento al paso del espectador.⁴¹ Pero este proyecto que integraba la música a las esculturas no se realizó, así que sólo se erigieron las cinco torres con sus plantas triangulares y una elevación que varía entre los 57 y 37 metros.

En una conferencia que dictó en la tribuna de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, Mario Pani se refiere a la concepción originaria de Ciudad Satélite afirmando que "en sus inicios se trató de un proyecto concebido como una entidad urbana autónoma perfectamente organizada cuyo plan estético se ha liberado del prejuicio de formas preconcebidas."⁴² Este concepto es una vertiente del "Movimiento de la Ciudad Jardín" pensado por Howard Ebenezer y dado a conocer en su libro publicado en Inglaterra en 1898.⁴³ Este movimiento planteaba una nueva concepción urbana en sustitución de la gran urbe. La idea de la ciudad en el jardín, estaba concebida como una entidad autónoma que cubriría sus propias necesidades. Sin embargo dice Ulrich Conrads, esta idea inicial "degeneró en una ciudad-satélite, una Ciudad Dormitorio ...El movimiento de la ciudad jardín se convirtió en la política de las casas familiares, tan destructivas para la ciudad como para el

⁴¹ Federico Morais. *Op.cit.* p.42.

⁴² *Al Día*. Folleto publicado por el Banco Internacional Inmobiliario, septiembre de 1962, Año 1. No.7,

⁴³ Cit. por: Ulrich Conrads. *Arquitectura. Escenario para la Vida. Curso Acelerado para Ciudadanos*. Ed. Blume, Madrid, 1977. p. 22

campo." ⁴⁴

El desierto en el caso de Ciudad Satélite residió en la conurbación que sufrió al tiempo de haberse construido, ya que aun cuando se le pretendiera alejada de la compresión de la ciudad, desde el momento en que el Banco Inmobiliario Internacional se encarga del proyecto, tanto el fraccionamiento como sus torres quedaron inmersos en un germen de desarrollo urbano con todo lo que esto implica, como participar de una problemática ambiental de tráfico, ruido, problemas de transporte, contaminación y el hecho de convertirse en una ciudad dormitorio.

Fraccionamiento es una palabra que en sí misma remite a la individualidad y la separación, y no a la unidad. En sus connotaciones modernas urbanas, significa tener casa propia e inversión, lo que se traduce en un sentimiento de seguridad frente al mundo. Ciudad Satélite proponía una solución al problema de la vivienda a través de estos conceptos: la casa y la propiedad.

El Banco Inmobiliario, como institución financiera para vivienda, significaba accesibilidad al crédito, es decir, la posibilidad de adquirir una propiedad. La constructora, en este caso el Banco Inmobiliario, prefirió urbanizar sus terrenos antes que mantenerlos como suelo

⁴⁴ *Ibid* p.25

agrícola. Esta especulación del suelo sub-urbano y la búsqueda de ganancias a través de bienes inmuebles (especialmente de casa habitación , en el caso de Ciudad Satélite) provocó un incremento en un 100% de la población en esa zona, ya que se expedían a razón de tres licencias de construcción diarias. La idea de un lugar tranquilo para vivir apartado del ruido y la incomodidad de la gran ciudad pronto desapareció debido a las facilidades de crédito que daba el Banco.

En las promociones del fraccionamiento se mencionaba el aumento de la plusvalía de la zona, la ventaja de que cada hogar tuviese su propio teléfono, y un moderno sistema vial con 12 rutas de autobuses que comunicaban a Ciudad Satélite con la zona urbana.⁴⁵ Por todo esto las torres se vieron sujetas a cambios en su concepto original de recepción, si partimos del contexto primero en el cual se insertan. En un principio Ciudad Satélite era un lugar abierto al modo de los espacios rurales y existía un optimismo general respecto a la construcción de estas torres; siendo de dimensiones tan grandes y estando en un lugar verdaderamente alejado del centro urbano, no podían concebirse los resultados de años más tarde. Carl Nielsen de la revista *Ann Arbor*, señalaba el desorden en el que generalmente crecen las ciudades, pero decía que en el caso de Ciudad Satélite no pasaría esto, ya que su crecimiento no sería indefinido, pues permanecería rodeada en su periferia por un cinturón arbolado de grandes

⁴⁵ *AJ D/a*. Op. cit.

extensiones.⁴⁶

Ciudad Satélite se concibió como una urbanización para sectores medios y cuya ubicación ponía el énfasis en la autopista México-Querétaro. El tipo de vivienda alejada del centro de la ciudad, implica una selección social donde el automóvil es un hecho dado y asumido. Aún cuando se recalca en la publicidad del fraccionamiento que habrá 12 rutas de camiones, el uso del automóvil está implícito, la idea de movilidad propia constituye una solución al problema del transporte urbano.

La planta triangular de las torres y la inclinación del terreno determinan su fortuna visual; su situación como en una especie de isla por cuyos lados transitan miles de autos diariamente requiere de la velocidad o del movimiento para que el espectador perciba el juego de planos en que estas crecen, aparecen y desaparecen. El espectador motorizado que avanza por el Periférico con un tráfico fluido, desde que avizora las Torres puede tener la sensación de caminar sobre una cinta rodante. Estas esculturas se hicieron para ser percibidas a una determinada velocidad. Después de recibir la primera impresión visual, todavía queda un espacio prolongado que recorrer.

Gyorgy Kepes afirma que los humanos vivimos una existencia

⁴⁶ Carl Nielsen. "Gateway to the City", *Ann Arbor*, Michigan, 1958, No.1. (Esta nota fue tomada de los archivos del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, INBA, México.D.F.

móvil. Dice que "la materia, base física de toda experiencia espacial y por consiguiente material básico de la representación, es cinética en su esencia misma."⁴⁷ Siguiendo su teoría, habría que admitir que la percepción de la realidad implica la propiedad del movimiento, y que es el entendimiento mismo de los hechos espaciales, el significado de extensión o distancia, lo que conlleva en sí mismo la noción de tiempo. Según Kepes la fuente de percepción del movimiento está en la retina, que por sí sola no lo capta sino que es la experiencia del propio cuerpo en movimiento lo que nos hace percibir la movilidad. Kepes señala que una estructura grande es menos móvil que una pequeña, y que a mayor distancia la percepción de movimiento es menor.⁴⁸

Esta idea de que a distancia los objetos son menos móviles, explica que cuando el espectador avizora las *Torres de Satélite*, surge un intervalo antes de que perciba el fenómeno del movimiento de los planos. Goeritz mismo dice que hay ahí una propuesta cinética y que su recepción debe ser desde el movimiento. Para apreciar sus planos, alturas y colores desiguales, hace falta un juego, un ritmo que únicamente es posible comprender a velocidad.⁴⁹ Las Torres fueron hechas para determinado tiempo de reacción, sin tomar en cuenta los futuros embotellamientos. El conductor se percata de lo que ofrecen las Torres y luego al quedar en un estado de inmovilidad, experimenta

⁴⁷ Gyorgy, Kepes. *El Lenguaje de la Visión*. 2a. ed., Ed. Infinito, Buenos Aires, 1976, p.228.

⁴⁸ *Ibid.*, p.230

⁴⁹ Federico Morals. *Op. cit.* p.43

cierta impotencia al frenarse la emoción que prometen. El espectador queda en un estado de privación sensorial: está sujeto a intervalos dentro de los cuales se le despoja de los estímulos visuales que sólo al estar en movimiento es posible obtener. Quedar exactamente bajo las Torres da la sensación de estar en un espacio arquitectónico. Se suprime la distancia y se deja de percibir la altura; las torres se vuelven muros.

Sin embargo, hay en este conjunto una elaboración del espacio que llega a las raíces del inconsciente; el ver y sentir las torres como muros nos recuerda el sentimiento que provocaba el espacio dentro de un templo en el que la altura, Dios, lo era todo y el hombre nada. En cierto sentido, las exaltaciones del poder divino compensan las desdichas del espectador motorizado o del humilde peatón. La presencia de lo divino evidencia a los mortales la vacuidad de lo cotidiano. En esta obra de arte contemporánea ha quedado introducido el arquetipo de la torre-templo, la nobleza y espiritualidad de lo religioso ha sido desviado, para alivio de las víctimas del vehículo, espectadores de las grandes ciudades.

Las torres de Manhattan de las que tanto habla Goeritz representan en su imperiosa altura el poder del dinero. En contraste, las *Torres de Satélite* son edificaciones sin ventanas, es decir sin comunicación con el interior; no existe ese mediador entre lo externo y

lo interno precisamente porque son eso, torres-muro. Al no haber ventanas, no hay alusiones que permitan pensar que algo pasa dentro de ellas. Se sabe que en las Torres de Manhattan se maneja el valor del oro, el precio de la moneda en el mundo; lo que pasa ahí dentro decide lo que pasará afuera en una gran extensión de tiempo y espacio. Caminar entre estos rascacielos, es como andar entre muros, flanqueada por ellos. Creo que es una experiencia distinta en cada caso.

Aún cuando las *Torres de Satélite* han sido creadas con una aspiración espiritual, no se puede olvidar que se necesitó de una institución crediticia para hacerlas realidad. Quien las encargó fue el Banco Inmobiliario de tal manera que quedasen destinadas también a ser símbolo del fraccionamiento de Ciudad Satélite. En este sentido las torres no pertenecen más a sus autores pues han sido utilizadas por la publicidad como símbolo visual. Cumplen también con una función de señalización, de ubicación; el hombre de las grandes ciudades necesita un punto de referencia, algo que le diga que no está perdido. En este caso, las Torres son cronómetros que avisan al conductor en qué punto de su recorrido se encuentra.

Las *Torres de Satélite* puntualizan el concepto de "mojón" de Kevin Lynch, que lo explica como una imagen que está dentro de la ciudad y que recibe la atención perceptiva del transeúnte, ya sea por su

situación, por su tamaño o por la asociación con la zona en la cual se encuentra. Lynch señala que un mojón es más vigoroso si es visible durante un largo trecho o tiempo considerable, y resulta más útil "si es identificable desde cerca y desde lejos, mientras el observador se mueve rápidamente o con lentitud, de día o de noche, se convierte en un ancla estable para la percepción del mundo urbano complejo y cambiante".⁵⁰

El receptor de las *Torres de Satélite*, ya sea motorizado o peatón, se enfrenta también a un desafío visual producido por el avance acelerado de las construcciones que las rodean. Esta zona está poblada de anuncios luminosos, pasos peatonales y grandes almacenes. El verde y el azul que rodeaban en un principio las esculturas, fueron sustituidos por una serie de estímulos que si bien perturban al espectador, no constituyen una gran interferencia en la percepción de la obra. No se da un diálogo entre este panorama grotesco y las torres porque su altura las preserva de ese caos visual.

Puede percibirse todavía lo sublime en su monumentalidad y en las formas puras que lo relacionan con el arte minimalista. Como ya mencioné antes por su materialidad, su simplicidad, su espacialidad y su elocuencia, las *Torres de Satélite* están ligadas a esta corriente artística. Coincide también con el Minimalismo en su repudio a la obra de pequeño formato para galería y su consecuente cuestionamiento al

⁵⁰ Kevin Lynch. *La Imagen de la Ciudad*. 4a ed., Ed. Infinito, Buenos Aires, 1976, p.121

espectador pasivo; concuerdan en su proyecto de lograr una participación activa del asistente y en la utilización del lenguaje geométrico . Sin embargo, existe en esta obra el sentido metafísico de oración que Mathías alcanza a lo largo de sus experiencias plásticas más notables. El arte minimalista por el contrario negaba toda vida interior en la obra.⁵¹ Gregory Battcock, estudioso de esta corriente establece que el Minimalismo es un arte que se supone frío, lógico y racional y en contraste está la espiritualidad que envuelve a las *Torres de Satélite*.

⁵¹ Gregory Battcock. *Minimal Art A Critical Anthology*. Ed. Dutton, New York, 1968, s.p.

LA RUTA DE LA AMISTAD

A diez años de construidas estas torres y con motivo de la XIX Olimpiada que habría de efectuarse en México, Mathías Goeritz obtiene el cargo de consejero artístico del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos, presidido por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez (1919-).

En su calidad de asesor, Goeritz coordinó el Simposio Internacional de Escultura de donde salieron las propuestas para la realización de la *Ruta de la Amistad*, también conocida como la *Carretera de las Artes*. Esta ruta comprendería una carretera de aproximadamente 17 Kilómetros en el tramo sur del Anillo Periférico, en donde habrían de colocarse 18 esculturas realizadas por artistas de los cinco continentes y de 15 países, y fue patrocinado por instituciones tanto públicas como privadas, tales como el Departamento del Distrito Federal, la Secretaría de Obras Públicas, la Cámara de Concreto y Acero e Industrias de la Construcción, algunas embajadas y líneas aéreas.

En este encuentro Goeritz se refirió al caos existente en los alrededores vitales del hombre moderno causados por el avance tecnológico y por los anuncios publicitarios que "aplantan a los

núcleos urbanos especialmente a los suburbios y carreteras.”⁵² Estas últimas en el siglo de la velocidad y del automóvil han adquirido un significado que nunca antes tuvieron. Mathías expresó con ello su preocupación de que existiera una planificación artística enfocada al urbanismo contemporáneo y a las vías de comunicación.

En otro foro, Goeritz se pronunció en contra del arte individualista de Galería, reconociendo que la *Ruta de la Amistad* “se aleja del concepto del arte por el arte y contiene la posibilidad de establecer un contacto con la masa.”⁵³ Su pasada idea sobre la necesidad de un arte colectivo y anónimo derivada de Altamira y trabajada en sus cursos de Educación Visual en Guadalajara, fue puesta en práctica en su calidad de asesor del área artística del Comité de Los Juegos Olímpicos Mexicanos. Goeritz mismo se excluye como artista, demostrando congruencia con los principios que en los años sesenta sustentaba. En estos años Goeritz escribía en la revista *Arquitectura-México* cuya sección de arte estaba a su cargo y donde continuamente se pronunciaba en contra de todo el arte de moda. Criticaba lo comodino de los artistas oficiales y atraía con sus ideas a un grupo de artistas jóvenes o no tan jóvenes, que se apegaban a la experimentación.

⁵² Eduardo Deschamps. “Congreso Sobre un Ideal”. *Excelsior*. 18 de junio de 1968, p.9-A

⁵³ “Escultura y Urbanismo: *La Ruta de la Amistad* en la Ciudad de México”. *Excelsior*. 18 de agosto de 1968 Sec. Urbe. p. 7-B

En el terreno internacional, Goeritz desaprobaba la aceleración de los "ismos" que constituían -en su opinión- un estímulo al consumismo de las modas artísticas y a la pérdida de lo espiritual en el arte. Artistas mexicanos se le unieron, publicaron su manifiesto *Los Hartos* y realizaron una exposición en la Galería Antonio Souza, en diciembre de 1961 expresando sus ideas de esta manera:

Estamos hartos de la pretenciosa imposición de la lógica y de la razón, del funcionalismo, del cálculo decorativo y, desde luego, de toda la pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día, de la moda del momento, de la vanidad y de la ambición, del bluff y de la broma artística, del consciente y del subconsciente egocentrismo, de los conceptos fatuos, de la aburridísima propaganda de los ismos y de los istas, de los figurativos y abstractos. ...Hartos, sobretudo, de la atmósfera artificial e histórica del llamado mundo artístico, con sus placeres adulterados, sus salones cursis y su vacío escalofriante. Reconocemos cada vez más la importancia del servicio. Habrá que ratificar a fondo todos los valores establecidos: ¡Crear sin preguntar en qué! Hacer o, por lo menos, intentar que la obra del hombre se convierta en una oración.⁵⁴

Este texto de 1961, es reiterado en gran parte por Goeritz siete años después, en el número 100 de la Revista *Arquitectura-México* (1968).⁵⁵ Expresa aquí su rechazo por la vanidad, y su creencia de que el arte individualista tiende a desaparecer y

a convertirse en una búsqueda científico-artística de los medios plásticos al servicio del hombre. El camino queda

⁵⁴ Federico Morais. *Op. cit.*, pp. 62 y 63.

⁵⁵ "Mathías Goeritz", *Revista Arquitectura-México*, abril-julio, 1968, No.100, pp.98-104.

libre para las creaciones novedosas realizadas en equipo en las que ya no se hablará de arte sino que se fundirán la arquitectura, la pintura etc., para expresar las inquietudes espirituales de la época.⁵⁶

Federico Morais expresa que "cualquier intento de institucionalizar a *Los Hartos* con la definición de programas, secuencia de exposiciones y de liderazgos sería su propia negación. Nacieron para morir y después renacer en cada uno de sus participantes."⁵⁷ Cuando en *Los Hartos* se critica la gloria del momento, Goeritz encuentra en la *Ruta de la Amistad* una posibilidad de obra duradera y de vanidad desdeñada. Ofrece una nueva opción al espectador, dándole un arte que puede disfrutar al tiempo que transita, un arte de servicio no recogido en una galería o colección particular, pensado para todos los que recorren esa zona del Periférico.

Antes de realizarse, este proyecto de la *Ruta de la Amistad* pervivió en las mentes o en documentos de otros artistas. El belga Jacques Moeschal y el húngaro Pierre Székely también pensaron en proyectos semejantes entre los años 1960 y 1962 respectivamente.⁵⁸

Existió otro proyecto más antiguo todavía del artista constructivista Otto Freundlich, de origen judío radicado en París y nacido en 1878.⁵⁹ Asumía el arte con un fervor casi religioso y en 1939

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Federico Morais. *Op. cit.*, p. 64.

⁵⁸ *Ibid.* p.71

⁵⁹ *Ibid.* p.70

proyectó lo que llamaría "Vía de la Fraternidad humana creada por los artistas". Esta vía, según la descripción que aparece en el catálogo editado en 1959 por la Asociación de Amigos de Freundlich, abarcaría dos carreteras, una partiendo de Holanda para llegar hasta el Mediterráneo y otra que atravesaría Alemania, Polonia y Rusia.

La línea horizontal debería llamarse "Vía de la Solidaridad Humana en Memoria de la Liberación", y en el punto en que las dos carreteras se unieran, que sería en Auvers-sur-Oise Francia, sería construido el "Faro de la Amistad".⁶⁰

Mathías Goeritz dijo desconocer este proyecto con anterioridad a la propuesta de la *Ruta de la Amistad* hecha por el presidente del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos el Arq. Pedro Ramírez Vázquez.⁶¹ Sin embargo, dijo que pese a desconocer estos proyectos, ya florecían en su espíritu. El hecho fue que la *Ruta de la Amistad* no quedó en propuesta utópica sino que finalmente se concretizó. La selección definitiva de los escultores estuvo a cargo de dos grupos de jurados compuestos por arquitectos, críticos y representantes del Comité Organizador.⁶²

Todas las esculturas fueron hechas en cemento y colocadas a lo

⁶⁰ *Ibid.*, p.71

⁶¹ Eduardo Deschamps. "La *Ruta de la Amistad* en la Ciudad de México". *Excélsior*, 18 de agosto de 1968. Sec. Urbe. s.p.

⁶² Eduardo Deschamps. "18 Escultores en la Jaula". *Excélsior*, 5 de junio de 1968, 1a. plana y p.14-A

largo de 17 kilómetros del tramo sur del Anillo Periférico cada kilómetro o kilómetro y medio . Existía una inquietud por el proceso de recepción que involucraba al espectador como parte importante de la obra. En este sentido el arquitecto Enrique Lagenheldt, responsable de la colocación de las esculturas, dijo que la ubicación de cada escultura fue pensada por un grupo de urbanistas para que fuesen levantadas "en sitios propicios tanto por el paisaje como por el terreno". Agregaba que "en algunos casos se tenía la idea de que por su ubicación se podría lograr un contraste entre la superficie del suelo y la obra".⁶³ Según sus declaraciones, las obras iban a estar dispuestas en las laterales o en el medio del Periférico, aunque la única que responde a esto último es la escultura de Helen Escobedo *Puertas al Viento*. Se habrían de colocar sobre lava volcánica o sobre un promontorio y todas tendrían una iluminación especial.

La altura de las esculturas se definió en las variables de 5.70 m. y 18 m. siendo su promedio de 11 m.,⁶⁴ medida que las incluye en el concepto de monumental. Esto obedeció a la idea primordial de crear dentro de un paisaje amplio y abierto como es la zona del Pedregal, un conjunto de esculturas cuya recepción estaba determinada por la velocidad del automóvil.

Los 18 artistas que participaron reflejaron en sus obras una

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

preocupación por resaltar visualmente volumen, forma y color, aunque yo destacaría a dos de ellos como quienes, básicamente contemplaron el problema de los efectos visuales desde la velocidad. Uno es Herbert Bayer, experto en problemas de comunicación visual, quien creó *Estación 12* (Lámina 15) una estructura realizada a base de paralelepípedos de concreto prefabricado, dispuestos en sentido vertical sobre un eje que producía un fenómeno de luz y sombras que se acentuaba con el movimiento del espectador. El otro artista es el marroquí Mohamed Melehi, cuya obra *Estación 16* (Lámina 16) es una estructura vertical de forma ondulante pintada de blanco que ofrece un juego cinético en donde se toma en cuenta la velocidad. Ante lo extenso y prolongado del paisaje, la preocupación estaba en retener la visualidad del espectador en movimiento.⁶⁵

Si tomamos en cuenta que la red viaria es la columna vertebral de la vida urbana actual, es importante hacer conciencia que la movilidad es una constante en la ciudad, juzgando sus consecuencias para la vida y para la percepción de lo estético. El ser humano al movilizarse descubre de un modo particular el ambiente que lo circunda. Tomando

⁶⁵ Blair Paltridge nos da un ejemplo de arte público en el que se ha tomado en cuenta al individuo que va a velocidad, estos son los murales que Carlos Mérida creó para el paso a desnivel que el arquitecto Mario Pani realizó como parte del proyecto del Multifamiliar Juárez en 1952 en la Ciudad de México. Pani retó a Mérida a decorar los muros de concreto en esta obra vial y el artista al darse cuenta de la velocidad a la que irían los conductores concibió unas figuras "antropomórficas alargadas que precedían y anticipaban el movimiento de los automovilistas". Con esto se advierte la familiaridad que Carlos Mérida siempre tuvo con la danza, es decir con las artes del tiempo. Información tomada de: Blair Paltridge. "En la Polémica de la Integración Plástica." *Homenaje a Carlos Mérida (1891-1984). Americanismo y Abstracción*. Museo de Monterrey; CNCA, INBA, Galería Arvíl, México, 1992, pp.123 a 159, p.125

en cuenta que es el hombre el centro de ese espacio creado por él, no puede desprenderse de su diseño y de la honda relación que le une con su entorno.

El peatón en su casi total libertad de locomoción toma parte en forma inmediata del ambiente circundante que el conductor de un automóvil, pero este acapara las autopistas que como el Periférico significan para el peatón, una zona casi infranqueable.

El pasajero del transporte público que circula por las laterales de esta ruta tiene una percepción distinta y todavía menos afortunada de las esculturas pues no tiene un ángulo de percepción adecuado, ni recorre a la velocidad que se necesita para apreciar cabalmente la riqueza del juego cinético. Existen diferencias en la calidad de percepción, y la del pasajero del transporte público es aún más desventajosa que aquella del automovilista.

La idea expresada por Goeritz de que la *Ruta de la Amistad* encierra la posibilidad de establecer un contacto con la masa parece no cumplirse; es verdad que en este proyecto el arte sale de las galerías, como deseaba Goeritz al coordinar la creación y disposición de estas obras, pero el deseo de que fuesen percibidas por la masa no se cumplió. Aun cuando están ubicadas en un espacio público como el Periférico no todos pueden verlas desde la velocidad del automóvil.

Además, el conductor de un auto particular moderno experimenta en éste otros factores que distraen su atención para percibir con detalle las esculturas: la velocidad misma, la sensación de peligro, o la simultaneidad de acciones que puede ejecutar como manejar, escuchar música, informarse o hablar por teléfono.

El ser humano metido en un automóvil participa del espacio interno del auto en el que se encuentra y desde ahí "siente el espacio exterior como artificial, como un espectáculo."⁶⁶ (lámina 17) La imagen predominante es la cinta del camino, el automovilista es dueño de lo que le rodea pero no puede distraerse porque peligra. Todo corre por sus lados y el ángulo de visión de muchas de las esculturas de la *Ruta de la Amistad* no resulta adecuado para percibir las. Algunas quedan al lado del espectador, como si fueran un auto más.

En cambio *Estación 3* (Lámina 18) del checo M. Chlupac sí ofrece un ángulo adecuado de visualización. Se trata de tres torres decantadas por sus lados que ofrecen un juego visual interesante, y su colocación sobre la línea en talud que divide la lateral de la parte central del Periférico, la altura de este y de las torres mismas ayuda a que puedan ser percibidas en forma idónea.

Sin embargo, puede decirse que en general el resultado no ha

⁶⁶ Carlos Martínez Caro y Juan Luis de las Rivas. "Movilidad y Espacio Urbano". *Arquitectura Urbana. Elementos de Teoría y Diseño*. 2a ed., Ed. Bellisco, Madrid, 1990, p.196.

sido afortunado, pues no era posible imaginar en 1968 las futuras circunstancias visuales de las esculturas. Rodeadas por inmensos edificios, anuncios, letreros y árboles, la dificultad está ahora en ubicarlas dentro de este abigarramiento. Resulta verdaderamente difícil localizar las obras en un campo visual plagado de estímulos mucho más fuertes que las propias esculturas. El ritmo de construcción rebasó los pronósticos del equipo que planeó la ubicación de las obras y su escala monumental resultó no ser suficientemente grande para competir por captar la atención del conductor. Algunas obras quedaron ubicadas dentro de terrenos propiedad de particulares como *Estación 12* de Herbert Bayer (Estados Unidos) (Lamina 19) y *Estación 15* del austriaco C. Meadmore (Lámina 20) Esta última actualmente parece el logotipo de una institución educativa.

Aquí cabe la afirmación de Oscar Olea en el sentido de que el arte público se ve impedido para educar la sensibilidad colectiva pues está "en medio de miles de objetos que compiten con él en sentido opuesto". Y añade: "no se puede continuar agregando más objetos- arte en el ámbito urbano porque estos acaban por no verse."⁶⁷

Unos años después en el número 8 de la Revista *Artes Visuales*, Mathías Goeritz hace referencia al 68 y a su Proyecto de Planificación Artística como un arte social, y como un conjunto de escultura urbana

⁶⁷ Oscar Olea. *El Arte Urbano*. UNAM, México, 1980, p. 66.

que revestía una función espiritual; reconoce sin embargo que dada la evolución del campo visual en que quedó inscrita la *Ruta de la Amistad*, se obtuvo "un resultado raquítico".⁶⁸

Sin embargo, en este juicio no se puede olvidar el momento político que vivía el país en 1968 y la manera en que la *Ruta de la Amistad* se insertó en ese contexto. Este proyecto coincidía con los objetivos oficiales de ese período ya que se buscaba dar ante la opinión pública internacional la imagen de un México moderno. Una autopista recién construida con una ruta de esculturas que le podía equiparar a cualquier país desarrollado tanto en el plano de infraestructura como en la evolución de sus proyectos artísticos.

En el mismo artículo, Goeritz advierte el carácter explosivo del crecimiento de la ciudad de México y la amenaza que esto significa para el arte urbano. Señala al *Monumento de la Revolución* (Lámina 21) como un ejemplo de resistencia ante los embates del urbanismo, que otros ejemplos como la Carretera de las Artes no pudieron enfrentar. En este sentido me gustaría citar otro monumento que resistió el crecimiento urbano además del ya citado *Monumento a la Revolución*: el *Ángel de la Independencia* (Lámina 22).

El *Monumento a la Revolución* es una escultura con dimensiones

⁶⁸ Mathías Goeritz "Opinión sobre el Arte Urbano", *Artes Visuales*, 1975, No.8, s.p.

arquitectónicas que igualan los más grandes edificios. Está ubicada a la manera de las plazas, en medio de una calle que la rodea a 360 grados, en la zona centro de la ciudad, y aun cuando está también rodeada de edificios grandes, no compite con ellos porque desde cualquier perspectiva este monumento capta totalmente la atención. Además está encima de una plaza que semeja un pedestal, lo que hace que también se le mire de abajo para arriba quedando aventajado respecto a los otros edificios; aun cuando no haya un diseño adecuado de la plaza para su recepción.

El monumento del *Ángel de la Independencia* tiene un pedestal y una columna bastante altos, elementos que marcan la ascensión. La Victoria alada que remata la columna capta la luz y la atención del peatón, el conductor o el pasajero. Desde la movilidad del auto se puede pasar a mediana velocidad o hacer intervalos de mucho tiempo según el tráfico, y siempre podrá apreciarse la estatua del ángel. Su altura y la variedad de perspectivas que tiene el espectador, lo salva de cualquier competencia visual. Su ubicación en el cruce de la Avenida Paseo de la Reforma con las calles Florencia y Tiber (vías muy transitadas pero de mediana velocidad.), hace que aun cuando los vehículos la vayan a rodear, tienen siempre un momento para verla de frente antes de llegar a ella.

Por otro lado, también es cierto que estos monumentos no tienen

los problemas que encara una autopista, en donde el tráfico es más rápido; tampoco las esculturas de la *Ruta de la Amistad* están en el mismo caso de estos monumentos que mencioné. La centralización, entonces, es importante para la recepción, como es el caso de las *Torres de Satélite* que sí están centradas y muy elevadas, tanto por el terreno como por su estructura misma. Siempre aventajarán a los estímulos visuales que puedan tener alrededor. La altura y el emplazamiento resultan dos elementos básicos para que las esculturas se salven y puedan ser percibidas desde el vehículo.

La *Ruta de la Amistad* fue un logro en el sentido de que sacó al "arte de la galería" y lo alejó de la manipulación comercial, pero en este intento por rescatar la obra del sistema económico, quedó en una situación vulnerable frente a la agresión del caos urbano.

La experiencia de la *Ruta de la Amistad* mostró, no sólo a la comunidad artística de México, sino al receptor común, lo azaroso del arte urbano en este país donde el eje de la construcción está marcado por la especulación propia del mundo capitalista; aun cuando exista un proyecto que respete un orden para el cuidado de la visualidad de la gran ciudad, pocas veces se le hace caso.

En este capítulo se ha hecho un recorrido por la trayectoria de la obra urbana de Mathías Goeritz, especialmente el *Museo del Eco*, las *Torres*

de *Satélite* y la *Ruta de la Amistad*. Se estudiaron las experimentaciones que sobre el espacio realizó en sus cursos de Educación Visual en la Universidad de Guadalajara, así como sus conceptos sobre la colectividad y el rechazo al individualismo en el arte. Estas consideraciones requerían de un análisis obligado para comprender con claridad la importancia que tiene el *Espacio Escultórico* en el arte urbano en México y especialmente su significado en relación con las obras que se encuentran en el Periférico, y sobretodo porque representa la consumación de los ideales de Goeritz. Su especial ubicación marca la diferencia, pues hace presente la distinción de espacios dentro de la ciudad. Las obras mencionadas en las que Mathías Goeritz participó ofrecen una recepción distinta para el espectador motorizado en contraste con el *Espacio Escultórico*, pues su emplazamiento implica una experiencia estética diferente y llena de misticismo para quien ahí acude.

CAPITULO 3

DE LO PROFANO A LO SAGRADO

Estar en el *Espacio Escultórico* nos hace entrar en otra dimensión del tiempo; el círculo formado por los 64 prismas se apropian y enmarcan en un sentido estético la lava volcánica. Se observa un diálogo entre lo primigenio y lo moderno en el conjunto de los módulos cuyas caras apuntan en un sentido ascendente y excéntrico. Resulta impactante ver el mar de lava desde la plataforma de desplante: induce un efecto de profundidad, como si estuviera sometida a un peso gravitatorio. El sitio permite que el espectador experimente el silencio de los monumentos prehispánicos o la grandeza de los monolitos milenarios, el círculo mismo “representa lo sobrehumano, lo radicalmente ajeno al reino de la gravedad terrestre”.¹

El espectador que llega al *Espacio Escultórico* se encuentra en un lugar donde tiempo y espacio tienen un sentido diferente al de la vida cotidiana, al de la situación que se vive a pocos metros del lugar. Quiero referirme especialmente al significado de dos experiencias distintas: recorrer el Periférico como autopista de alta velocidad en contraste con estar en el *Espacio Escultórico*.

¹ Rudolf Arnheim. *El Poder del Centro*. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1984, p. 125

Mi reflexión apunta a esa cinta asfáltica, el Periférico, que contiene a las *Torres de Satélite* y a la *Ruta de la Amistad*, ambas antecedentes del *Espacio Escultórico*. El proceso de recepción en este último contrasta con el de esas estructuras vistas a gran velocidad. El hombre debe colocarse en una variante temporal distinta para cada una de estas dos experiencias estéticas. La velocidad o aceleración del tiempo, tiene como ingrediente la artificialidad, es decir, la intervención de fuerzas mecánicas en el movimiento en contraste con el movimiento fisiológico, o sea, las fuerzas que emanan del impulso motor del propio cuerpo.

Quiero referirme al movimiento desde el automóvil para seguir tratando el tema de la percepción de las esculturas a velocidades distintas a las del cuerpo humano. Esto ha traído consigo transformaciones estéticas en la captación de una obra plástica ya que al estar dentro de una nueva dimensión (el interior de un automóvil), se dan nuevas posibilidades de visualización.

La velocidad es capaz de favorecer o desmerecer el elemento empático que podría existir en relación con los monumentos artísticos. El individuo tiene que establecer una sincronía con movimientos mecánicos que interfieren con su ritmo natural de los cuales no le es posible sustraerse. El individuo está condicionado y constituido para obedecer a una serie de ritmos naturales, ya sean corpóreos, telúricos o cósmicos traducidos en horas y meses, o en la respiración y los

latidos del propio cuerpo .² Donald. M. Lowe explica que el avance intensificado de la urbanización expuso a un número creciente de habitantes al tiempo mecánico, a coordinarse exactamente con el tiempo del reloj pues ya no era posible depender del día y de la noche.³

El desarrollo reflejó la nueva dinámica de la sociedad burguesa, capacitó al burgués a explotar el mundo y crear en el progreso. Por otra parte la perspectiva arquimédica subyacente en tal concepto objetivaba a la vez el espacio y el tiempo, y colocaba al burgués en un mundo sin centro.⁴

Con la tecnología del movimiento, el sentido del tiempo ha variado, “nos hemos convertido en víctimas de una nueva dimensión”.⁵ Frente a esa inestabilidad del tiempo, surge un intento por dominar, planear y hasta hipotecar el futuro, como son las pólizas de seguros o los ahorros para el retiro. La precariedad o escasa duración de los objetos tanto industriales como artísticos y la misma ansiedad por su consumo imponen un sentido de obsolescencia, “una pérdida de fe en el tiempo”.⁶

Los *mass media* han marcado el fin de la modernidad y han imprimido en la nueva sociedad de la comunicación cierta ansiedad respecto al tiempo. El nacimiento de la telemática (radio, prensa y televisión) ha dado paso a una sociedad más compleja en lugar de que

² Gillo Dorfles. *Nuevos Ritos y Nuevos Mitos*. Ed. Lumen, Barcelona, 1969, p. 142

³ Donald M. Lowe. *Historia de la Percepción Burguesa*. FCE, México, 1986, p.73

⁴ *Ibid.* p. 47

⁵ Gillo Dorfles. *Op. cit.* p. 139

⁶ *Ibid.* p. 146

resultase más clarificada.⁷ Su nacimiento ha determinado la disolución del concepto de historia, pues el registro por medios audiovisuales de los acontecimientos ha conseguido que se vuelvan momentáneos e ilusorios. Ante ese mundo poblado de imágenes surge, dice Gianni Vattimo, una cierta nostalgia por una realidad sólida unitaria y estable.⁸

El tiempo tiene entonces hoy un sentido de obsolescencia y de consumo voraz donde el presente es siempre efímero, y donde existe la tendencia a dominar el futuro; hoy el binomio tiempo y espacio marca un movimiento que física e ideológicamente tiende hacia adelante, lo que lo relaciona nuevamente con la velocidad. El espacio vivencial del conductor que recorre la autopista pierde el sentido del ancho. Se está dentro de una dimensión lineal en donde hay prisa por consumir el espacio: la autopista nos arrastra, enajena y ubica en el ámbito de la amenaza, del peligro. El conductor oye la radio, maneja y se cuida de los otros conductores simultáneamente; estos factores determinan que como espectador tenga una nueva visión de la recepción de los objetos artísticos con los que se pueda encontrar a su paso.

La autopista nos lleva hacia un espacio excéntrico en el que insisto, el tiempo está alterado por factores artificiales. El sujeto es activo pero con ayuda de fuerzas mecánicas. En contraste, la recepción en el *Espacio Escultórico*, cuyo concepto espacial expuesto en círculo nos

⁷ Gianni Vattimo. *La Sociedad Transparente*. Paidós, Barcelona, 1989, p. 78

⁸ *Ibid.*, p. 83

remite a un lugar centralizado, tiene una dimensión en donde no hay más fuerza motriz que no sea la del propio cuerpo. No hay metas fijas; el círculo contraviene al desplazamiento unidimensional de la autopista.

Los movimientos del espectador dentro del *Espacio Escultórico* son a lo ancho, hacia adentro, hacia afuera y alrededor; quien lo visita sale de su mundo cotidiano, no hay una meta ni un espacio que agotar, pues se trata de un mundo circundado, cercado. El espacio está disociado en dos ámbitos totalmente distintos. En la autopista, el conductor consume el espacio hasta alcanzar su fin, mientras que en el *Espacio Escultórico* nos integramos al lugar. A la unidad, al círculo, a la cualidad de protección, de amparo. En síntesis, existen dos espacios distintos, y tiempos y movimientos distintos.

Se vuelve necesario un paréntesis para comentar la idea del acercamiento que la tecnología establece entre el hombre actual y su parte más primitiva, contraponiendo la ansiedad que se vive en los tiempos modernos con la supuesta imagen del hombre primitivo consumido por el miedo. El avance tecnológico a la vez que soluciona los problemas del hombre, abre nuevas perspectivas que lo rebasan en cuanto a comprensión. Kirk Varnedoe señala que "todos hemos conocido la noción de que nuestras últimas tecnologías nos acercan a una nueva edad de piedra en términos cataclísmicos".⁹

⁹ Varnedoe, Kirk. "Contemporary Explorations". *Primitivism in 20th Century Art. The affinity of the tribal and the modern*, The Museum of Modern Art, New York, 1984, Vol. II, p. 677

La metáfora de Stonehege nos sugiere que una computadora nos recuerda que entre más inteligentes somos, más nos damos cuenta de lo inteligentes que fuimos. Esta metáfora, señala Varnedoe, sirve para explicar la relación entre el primitivismo y la ciencia, y la frecuente evocación del hombre primitivo como científico.¹⁰

Este fenómeno es evidente en el *Espacio Escultórico*, en su cercanía con la astronomía, con lo circular y lo científico, que se revela al destacar las piedras volcánicas que remiten a lo primitivo. Para construir el *Espacio Escultórico* fue necesario llevar a cabo meticulosos estudios científicos respecto a la fauna y a las peculiares características de la lava para que fuese posible la construcción del gran círculo de cemento.

A lo largo del eje volcánico mexicano es común la presencia de corrientes de lava llamadas pedregales que son sitios notables por la abundancia de especies vegetales, como en el Pedregal de San Angel. Aquí las rocas han tenido que sufrir un largo proceso de adaptación antes de acumular en algunos sitios suficiente suelo vegetal para sostener el crecimiento de algunas especies. La reserva ecológica en donde está situado el *Espacio Escultórico* presenta una flora muy variada: herbáceas, hierbas trepadoras, líquenes crustáceos, arbustos y plantas

¹⁰ *Ibid.* p.678

suculentas y leñosas.¹¹ Esta escultura muestra el interés y la fascinación del hombre por ordenar un lugar, por acercarse a la naturaleza y a la ciencia. Puede verse como una propuesta de la lejanía y la cercanía que el hombre moderno guarda con sus semejantes primitivos.

Mircea Eliade refuerza esta idea cuando sostiene que existen dos modos de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de su historia: la sagrada y la profana, formas esencialmente distintas de enfrentar la vida. Después de leer sus discusiones sobre la creación de la morada humana, pienso que la experiencia de la ciudad puede significar para el hombre moderno un espacio profano, Eliade señala que éste se encuentra compuesto de fragmentos de un universo roto, de multitud de lugares más o menos neutros, en donde se mueve el hombre bajo las leyes de una sociedad industrial.¹²

En este sentido, regreso a la idea de que la autopista es un ejemplo de experiencia profana en cuyo ámbito la tecnología tiene su reino y nos remite al mito de la racionalidad. El *Espacio Escultórico*, con su centro de lava volcánica, nos enseña el poder que existe bajo la tierra y la amenaza destructora que guarda en sus entrañas. Nos recuerda su

¹¹ "La Vegetación del Centro del *Espacio Escultórico*", Biblioteca del Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos de la UNAM.

¹² Mircea Eliade. *Lo Sagrado y lo Profano*. 9a. ed., Ed. Labor, Barcelona, 1992, p.27.

permanencia y sus etapas geológicas.

Para un creyente, el templo participa de un espacio distinto del de la calle; aquel tiene un umbral, una puerta que exige traspasarse para participar de la experiencia sacra. Este paso está resguardado por dioses y espíritus que defienden la morada y son muchos los ritos que acompañan este franqueamiento para poder dejar atrás la maldad de los hombres y sus demonios. Según Eliade, es en el umbral donde se ofrecen sacrificios a las divinidades tutelares.¹³

El *Espacio Escultórico* es un círculo que no se cierra totalmente, tiene espacios vacíos entre cada poliedro, que de esta manera presenta uno o varios umbrales; los guardianes son los poliedros mismos que piden un ritual, en este caso lúdico. Los espectadores que recurren a esta obra, trepan las rampas de estos módulos, se suben, se instalan, miran desde arriba el centro de lava y la totalidad del círculo antes de internarse en el mismo. Se trata de algo totalmente espontáneo, pero constituye una acción previa antes de entrar al recinto mismo.

Johan Huizinga define a la acción lúdica como una actividad efectuada necesariamente al margen de la vida cotidiana, que se realiza en un espacio aparte y aleja al jugador de la vida corriente. Para él hay una conexión entre la acción sacra y el juego o, en otras

¹³ *Ibid.* 29

palabras, concibe a la acción sacra como un juego.¹⁴ Este implica que el jugador esté encerrado en sí mismo, la acción lúdica puede absorberlo por completo, "puede elevarse a la altura de belleza y santidad".¹⁵ Si partimos de esta idea de Huizinga respecto a la acción sacra como un juego, entonces, este franqueamiento del *Espacio Escultórico* que invita a trepar sus prismas y rodearlos, es decir jugar en ellos, puede verse y aceptarse como algo lúdico pero también como un ritual que tiene que ver con la entrada a un lugar sacro.

Este atravesar el umbral recuerda la salida del espacio urbano y profano para acceder a un espacio sacro apartado de la confusión de la ciudad. Hay pues, una distinción entre un espacio cósmico y el caos.

En el mundo arcaico, el microcosmos estaba amenazado por potencias hostiles ya fuesen malos espíritus, demonios, almas en pena o el ataque físico del hombre mismo. Los resguardos contra estas potencias, tuvieron muchas veces formas circulares como cordones de defensa alrededor de ciudades, templos y tumbas; fortalezas que cerraran el paso a estos enemigos. El círculo como símbolo de protección, como un espacio sagrado dentro de sus propios límites.¹⁶ Probablemente las fosas y fortalezas de las ciudades medievales tuvieron su origen en la defensa mágica, más para protección de malos

¹⁴ Johan Huizinga. *Homo Ludens*, Ed. Alianza Emecé, Madrid, 1972, p. 22.

¹⁵ *Ibid.* p. 21.

¹⁶ Chevalier, Jean. *Diccionario de los Símbolos*. Ed. Herder, Barcelona, 1988, p.304

espíritus, que para la agresión real del ser humano. En la geografía mítica, el lugar sagrado es el espacio real, porque como se ha demostrado, para el mundo arcaico el mito es real ya que refiere a las manifestaciones de la realidad verdadera.¹⁷

La historia de las religiones expone un gran número de construcciones rituales basadas en un centro. A medida que los antiguos templos o altares sagrados pierden su eficacia religiosa, se descubren y se aplican otras formas geománticas arquitectónicas e iconográficas que representan el símbolo del centro.

El *Espacio Escultórico* nos revela un valor existencial con sentido de sacralidad; puede verse como un punto fijo que se relaciona con el deseo del hombre religioso de establecerse en el centro del mundo, pero para vivir en el mundo hay que fundarlo. El descubrimiento o la proyección del punto fijo -el centro-, equivale a la creación del mundo; el *Espacio Escultórico* tiene que ver con la orientación ritual y la construcción del espacio sagrado; la orientación cósmica permite orientarse en la imaginación caótica.

Un universo, dice Eliade, toma origen en el centro, se extiende desde el punto central, como el ombligo. Las ciudades santas y los santuarios se encuentran también en el centro del mundo. En ese punto se da una comunicación entre las dos zonas cósmicas. Se trata

¹⁷ Mircea Eliade. *Imágenes y Símbolos*. Ed. Taurus, Madrid, 1974, p.43

de un cosmos perfecto, cualquiera que sea su extensión: un país entero, una ciudad, un templo representan indistintamente una *imago mundi*.¹⁸

Si un universo se origina en el centro, se refuerza la concepción del *Espacio Escultórico* como un lugar sagrado, un espacio centrado y apartado de lo profano que es la urbe. Su centralismo es suficiente para ligarlo a lo sacro, a lo mítico, así como su ubicación fuera de la ciudad profana le da una connotación más precisa como espacio sacro.

El *Espacio Escultórico* trasciende el mundo profano porque es una especie de templo, aunque no se proyecta hacia arriba, como se señala que lo hacen la mayoría de los templos. Ahí se amplían las caras internas de los poliedros en la totalidad del círculo mismo y se abren con un sentido de libertad, quizás sólo con el impulso de ascendencia marcado como posibilidad. Da la idea de una apertura hacia lo alto, en un intento de comunicación con los dioses.

El *Espacio Escultórico* encierra una serie de simbolismos. Uno, que es doble y principal es el símbolo del centro y el círculo que como ya vimos se debe a que el ser humano tiende a fundar su cosmos, su espacio sagrado en un centro que representa su *imago mundi*. Por lo

¹⁸ Mircea Eliade. *Lo Sagrado...* Op. cit. p. 43

círculo, así como las varias combinaciones que el *Espacio Escultórico* presenta: la abertura, la división en cuatro (cuatro aperturas que están marcadas cada 16 módulos), la posibilidad de caminos, lo centrado y el círculo externo como noción de frontera. Este complejo de símbolos representan la concepción primitiva del espacio y del tiempo, dualidad que para el hombre prehistórico era necesario aclarar pues no las concibe como entidades abstractas sino que les otorga un valor absoluto, de lugares predestinados.

Dada su importancia quisiera hacer el examen de estos símbolos, sin dejar de lado el análisis etnológico y antropológico del simbolismo ritual. El símbolo del centro coincide en las chozas de Oceanía, los santuarios mesopotámicos o las iglesias románicas, todo esto ligado a la mentalidad primitiva. En esta, el simbolismo del centro explica otra serie de imágenes cosmológicas y de creencias religiosas y, antes de adentrarme en el simbolismo del centro y del círculo, se vuelve necesario aclarar que por símbolo me refiero a toda realidad abstracta, sentimiento o idea que no es percibida por los sentidos bajo la forma de imágenes u objetos.

El símbolo es un todo que no puede descomponerse, pese a que posee un sentido subjetivo, opuesto a la alegoría, cuyo significado esencialmente objetivo se halla a gran distancia de los términos que la componen. El símbolo puede verse como un estadio de asociación de

ideas con una concepción religiosa o mágica del mundo.

Se vuelve necesario resaltar la importancia del simbolismo plástico que existe en el *Espacio Escultórico*, especialmente los símbolos del círculo, del centro, la abertura, el camino, las radiaciones y, sobretodo, atendiendo a su distribución poliedro-espacio-poliedro, (cuyas aberturas o escansiones nos remiten a un centro radiado con múltiples caminos posibles) un espacio mayor que conforman cuatro aberturas más grandes que las otras, cuyo sentido es marcar los cuatro puntos cardinales.

Por esta razón analizaré las figuras del centro y el círculo y la cifra cuatro en distintas culturas y periodos históricos. Retomo la teoría de Jung sobre el inconsciente colectivo, según la cual hay formas típicas que aparecen en el inconsciente del individuo y que son comunes a toda la humanidad. Según Jung, las manifestaciones arquetípicas no pueden surgir del acervo individual, ya que se trata de la herencia de la experiencia humana.¹⁹ Estas pueden adoptar finalmente una forma artística representada por los productos de la actividad creadora que se encuentra igualmente en relación con el mito, la religión y la leyenda.²⁰

El centro, el círculo y el cuadrado aparecen de distinta manera en

¹⁹ Carl Jung. *La Simbología del Espíritu*. FCE, México, 1981, p. 263.

²⁰ Santiago Sebastián. *Espacio y Símbolo*. Ed. Escudero, Córdoba, 1977, p.14.

todas las manifestaciones plásticas de las creencias humanas. La forma circular es propia de los objetos que "pertenecen a todas partes y a ninguna". Las monedas, los escudos y los platos, no tienen esquinas que interrumpan su circulación. No tiene esquinas como el cuadrado y poseen infinitos ejes de simetría. El cuadrado en cambio, tiene una forma con simetría central y sólo cuatro ejes.

Rudolph Arnheim afirma que el centro "es el punto más importante de una figura regular, la clave de su forma y a veces de su construcción".²¹ Es el lugar hacia el que todo converge y del que emana el poder decisivo. También alude al centro de sí mismo, ya que el eje más importante que una persona conoce es el de su propio yo, el mundo que vemos ante nuestros ojos presenta una determinada perspectiva centrada en nuestros ojos. El yo del espectador es uno más de los puntos en un campo visual y, asegura Arnheim "el equilibrio global de todos estos afanes contrapuestos determinan la estructura del todo y esa estructura total se organiza en torno a lo que llamaremos centro de equilibrio".²²

Por su parte, Mircea Eliade señala que el centro representa un punto ideal, que pertenece no al espacio profano geométrico, sino al espacio sagrado en donde se relacionan los tres niveles cósmicos: el cielo, la tierra y las regiones inferiores o el infierno. El centro es el

²¹ Rudolf Arnheim. *Op. cit.* p. 15.

²² *Ibid.* p. 19.

punto de intersección, el lugar de ruptura de los niveles, y en el que trasciende el universo, el mundo creado traspasa el tiempo y alcanza el éxtasis, la intemporalidad.²³

De ahí que se explique el deseo profundamente humano de hallarse en el centro del mundo, donde se produce la comunicación con el cielo. Sin embargo, todo un conjunto de ritos coinciden en subrayar la dificultad que existe para penetrar en él, para eso están los guardianes en el umbral del espacio sagrado.

El círculo es también el símbolo del centro, la rueda que gira. Desde los tiempos más remotos el círculo ha servido para indicar la totalidad, la perfección, para englobar el tiempo sin principio ni fin, ausencia de distinción u homogeneidad, el círculo también ha servido para medir el tiempo y medirlo mejor. "La especulación religiosa babilónica sacó del círculo la noción de tiempo indefinido, cíclico, universal, y ésta se transmitió a la antigüedad"²⁴ En el cristianismo el círculo simboliza la eternidad, "tres círculos soldados evocan la Trinidad del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo".²⁵

Desde la antigüedad el cuatro sirvió para significar lo sólido, lo permanente y lo tangible. Un meridiano y un paralelo dividen a la tierra

²³ Mircea Eliade. *Imágenes y Símbolos*. Op. cit. p.83

²⁴ Chevalier, Jean Op.cit. p.302

²⁵ *Ibid.*

en cuatro secciones. Hay cuatro puntos cardinales, cuatro vientos, cuatro estaciones, cuatro fases de la luna, cuatro elementos, cuatro fases de la vida humana.

Respecto a las combinaciones de símbolos que contiene el *Espacio Escultórico*, creo que ahí están inscritos, por lo menos, dos de los principales símbolos: el círculo y el cuadrado, marcados, como ya dije, por los cuatro espacios mayores entre los poliedros.

Sebastián ve la combinación de círculo y cuadrado como la expresión del cambio de nivel en un proceso dialéctico. Dice que ninguna imagen representa mejor el tiempo que el movimiento circular, sin principio ni fin, "como una sucesión continua e invariable de instantes, todos idénticos los unos a los otros".²⁶ El cuadrado es uno de los cuatro símbolos esenciales que se refiere a la tierra en oposición al cielo; es una figura inactiva, anclada por los cuatro lados que remite a lo estático, a la quietud. La inserción del cuadrado en el círculo representado en el *Espacio Escultórico* alude a la ruptura del ritmo, a la búsqueda de un ritmo diferente a un nuevo equilibrio o la aspiración del paso de lo terrenal a lo divino, la aspiración a acceder a un mundo superior.²⁷ Con frecuencia el cuadrado, cuyos cuatro lados, simbolizan los nexos con la tierra está inscrito en el círculo en la divinidad en la armonía celeste.

²⁶ Santiago Sebastián. *Espacio y Símbolo*. Op. cit. p. 13

²⁷ Chevalier, Jean. Op. cit.

En la India se ha formulado una doctrina de ciclos cósmicos que amplía en proporciones cada vez más terribles el número de creaciones y destrucciones que une las edades entre sí. En la tradición hindú el número cuatro simboliza la totalidad y la perfección, el *kyrta yuga* es la edad perfecta. Por eso se le llama asimismo *satya yuga*, es decir, la edad perfecta del universo. La unidad de medida del ciclo más pequeño del universo es el *yuga*. A un *yuga* le antecede una aurora y un crepúsculo. Durante el *kyrta yuga* el orden moral del universo, *dharma*, se mantiene íntegro.²⁸

En la cultura hindú uno de los términos más significativos es el Mandala, vocablo que significa círculo y se configura en una serie de círculos concéntricos que están inscritos en un cuadrado. De esta manera el Mandala ejemplifica una *imago mundi*. Se construía porque algunos creyentes requerían de una práctica religiosa más profunda que el ritual tradicional, pues la ascensión a las terrazas les era insuficiente para encontrar el centro.²⁹

Las transcripciones tibetanas explican al Mandala no sólo por su centro, sino por lo que lo rodea. El Mandala resguarda la concentración de la disipación y puede darse en dos formas: una construcción puramente mental, que sería el soporte de la meditación, o una

²⁸ Mircea Eliade. *Imágenes y Símbolos*. Op. cit. p.69

²⁹ *Ibid.*, p.55

identificación del Mandala con el propio cuerpo. En el primer caso, el yogui se interna en el Mandala para llevar a cabo la concentración, protegiéndose así de las seducciones del mundo.³⁰

La identificación del Mandala con el propio cuerpo indica el deseo de igualar la fisiología mística a un microcosmos. El Mandala puede ser, al mismo tiempo o sucesivamente, el ámbito para un ritual preciso o para un aislamiento espiritual. "Esta plurivalencia, esta capacidad de manifestarse en planos múltiples aun cuando homologables, es característica del centro en general".³¹

³⁰ *Ibid.*, p.56

³¹ *Ibid.*, pp. 56 y 57

EL CUATRO MESOAMERICANO

La crítica de arte mexicana Ida Rodríguez³² se refiere a las influencias del arte prehispánico en la trayectoria de Mathías Goeritz. Encuentra que las reflexiones del escritor alemán Paul Westheim le sirven “como base y afianzamiento de sus búsquedas por transformar el espíritu del arte antiguo mexicano en una visión contemporánea y universal”. Especialmente me referiré al mito que existe en torno al número cuatro en Mesoamérica tomando en cuenta los elementos fundamentales que Westheim escribió sobre este tema en: *Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico* (Ed. Era, México).

En esta cultura el cuatro y el círculo son símbolos del universo que están presentes en su mitología. El mito es la realidad que forma e informa la vida, el pensamiento, la fe, la conciencia y el subconsciente. A través del mito el antiguo hombre mesoamericano entiende al cosmos y su lugar en él, su sentido y su situación en la tierra. Es un poder enraizado en zonas más profundas que la razón. Para el hombre que no adquiere conocimientos mediante la abstracción, el mito es la noción que lo ayuda a resolver sus problemas esenciales; sólo el mito puede ofrecer explicaciones precisas y viables. Para el hombre mesoamericano sería una locura el deseo de confiar en sus propias

³² Ida Rodríguez Prampolini. "Mathías Goeritz", *Revista de la UNAM*, agosto de 1993, pp 49-53, pp.50 y 51

fuerzas. La dependencia de sus dioses se reflejaba en el anhelo de servirlos y era un estímulo que mantenía la armonía universal.

El mito le confiere al Juego de Pelota un carácter revelador: la posibilidad de influir para mantener la armonía del universo. Continuando con los mitos y símbolos que coinciden con la cifra cuatro en el mundo prehispánico, advertimos que la cancha del juego de pelota se divide en cuatro partes. Lo hallamos asimismo en el canto que entonaban los hombres cada ocho años, cuando comían tamales. Este canto fue recogido por Sahagún, quien decía que en la "plaza mágica del juego de pelota", la pelota de hule que sale disparada por el aire simboliza la esfera solar y las cuatro divisiones de la plaza, dos claras y dos oscuras, simbolizan al mundo del sol y al mundo inferior.³³ El jugador tiene que lograr que la pelota pase por el aro adornado con el símbolo *xiuhcōatl*, la serpiente de fuego; si atina el tiro, significará la puesta del sol, su hundimiento en el seno de la tierra, la noche, el frío y la muerte³⁴; al calor de esta pugna se avivará el deseo de servir a los dioses y de contribuir a la armonía del universo. De esta manera, todos los sucesos quedan desprovistos de su estado terrenal y siempre se sitúan dentro de lo sagrado y el servicio religioso.

La cultura mesoamericana, al igual que otras culturas, presenta al árbol como símbolo del universo ligado a la astronomía y a los ritos

³³ Paul Westheim. *Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico*. Ed.Era,México, 1957, p.22

³⁴ *Ibid.*

que estimulan a los dioses para la obtención de una próspera cosecha de maíz. La astronomía indígena surgió del anhelo del hombre de leer su trayectoria, de ver en los astros las intenciones de los dioses. Lo decisivo para el destino de la comunidad era el cultivo del maíz. La virtud mágica del sacerdote era muy importante, especialmente en la medida en que gracias a sus oráculos se obtenía una cosecha abundante. La cifra cuatro está relacionada también con el árbol prehispánico, que la incluye en su representación. Este elemento nos interesa por estar implicado, ya vimos de qué manera, en el círculo del *Espacio Escultórico*.

Paul Westheim escribe que la figura del árbol en el mundo prehispánico es “un signo que sirve para interpretar una concepción mítica”.³⁵ Luego de explicar que no hay muchas representaciones de éste, lo describe en su figura más conocida que representa tres reinos del mundo: el inframundo (la raíz), la tierra (el tronco) y el cielo (la copa). La raíz, decisiva en la representación plástica del árbol, tiene la forma de unas fauces de serpiente abiertas, signo de la diosa de la tierra que pertenece al reino inferior. El tronco, que en su parte baja es un óvalo de amplias curvas, ofrece la forma de una mujer encinta, que lo determina como símbolo de la fecundidad. La copa simboliza la esfera del cielo en cuatro ramas a las que se limita su representación y que están señalando los puntos cardinales.³⁶

³⁵ *Ibid.*, p.30

³⁶ *Ibid.*

El pensamiento del hombre prehispánico sostiene que la creación entera nace de un sólo principio dual, masculino y femenino: Ometéotl, del que surgen los objetos inanimados del universo, criaturas y todo cuanto nos es conocido. Este principio lo simboliza el dúo creador: Ometecuhtli (2 señor) y su pareja Omezihuatl (2 señora).³⁷

En esta creencia son cuatro las fronteras del universo en las cuales se suceden hechos y fenómenos importantes para la humanidad. Para la descripción de cada uno de estos lugares se utiliza un símbolo al que se asocia una dirección y un color: "son los cuatro hijos de la pareja creadora, los regentes de las cuatro direcciones del universo: Xipe (este); Tezcatlipoca (norte); Huitzilopochtli (sur); Quetzalcóatl (oeste)".³⁸

Igualmente estos cuatro tezcatlipoca representan los cuatro elementos básicos: agua, tierra, aire y fuego. Estas cuatro sustancias son el motivo de cada una de las eras cosmogónicas o "soles" que aparecen representadas en la Piedra del Sol o Calendario Azteca. En esta obra están resumidos los conocimientos astronómicos y el sentido del tiempo de la cultura mexicana. Presenta una forma circular que encierra la cifra cuatro. Eduardo Matos Moctezuma la describe así:

³⁷ Alejandro Montiel Coello. "Ziauhketza. El Saludo Mexicano a las Cuatro Direcciones del Universo", *Revista Ce Acátl*, abril 1993, No.42, pp. 21-23.p.21. En algunos casos, se conserva en este texto la forma particular del autor de escribir el náhuatl.

³⁸ *Ibid.*

... en el centro está un pequeño círculo con el rostro del sol enmarcado por la presencia del símbolo olin(movimiento) en donde vemos que cada aspa tiene cuadretes con la representación de las cuatro edades anteriores. Recordemos que para los nahuas habían existido cuatro de estas edades, cada una caracterizada por un glifo específico siempre mencionado . Así tenemos que según la leyenda de los soles de 1558 el orden es el siguiente '4 tigre, 4 viento, 4 lluvia o 4 agua'.³⁹

Aparecen también en el Calendario Azteca los soles cosmogónicos, es decir, los periodos de catástrofe y reparación del mundo. El primer sol fue el Atonatiuh, sol de agua con el que se inició el universo y que terminó con una fuerte lluvia que produjo la inundación de la tierra. El segundo sol fue Tlaltonatiuh, Sol de Tierra, tiempo en el que los hombres eran gigantes que caían, eran acogidos por la tierra y finalmente las fieras los devoraban. El tercer sol fue el Tleltonatiuh, Sol del Fuego que concluyó al momento en que la tierra fue destruida por una lluvia de fuego y los seres humanos se transformaron en guajolotes. El cuarto Sol fue el Ehecatonatiuh, Sol de Viento, que terminó cuando fuertes tormentas y huracanes asolaron todo. Los hombres transmutados en monos huyeron a los montes.⁴⁰

Cuatro es el símbolo de esas cuatro eras ya pasadas, que resume la filosofía de los antiguos mexicanos sobre la creación. El

³⁹ Eduardo Matos Moctezuma. *La Piedra del Sol: Calendario Azteca*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1992.p.37

⁴⁰ Alejandro Montiel Coello *Op. cit.*

número cuatro es asimismo el número que marca la suerte del pueblo mexicano. Hay que recordar que México Tenochtitlán estaba dividida en cuatro secciones denominadas "canpa" que repetían el orden cósmico.⁴¹

Tenochtitlán era la imagen arquitectónica que los aztecas tenían del universo. El recinto ceremonial y sus edificios representaban ese orden universal. El Templo Mayor era el lugar por donde se podía ascender a los niveles celestes o bien, bajar al inframundo. De él partían los cuatro rumbos del universo. Es decir, al ser el centro de esa mirada cosmogónica, el edificio cobraba otra dimensión.⁴²

El hombre prehispánico saludaba las cuatro direcciones del universo. En este saludo a toda la creación, se repite una vez más la cifra cuatro. El saludo al Norte se dirige a la tierra de la muerte, al frío, a la aridez ; se saluda al Mictlán en señal de agradecimiento y respeto para aquellos que ya terminaron su labor en la tierra y permanecen en el Mictlán, lugar del reposo. Se saluda al oriente o Tlauhcopa, como forma de gratitud y respeto al Sol, que es el más importante impulsor de la naturaleza. El saludo al sur Huitznahuac y al oeste Zihuatlampa, es una prueba de veneración y agradecimiento a todo lo que existe en la tierra.⁴³ Estos saludos a los cuatro puntos cardinales expresan una verdadera gratitud hacia todo lo presente en la cultura prehispánica.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Eduardo Matos Moctezuma. "La Plaza en el México Antiguo", *México en el Arte*, 1990, No. 9, pp. 53-59, p.54.

⁴³ Alejandro Montiel Coello. *Op. cit.*, p.22

La cultura prehispánica ofrece también la forma circular contenida en la pirámide de *Cuiculco* encuentra en la zona sur de la Ciudad de México, bastante próxima al *Espacio Escultórico*.

Esta pirámide de planta circular cuyo diámetro mide 150 m., contiene cuatro cuerpos superpuestos que en total dan una altura de 20 metros. Su forma piramidal regiría por largo tiempo la arquitectura prehispánica, "entre el 400 y 150 a.c., parece haber ocupado un lugar preponderante dentro de una gran parte de la cuenca lacustre".⁴⁴ La relación con el *Espacio Escultórico* radica en que ambos monumentos contienen al círculo; y su ubicación en el espacio urbano, le brinda al habitante de esta ciudad la posibilidad de tomar contacto con un pasado milenario.

CERCO, CIRCULO- CENTRO, ANILLO

Hay otras combinaciones de elementos en el círculo y su centro como son su interioridad y exterioridad. Esta relación topológica constituye un aspecto fundamental del *Espacio Escultórico*. Evidentemente, estar adentro es la intención primordial de su concepto de lugar, estar en un lugar distinto del exterior. Al definir cuál es el interior y el exterior de este espacio se puede decir que representa una expresión del

⁴⁴ *Historia del Arte Mexicano*. SEP. INBA. Salvat. México, T.1., p.35.

interior de la personalidad. La geometrización ha suprimido todas las direcciones casuales de la forma topológica.

“El lugar de actividad tiene raíces tan antiguas como las de la masa concentrada. El cierre o cerco, de hecho, puede ser considerado como la primera tentativa real de toma de posesión del entorno.”⁴⁵ El cercado define un espacio específico que queda apartado de sus contornos pero que existe por naturaleza.

La masa-centro tiene un carácter ideal, que en el caso del *Espacio Escultórico* tiene un sentido milenario o atemporal que tiene que ver con la abstracción del tiempo y que a su vez está fuertemente ligado al secreto mismo de la tierra.

Las piedras nos remiten a una hierofanía cósmica, ya que por su solidez y firmeza son capaces de indicar al hombre el sentido de irreductibilidad, de lo absoluto, que puede ser aprehendido en un orden religioso. El círculo dentado o cerco contiene además de su simbología religiosa fuertes implicaciones sociales. Básicamente significa una reunión, la formación de un anillo para un propósito común.

⁴⁵ Norberg Schütz. *Nuevos Caminos de la Arquitectura. Existencia, Espacio y Arquitectura*. Ed. Blume, Barcelona, 1975, p. 52

Extraigo este objeto de la vida cotidiana, el anillo por tener forma circular, por su tamaño, y porque puede ser llevado en el cuerpo mismo del hombre.⁴⁶ Su lugar no está junto a otros objetos, sino que se encuentra adherido al ser humano; tiene además otras connotaciones que lo ligan a lo sacro-estético.

En la reflexión temporal sobre lo efímero y lo durable, el símbolo del anillo nos remite al mito de lo eterno. El sentido de continuidad lo encontramos representado por una cadena de anillos que representa la permanencia de un sistema de vida familiar cuyo compromiso es la reproducción de la especie y conforma la estructura social predominante.

El anillo es una estructura móvil portable que acompaña al hombre; en este sentido, se opone a la estructura estable del *Espacio Escultórico*, que cuando se inscribe en el plano temporal, queda dentro de la permanencia, de lo monumental anclado en el tiempo y en el espacio. Resulta ser una evocación de lo atemporal, de lo inamovible. El anillo también se relaciona con las partes de un engranaje, de una red-ensamblaje y composición matematizable. El anillo mantiene una relación continua entre ensamblaje y composición y alude a la noción de parte y de unidad, claramente presente en el *Espacio Escultórico* así como en la corriente artística del Minimalismo.

⁴⁶ Abraham Moles. *Teoría de los Objetos*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p.148

La mayoría de las culturas tienen recintos circulares donde se celebran actos rituales y teatrales. Su propiedad arquitectónica esencial es la delimitación, cualidad que garantiza protección, tanto física como psíquica.

En su referencia a lo primitivo, algunos artistas del *Land Art* retomaron la forma circular realizada a escala de las grandes ingenierías. Tal es el caso del artista Robert Morris (1931) que construyó su *Observatory* (Lámina 23), un anillo de 85.7 m. de diámetro construido con tierra, madera y granito. Esta obra fue emplazada en diferentes sitios desde 1970 a 1977. El terreno en el que Morris realizaba esta estructura podía ser el campo o el desierto, siempre lugares inmensos y despejados. Esta forma circular, monumental y cerrada sobre sí misma recuerda las imágenes arqueológicas de los observatorios y remite a los vestigios de sociedades perdidas que luchaban por el conocimiento cósmico.⁴⁷ Kirk Varnedoe señala que tales construcciones "vistas desde el suelo mismo tienen un impacto muy subjetivo, evocando la sensación exaltada de pertenencia a la naturaleza próxima y global".⁴⁸

En todos los trabajos del *Land Art* priva un interés recurrente por la geometría, las matemáticas, la astronomía y la tierra misma. Tiene que

⁴⁷ Kirk Varnedoe. *Op. cit.*, p. 666

⁴⁸ *Ibid.*

ver con lo cósmico, y en este sentido lo circular remite a un tiempo sin fin, milenario.

De esta manera, el *Espacio Escultórico* está ligado a las culturas antiguas porque retoma ese primitivismo a la manera de los artistas del *Land Art*. Hay en ambos una reducción de la experiencia intelectual en su apego muy particular con la tierra misma. Sin embargo, aunque la forma geométrica del círculo y sus combinaciones con la cifra cuatro sumados a las formas piramidales de los prismas nos llevan a lo físico, también reviven un esoterismo encerrado en esta estructura llena de connotaciones simbólicas. Al igual que en el *Land Art*, la referencia a los monumentos tribales encubre una poesía distintiva y contemporánea, que se asocia a un pasado profundo.⁴⁹

El *Espacio Escultórico* produce, al igual que en el anfiteatro romano, un efecto de encerramiento propiciado por su forma circular. Sin embargo, ambas estructuras contienen ejes direccionales de salida que vinculan al centro con la periferia; en el anfiteatro se definen por las líneas y asientos que descienden hacia el centro. Esta distribución de las aberturas expresa la función desempeñada por esta construcción: el centro como punto de confluencia de los sentidos y de las emociones. De la misma manera, el *Espacio Escultórico* presenta un centro como punto de reunión, que atrae por la rareza de la porción de

⁴⁹ *Ibid.*

paisaje que encierra y que estimula, no sólo la visualidad, sino también la motricidad. No sólo las aberturas de los cuatro lados, que son las más amplias, sino también las otras, lo definen como un centro con posibilidades de abordarse, de penetrar su interior y descubrir sus puntos de partida hacia el exterior. Este cercado separa una porción de lava del resto del planeta a través de un círculo, pero ofrece mediante las aberturas la posibilidad de comunicación con el espacio exterior. Estimula así una dinámica en el espectador, permitiéndole vivir el *Espacio Escultórico* como una meta en el espacio existencial, una concentración o un punto de partida que sugiere múltiples caminos para penetrar en el espacio dilatado.

El círculo con aberturas, con su doble posibilidad de partir y volver, recuerda el planteamiento de Bollnow del "doble movimiento espacial de la vida.. se entrelaza aquí con el doble movimiento, más profundo, del despertar y del dormir, que ya no debe concebirse de modo espacial."⁵⁰ La postura romántica considera el movimiento que retorna a los orígenes, camino a su vez hacia los fondos inconscientes del alma y la profundidad del sueño. Al indicar que son idisociables los movimientos del partir y el volver, como el inspirar y el espirar, Bollnow se refiere al retiro del hombre de su casa o su retorno del sueño más profundo. Creo que salir del centro y tener la posibilidad de volver, es

⁵⁰ Friederich Bollnow. *Hombre y Espacio*. Ed. Labor, Barcelona, 1969, p. 172.

decir, de un camino abierto para hacer lo que se prefiera, se relaciona con este doble movimiento del partir y del retornar.

Es un problema planteado por los románticos, un regreso al momento anterior a la dominación técnica del mundo, "en una palabra: antes aún de la autoenajenación, antes del anquilosamiento y de la rigidez."⁵¹ A este doble movimiento del salir y retornar a los orígenes, Bollnow lo llama "waldern". Sin embargo dice que el hombre no tiene que volver a vivir en esta etapa originaria, sino obtener de ella una regeneración, un rejuvenecimiento que le permita volver a la vida para el cumplimiento de sus tareas.⁵²

El *Espacio Escultórico* ofrece al espectador esta doble posibilidad: salir y retornar a los orígenes, a lo primitivo, y regresar a la vida diaria. El visitante se enriquece con una experiencia estética distinta en relación con el tiempo y el espacio.

Mircea Eliade sostiene que existen dos clases de hombre: el hombre religioso y el hombre no religioso, quienes viven el tiempo de forma diferente; especialmente se refiere al primero quien no desea vivir en el tiempo moderno, fraccionado, sino que se esfuerza por vivir dentro de un tiempo sagrado equiparable a la eternidad. El hombre religioso, busca la manera de salirse del tiempo cronológico, busca la

⁵¹ *Ibid.*, pp. 113

⁵² *Ibid.*, p.115

discontinuidad y la heterogeneidad temporal. Busca abandonar de vez en cuando la monotonía del trabajo, a través de la fiesta o los espectáculos.

Huizinga relaciona el juego y la fiesta con los rituales de lo sagrado, especialmente por su aspiración a salir del tiempo continuo realizando acciones que queden al margen de lo cotidiano; sin decirlo, establece una liga entre lo profano y lo sacro. De este ángulo, la experiencia dentro del *Espacio Escultórico* se inscribe en lo lúdico ligado a lo sacro; la doble posibilidad de marginarse del mundo cotidiano a través de la fiesta, o de volver a él, significa la realización de una doble experiencia del tiempo.

La relación que el espectador establece con "el espacio" del *Espacio Escultórico*, es también una relación física, vital. Se puede hablar de un tiempo distinto del imaginario que depende del movimiento del cuerpo, según las reacciones corporales que el espacio despierte en el espectador. Este se desenvuelve según la primera etapa que marca Piaget respecto a la relación del hombre con el espacio: la etapa topológica y biológica que se refiere al trepar y medir el espacio con nuestro propio cuerpo; el tacto, normalmente pasivo frente a una obra de arte, aquí se vuelve activo y orientador pues a través de él se toma constancia de los prismas y de los espacios vacíos. Aquí los usos de las distancias humanas o proxemia tan recurrente en el espacio diario y

urbano, no tienen cabida; el espacio es suficientemente grande como para sentirnos amenazados por la presencia cercana de otro. Hay un sentido de la individualidad dada por los volúmenes a través de una experiencia táctil. Sin embargo no se abandona lo colectivo porque ciertamente se trata de un lugar frecuentado.

En el *Espacio Escultórico* no hay un espacio autárquico, todos los módulos y vacíos están enlazados entre sí, especialmente al momento de recorrerlos.

CAPITULO 4

LAS RELACIONES DEL ESPACIO ESCULTÓRICO CON EL MINIMALISMO Y CON EL LAND ART.

En su aspecto iconológico, conceptual, estilístico y formal, el *Espacio Escultórico* se relaciona con el arte minimalista en su forma. Se vincula con el *Land Art* en su monumentalidad y emplazamiento, ya que no sólo la lava volcánica sino la magnitud de la circunferencia remiten a otra dimensión temporal, a un espacio milenario que se encuentra ubicado dentro de una urbe tan caótica como la ciudad de México. Los linderos entre el arte minimalista y el *Land Art* no están perfectamente delineados y tampoco esta obra se ubica dentro de una de estas dos corrientes; digamos que tiene sus entrantes y salientes, y que éste es uno de los puntos en que precisamente radica su riqueza.

De alguna manera el *Espacio Escultórico* ejemplifica el proceso que sufrió el Minimalismo: cómo en un principio una propuesta que fue puramente formal desembocó en el arte conceptual; cómo lo formal cedió terreno a preocupaciones que tienen que ver más con el tema del hombre y su experiencia con el mundo y el arte. En este sentido, se intentará ejemplificar los puntos de contacto que el *Espacio Escultórico*

tiene con el arte minimalista y con el *Land Art*. Al mismo tiempo se hará énfasis en el emplazamiento, que es el elemento que hace distinta esta obra de aquellas dos corrientes artísticas, y en el hecho de que el público puede acudir fácilmente, lo que la enriquece aún más.

En los años sesenta en Norteamérica, nace un arte que se convertiría en punto de partida para la concepción de la escultura que aspira a la espacialidad, la fuerza y el color de la realidad: el Minimalismo. Sus artistas principales, Dan Flavin, Donald Judd, Carl André, Robert Morris y Frank Stella se iniciaron en la corriente del Expresionismo Abstracto, pero luego rechazaron elementos suyos como la espontaneidad, la emotividad y la improvisación.

Los minimalistas compartieron con Mondrian la idea de que la mente debe formarse el concepto antes de iniciar el trabajo; según este enfoque, el arte es una fuerza por medio de la cual se puede imponer la racionalidad sobre las cosas. El Expresionismo Abstracto con sus efectos de subjetividad y manifestaciones de emotividad influyó en el arte americano de los años cincuenta. Estos conceptos fueron rechazados por los minimalistas, que buscaron introducir un mínimo de rigor en este mundo artístico, donde las maneras tradicionales de la composición habían sido reemplazadas por pinceladas plenas de sugerencias metafísicas y existenciales. En el Expresionismo Abstracto

se pintaba el mundo interior y la filosofía del artista.¹ Los minimalistas por su parte, buscaban el menor número de elementos para construir un universo e introdujeron "un cubo epistemológico, que se erguía como un compromiso de claridad, rigor conceptual, literalidad y simplicidad."² Trataban de llevar al arte por un vía más precisa, donde la sistematización y la medición tuviesen su reino.

Tomaron como punto de partida a la pintura porque su lenguaje subvierte los valores que habían sido exaltados por el Expresionismo Abstracto. Los artistas minimalistas más representativos antes mencionados iniciaron su trayectoria artística en el Expresionismo Abstracto, para luego perfilarse por el Minimalismo.

Esta corriente artística, al igual que el Constructivismo, se inclinaba por la racionalidad de tipo matemático en tanto que sostenía un criterio estético según el cual "un objeto debería apuntar hacia una geometría inmediata y manifiesta."³ Los artistas minimalistas negaban la vida interior de la forma. A propósito de la obra de Henry Moore (1898- 1986), Rosalind Krauss dice que hay un punto interno desde donde se genera su significado. La forma que guarda una vida interna como la roca erosionada o cincelada que en el contexto escultórico alude a la vida biológica interior, constituye el punto a negar por las

¹ Susy Gablik "El Minimalismo" *Conceptos de Arte Moderno*. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1986, p.202

² *Ibid.*

³ Phyllis Tuchman. "Background of a Minimalist: Carl André", *Artforum*, Vol.VXI, 1978, No.7, pp. 29-33, p. 29.

premisas minimalistas. Niegan pues, que desde tal punto surja la vida de la escultura.

Desechar la individualidad del artista constituye uno de los principios tanto de los minimalistas como de Mathías Goeritz, pero con matices diferentes. En sus manifiestos, éste último expresa la necesidad del anonimato del artista como individuo; debe, dice, renunciar a la vanidad, a la fama y al nombre que la obra le pueda otorgar. En tanto que el Minimalismo rechaza la proyección psicológica del artista dentro de la obra que se exterioriza a través de la forma, Goeritz quería que la emoción surgiera en el espectador y no que el artista proyectara su propia emoción. El *Espacio Escultórico*, al igual que las *Torres de Satélite*, queda dentro de los postulados del Minimalismo en tanto que tales obras se expresan en su espacio real, es decir, que están dentro de la escala de lo monumental y su expresión se da a través de su externalidad, de su fisicalidad. Elementos, estos últimos, que involucran al espectador y su recorrido a través de la obra, ya sea de manera corporal, como en el *Espacio Escultórico* o con la ayuda de las fuerzas mecánicas, es decir de la velocidad del automóvil como en el caso de las *Torres de Satélite*.

Otro elemento que contraviene la idea de individualidad, que apoya el anonimato y desecha la vida interior de las formas, es la recurrencia, por parte de los minimalistas, a la cultura de la

prefabricación; ejemplo de esto son los trabajos de Jasper Johns (1930) que desarrolló a mediados de los cincuenta, *Ale Cans* (botes de cerveza) (Lámina 24) en los que moldeó dos latas de *Ballantines Ale* en bronce y luego pintó sus superficies para hacer una réplica de su apariencia original de hojalata. Encargar una obra por teléfono, el hecho mismo de la prefabricación, rechaza y obstruye el sentido del ser individual. De esta manera se dificulta aquí encontrar la noción de vida interior de la obra como esencia de su valor estético.

Además de los conceptos que ya he mencionado, hay otros nexos formales entre el *Espacio Escultórico* y el Minimalismo. Elementos como la seriación, el intervalo, el círculo, los módulos y especialmente las rampas, lo insertan dentro de esta corriente.

Los minimalistas tenían el propósito de llegar por medio del arte al equilibrio perfecto, de crear una simetría plástica, que con todo, llevó al arte a un terreno sin salida en el que reinaban la monotonía, el ordenamiento progresivo, permutado o simétrico. Sin embargo, esta situación limítrofe a la que llegó este arte de la racionalidad, sutilmente dio paso a la irracionalidad de lo infinito, que es incluso un componente de las matemáticas. Implica la participación del espectador por su monumentalidad y la posibilidad de intercambiar sus elementos constitutivos; asimismo remite al anonimato.

El arte minimalista llevado al extremo dio paso al arte conceptual y su variante, que en este estudio nos interesa: el *Land Art*, sobre el cual ahondaré más adelante.

Los minimalistas veían la seriación como una estrategia para escapar al arte de composición, que identificaban con el arte europeo. En una entrevista Frank Stella y Donal Judd decían: “La base de toda idea es el balance”. Criticando al formalismo, expresaban: “haces una cosa en una esquina y la balanceas con otra en la esquina opuesta”. Judd se burlaba de esta lógica, pues la consideraba demasiado desacreditada como para a través de ella averiguar cómo es el mundo.⁴

De esta manera apuntaban sus ideas a la eliminación de la relación compositiva, ya que ésta carecía de validez para la expresión artística. En su lugar aparecía la simetría, es decir, hacer igual las cosas en todas sus facetas: el ordenamiento, las progresiones, las permutaciones. Postular que ningún elemento vale más que otro, vuelve los elementos intercambiables entre sí. Preferían la simetría, las formas sencillas y unitarias, como una serie idéntica repetida.

El Minimalismo reanimó la idea del desarrollo del arte; puso el acento en lo científico, se apropió de métodos de otras disciplinas y conocimientos. Fomentó el uso del lenguaje, las matemáticas, los

⁴ Rosalind Krauss, “The Double Negative a New Syntax for Sculpture” . *Passages in Modern Sculpture*. The MIT Press, Massachusetts, 1981, p.244.

conocimientos, los sucesos del mundo, dando paso en esta forma al conceptualismo. En principio era un arte que eliminaba el tema, pero luego dio paso a un arte que era todo tema.

Continuando con el examen de los elementos del Minimalismo que están presentes en el *Espacio Escultórico*, quiero exponer el ejemplo de la obra de Robert Morris *Untitled* (Lámina 25) constituida por cuatro piezas seccionales de fibra de vidrio, en forma de prisma. Cada una de estas esculturas o piezas pueden ser continuamente reacondicionadas ya que no tienen un orden interno fijo.⁵ Con esto se descarta la noción de rigidez de la armadura interna que tradicionalmente tiene la escultura, y que le da al espectador una posibilidad única de percepción. La capacidad de separación e intercambio que tienen las piezas la entiende Robert Morris como el valor de la exteriorización de las formas; aun cuando se expongan de distinta manera y se intercambien, no hay señales internas que le indiquen al espectador cómo se tienen que colocar.⁶ En este intercambio, las piezas que son idénticas pueden dar un resultado visual cada vez distinto.

Esta obra habla de las varias posibilidades que ofrecen los prismas si llegan a tener un sentido, especialmente si forman un círculo, que remite al arquetipo del centro.

⁵ *Ibid.* p.267

⁶ *Ibid.*

Este trabajo, como ningún otro entre los realizados por los demás artistas del Minimalismo, se relaciona muy estrechamente con la iconología del *Espacio Escultórico* por la forma del prisma, la disposición de sus partes y el sentido de circularidad. En *Untitled*, los prismas están separados por espacios regulares, con lo que también tendría que determinarse si es el volumen positivo el que presta valor a los intervalos o si es el ritmo de éstos lo que establece el contorno de la obra.

Jack Burnham señala que el círculo con el centro vacío constituye uno de los arquetipos que Morris ha trabajado en forma recurrente desde 1964.⁷ Asimismo, explica que estas obras de Morris expuestas dentro de la galería no han motivado a ninguna persona a dar un paso dentro del círculo. Dice este autor que pocas personas son capaces de violar literalmente la escultura, es decir, usurpar o invadir su espacio interno. Hay un deseo en el ser humano de dirigirse siempre al centro, pero éste, dice Mircea Eliade, "se halla sembrado de obstáculos y no obstante cada ciudad, cada templo se halla en el centro del universo; todo parece indicar que el hombre no puede vivir sino en un espacio sagrado, en el centro"⁸

Respecto a la observación de Jack Burnham, sobre la participación del espectador en los trabajos de Morris, creo que tiene

⁷ Jack Burnham. "Robert Morris Retrospective in Detroit", *Artforum*. Vol.VIII, marzo 1970, No. 7, pp.67-75, p.69

⁸ Mircea Eliade. *Imágenes y Símbolos*. Op.cit.p.58.

que ver con esta idea de atravesar un umbral, de violar un espacio sagrado que es el centro.

El arquetipo del centro trabajado por Morris en galerías quizá también cohiba al espectador, no sólo por su condición arquetípica de inviolable, sino también por el espacio mismo que lo guarda, es decir porque se trata de un museo o una galería. Esto no sucede en el *Espacio Escultórico*, que contiene las mismas condiciones formales que *Untitled*, el arquetipo del centro y varios umbrales para ser traspasados. Se puede aplicar la misma premisa de atravesar un lugar sagrado; sin embargo, en esta estructura el espectador lo atraviesa con un sentido lúdico, placentero.

El *Espacio Escultórico* presenta problemáticas similares en relación con el espacio en cuanto a la necesidad de estudiar el arquetipo del centro y de averiguar cuáles son las posibilidades que tiene el espectador de interrelacionarse, de experimentar el espacio y la manera en que lo hace.

Los módulos de Morris apuntan también al problema de la prefabricación que, como ya vimos en *Ale Gans* de Jaspers Johns, tratan de prescindir del individualismo. La idea de módulo vuelve sobre la noción del trabajo desintencionado, sobre la ausencia del gusto, se refiere a la elección de objetos por parte del artista, rompiendo con las

fórmulas del trabajo artesanal como ingrediente esencial en el arte, en la misma dirección que las búsquedas de Marcel Duchamp (1887-1968).

Descartada la destreza manual, los minimalistas incorporaron el módulo y sus posibilidades de seriación, como una malla extensible dirigida hacia un mismo fin. El módulo limita cualquier disposición formal arbitraria de las partes através de una manipulación guiada por el gusto.

La seriación en el Minimalismo va adherida frecuentemente al valor de la horizontalidad. Un artista que reflexionó también sobre este punto fue Carl André (1935-). En su obra *Secant* (Lámina 26) la sucesión de 85.7 m. de piezas de ladrillos adosados al suelo lo libran de la verticalidad. Gran conocedor de la arquitectura norteamericana, familiarizado con el clasicismo romántico de Richardson (1838-1886) y Wright (1867-1959), André conoce la manera en que los norteamericanos han usado los materiales y el sentido que le otorgan a la verticalidad y a la arquitectura habitable.⁹ Asimismo, subvierte la idea tradicional de que la escultura debe tener un sentido vertical, un armazón que la sostenga y que haya que rodearla para disfrutar de sus facetas.

⁹ Phyllis Tuchman. *Op.cit.*, p.31

Las reflexiones de Carl André tienen que ver con el trabajo de Goeritz, siempre en sentido ascendente. Este aspecto es predominante en la trayectoria y teorización sobre la arquitectura emocional con sentido religioso que Mathías Goeritz expone en sus escritos y manifiesta en la conceptualización del *Museo del Eco*, las *Torres de Satélite* y otras obras.

Para la Olimpiada de 1968 erigió las torres estriadas y la *Osa Mayor*, ubicadas frente al Palacio de los Deportes. En el interior del Banco Funleón de Monterrey levantó 36 columnas de acero pintadas de rojo vivo; creó también cinco torres para su casa de Temixco. Asimismo, en las inmediaciones de Toluca, erigió las *Torres de Automex*.¹⁰ Aunque él creía en la ascensión como medio para provocar emoción, en el *Espacio Escultórico* se eligió la horizontalidad porque le otorgaba en sí misma un sentido de colectividad, sin que perdiera el misticismo y la emoción que Mathías Goeritz continuamente señalaba.¹¹

Además de la horizontalidad, que contribuye a descartar el individualismo, los intervalos y los módulos idénticos generan la homogeneidad. La atención está puesta en el centro mismo, y sin embargo la entrada puede ser por cualquiera de sus aberturas, conformación espacial que permite la libertad de elección. Todos estos son elementos que están dentro del Minimalismo y coinciden con la

¹⁰ Leopoldo Castedo. "La Arquitectura Emocional de Mathías Goeritz", *Excelsior*, Septiembre 10 de 1980, p. 7.

¹¹ *Ibid.*

ideología de Goeritz sobre el trabajo de equipo y su ferviente rechazo a la individualidad y a la vanidad del artista.

Aunque el Minimalismo en su repudio a la interioridad del individuo, se convirtió en un arte limitativo que atenazaba la expresión, permitió salir el espíritu y el intelecto del hombre en el arte conceptual. De la misma manera, el *Espacio Escultórico* por su conformación espacial impide reconocer al autor de este trabajo; sin embargo, en esta obra la personalidad de Goeritz está presente en primer lugar como precursor del Minimalismo, en sus conceptos místicos sobre la plástica, y en sus ideas sobre la colectividad y la participación activa del espectador.

El emplazamiento del *Espacio Escultórico* que está ubicado en una superficie de lava volcánica y que forma un cinturón que la encierra, constituye un elemento decisivo para que la obra no entre totalmente en la corriente minimalista. La lava es, en sí misma, un elemento determinante en la estructura total. Aunque la escala cumple con los requerimientos de esta manifestación artística, las obras que caracterizan a esta corriente, en su mayoría, no se alejaban mucho del ámbito del museo; más bien se ubicaban dentro de éste o en sus jardines, o en algún lugar netamente urbano.

Sin embargo, por su ubicación el *Espacio Escultórico* queda accesible a todos los habitantes de la ciudad y a las personas que acuden a

Ciudad Universitaria. La sensación que despierta en el público está muy alejada de la experiencia estética que se tiene en un museo; quien acude al *Espacio Escultórico* casi nunca sabe que está dentro de una obra de arte ya que esta escultura ha sufrido un proceso de desmitificación y acercamiento con el público.

La subordinación del Minimalismo a la geometría va mucho más allá y pone finalmente un freno a la creación objetual. No hay límites cortantes en las corrientes que surgieron después del Minimalismo tales como el Postminimalismo, el Arte Conceptual y el *Land Art*. Estas corrientes son manifestaciones diversas de una misma preocupación por desmitificar al objeto.

El Postminimalismo podría considerarse como un término intermedio que refleja una preocupación central de varias corrientes, basada en el rechazo de un arte encapsulado en objetos holísticos, esculturas de presencia unitaria o formas que cumplen con estas nociones. El aspecto periférico encerrado en lo geométrico es reiterado en estructuras simples monádicas, binarias o tripartitas que configuran el lenguaje del Minimalismo.¹²

El arte Post-Minimalista contiene elementos ampliamente designados como conceptuales. Una parte de esta corriente tomó

¹² Robert Pincus Witten. "Mel Bochner: The Constant as Variable", *Artforum*, Vol. XI, december 1972, No. 4, pp. 28-31

como modelo las lecciones de Duchamp, quien fue de los primeros en cuestionar el objeto de arte: "después del ready-made de Duchamp el arte nunca volvió a ser lo mismo". Según Duchamp el arte podía existir fuera de los convencionales medios manuales como la pintura y la escultura; "su argumento era que el arte tenía mucha más relación con las intenciones del artista que con lo que pudiera hacer con sus manos o pensara sobre la belleza."¹³

El artista norteamericano Edward Keinholz (1927) acuñó a principios de los años sesenta el término Arte Conceptual. Para teorizar sobre este tema se inspiró en las esculturas minimalistas de Sol Le Witt hechas a base de cubos blancos, que según Keinholz definían en su constitución lo que era una obra conceptualista.¹⁴

El Minimalismo influyó en el debate histórico sobre el carácter del objeto; reencontró su materialidad después de los intentos de eliminarlo por parte del primer *Pop* (que lo trató como subsidiario) y del *happening* (que lo veía como objeto de utilería). La escultura minimalista trató de vencer la vaguedad del objeto-evento, del *Action Painting*, introduciendo de nuevo al objeto como materia.¹⁵

¹³ Robert Smith. "Arte Conceptual". *Conceptos de Arte Moderno*. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1986, pp. 211-222. p.212

¹⁴ *Ibid* p. 215

¹⁵ *Ibid*. Harold Rosenberg. "Arte y Objeto", *Plural*, octubre de 1971, pp.14-16, p.14

Para Harold Rosenberg,¹⁶ el Minimalismo tiende a devolver a la pintura y a la escultura la naturaleza metafísica de separación que poseía antes de la revolución industrial, y sostiene que el objeto podía ser sólo información sin más dimensiones que la superficie. Una vez eliminada la metafísica y el aura, surge el artista conceptual que frecuentemente suprimió la superficie y empezó a transmitir mensajes o información sin tomar en cuenta la forma; otros no rechazaron los materiales pero sí al objeto, borrando de su obra la estructura y los límites por medio de distribuciones temporales de materiales sueltos de látex, tierra, arena y ladrillos, dentro y fuera de espacios interiores.

Hubo quienes prefirieron la permanencia, aun cuando sus trabajos estaban realizados con materiales extraídos de la naturaleza. A esto se le denominó *Arte Povera*, y ponía el acento en el proceso del arte, incluso el tiempo de su descomposición. El trabajo también se hacía con materiales efímeros manipulados directamente en un espacio real. La réplica anglosajona del *Arte Povera*,¹⁷ es el *Land Art* y proviene de un conceptualismo inconsciente del Minimalismo. De la misma manera que los cubos de Sol Le Witt enfatizan el polo mental, veremos más adelante cómo las obras de Michael Heizer (1944-) subrayan el polo físico.

¹⁶ *Ibid.*, p.16.

¹⁷ Simon Marchan Fiz. "Arte Povera y Land Art". *Del Arte Objetual al Arte de Concepto (1969-1974)*, 5a. ed., Ed. Akal, Madrid, 1990, cap.IV, pp. 211-222.p.213

Robert Morris escribe que las prioridades en el arte se relacionan con las condiciones de la percepción para que la obra exista. "Tales condiciones no son formas, ni fines, ni partes del proceso sino que son prioridades y pueden ser intenciones."¹⁸

Aunque la mayoría de los artistas del Minimalismo han escrito sobre sus obras y sus propias teorías acerca de cómo debe ser el arte y su rechazo al ilusionismo, Robert Morris es entre estos artistas, el más intelectual. En su interés por los aspectos fenomenológicos del espacio, ha escrito algunos artículos sobre sus concepciones de este tema. Es, dice Ashton, "uno de los principales artistas desmitificadores que canalizan su empuje intelectual contra el romanticismo."¹⁹ Interpreta a Morris cuando dice que ha llegado la secularización final del arte y sostiene que para democratizarlo hay que entablar el debate dentro de los museos.²⁰

En el *Land Art* es, como ya dije, la naturaleza misma está manipulada o intervenida, los espacios del paisaje pueden ser elegidos por el artista como porciones visuales con significados estéticos, o también puede hacer unas ranuras inmensas a la tierra; es decir, trabajar en el espacio real para que esos trozos de naturaleza dejen de ser vírgenes y obtengan la categoría de obras artísticas.

¹⁸ Robert Morris. "Minimalisme", *Avalanche*, 1970, No.1, pp. 51-57, p. 54.

¹⁹ Dore Ashton. "El Rechazo del Gran Rechazo y el Rechazo del Rechazo del Gran Rechazo", *Plural*, diciembre de 1971, No. 3, pp. 34-36, p. 35.

²⁰ *Ibid.*

Algunas veces el paisaje se utiliza como mero soporte para realizar sobre su superficie las obras, ya sea que estén hechas con materiales efímeros o con materia duradera como el cemento. En este último caso las obras son más tradicionales de lo que a simple vista parecen.

Como ejemplo de lo anterior tenemos el trabajo de Michael Heizer realizado entre 1972 y 1974; *Complex one City* (Lámina 27), una escultura cuya forma está ejecutada a base de rampas que miden aproximadamente 45 m. de largo y 7.5 m. de altura. Hechas de cemento, acero y tierra, y ubicadas en la parte occidental del Desierto de Nevada. El cemento se vació ahí mismo para realizar las esculturas y las rampas tenían anexadas unas formas en "T" hechas en acero.²¹ Michael Heizer hablaba frecuentemente de la soledad sagrada del desierto; en este contexto sus proyecciones de las "T" en las rampas constituyen una forma de vida, algo que cambia y se mueve dentro de ese espacio estático y solitario.

Cito este trabajo de Heizer ya que se relaciona con el *Espacio Escultórico* en el sentido de que ambas obras contienen elementos geométricos, especialmente la rampa. Además de retomar los valores de luz y sombra, están hechas en materiales imperecederos, sacados

²¹ Lawrence Alloway. "Site Inspections", *Artforum*, Vol.XV, october 1976, No. 2, pp. 48-55. p.54

del mundo de la arquitectura. El terreno virgen, natural del desierto y la lava volcánica constituyen otro punto en común que a la vez que los diferencia, los asemeja. El desierto significa lejanía, espacio inaccesible para cualquier espectador, o al menos no fácilmente abordable; la lava también nos remite a un tiempo y un espacio separado del mundo cotidiano, a un tiempo prehistórico. En el caso del *Espacio Escultórico*, su emplazamiento marca la diferencia. Ambos ambientes remiten a la lejanía, a lo inabordable, pero en este caso se trata de un terreno lavoso que está dentro de la ciudad, en una reserva ecológica perteneciente a una institución educativa como la UNAM, capaz de concentrar a miles de personas, espectadores potenciales, a los que se suman los habitantes mismos de la ciudad de México.

En *Complex One City* el acabado de las rampas en ángulos rígidos y las sombras, necesitan de un posible espectador que experimente el espacio corporalmente, pero este trabajo temprano de Heizer, por su emplazamiento, avisaba que las obras del *Land Art* estarían fuera del alcance del espectador común. Estaban realizadas en sitios alejados, salvo algunas excepciones que veremos más adelante. En Norteamérica se ubicaban en terrenos inmensos y despoblados en estados como Utah, Nevada o Arizona, superficies no muy productivas en términos agrícolas. Los artistas pedían licencias al gobierno para arrendar los terrenos y ahí realizar sus experimentaciones.

En estas realizaciones tenían que intervenir forzosamente otras personas, ya que el proceso de creación se inscribe dentro de los parámetros de las grandes obras de ingeniería porque exigía la transportación de grandes cantidades de tierra o de tubos de concreto. Se requería de todo un equipo de auxilio para sus realizaciones. Una vez terminada la obra, la dificultad estaba en ver quién experimentaría aquello, pues los espectadores quedaban demasiado lejos.

Estos trabajos de *Land Art* no implican al espectador en forma real. Los artistas de esta corriente quizá sólo estaban interesados en el proceso y en la documentación que producirían, que no podría escapar al mercado del arte. La aspiración de los artistas del *Land Art* de expresarse en un espacio real se cumplía pero luego tal espacio se volvió ilusorio porque sólo se veía a través de la fotografía y el video.

En su artículo "Site Inspections", Lawrence Alloway aborda la discrepancia que se da entre el sitio y su registro. Dice que aún cuando se pretenda la fidelidad absoluta a la realidad topológica, siempre habrá alteraciones²². El *Double Negative* (Lámina 28) de Michael Heizer²³ ha sido captada por el lente desde distintos ángulos según la selección de enfoques o preferencias del fotógrafo. Se trata de un proceso que implica al ojo humano (el fotógrafo), la cámara que puede vibrar desde

²² *Ibid.* p.51

²³ *Ibid.*

las tomas de un helicóptero y el receptor que ve la fotografía ya acabada.

En este sentido, la idea del espacio real que rechaza lo ilusorio sólo tiene sentido en el proceso de trabajo, pues si se piensa en el espectador, éste, al momento de captar la obra a través de la fotografía, está recibiendo una ilusión; no está captando la obra en su espacio real. Las dimensiones de la fotografía son las primeras en desmentir la realidad.

El *Land Art* en un principio se despidió para siempre del objeto artístico y autónomo y de la galería-museo, pero continúa apropiándose de la naturaleza de un modo estético y artístico al inmiscuirse en la mudez, en la intimidad de los terrenos vírgenes de la naturaleza. Los artistas de esta corriente saben, precisamente porque son artistas, que hace falta la experiencia estética del espectador para que un objeto tenga validez. Habría que preguntarse si el transportarse kilómetros hacia lugares inaccesibles, deshabitados, no tiene algo de artificial, o desde otra perspectiva, de peregrinaje.

La naturaleza se convirtió en imagen documento, las fotografías empiezan a circular para dar a conocer la obra al público. De cierta manera, estas fotografías cumplían la misma función que la obra

tradicional, ya que el mercado del arte con su infinita flexibilidad pudo adaptarlas rápidamente a la exposición y al comercio.

La aportación del *Land Art* al mundo del arte consistió en dejar de lado los materiales y soportes tradicionales, y en salir del espacio ilusorio para abordar el espacio natural, real. Esa apropiación de la naturaleza con un sentido estético está destinada a un espectador que difícilmente puede contactar las obras físicamente. El contacto lo tiene que hacer a través del helicóptero o de la fotografía; kilómetros de tierra encerrados en las dimensiones de una fotografía hizo que esta manifestación artística no se lograra sustraer de los modos tradicionales de distribución y recepción.

Algunos artistas desechaban la idea de realizar el *Land Art* en el contexto urbano ya que ahí nunca se podría crear una obra de las dimensiones que querían los artistas. Sin embargo, existen ejemplos que se integran al contexto citadino como *Stone Field Sculpture* (Lámina 29) de Carl André, realizado en la ciudad de Hartford Connecticut. Este trabajo constaba de 36 rocas glaciales que pesaban hasta 11 toneladas y que fueron dispuestas en un terreno triangular que medía 95 metros de largo, por 17.4 de ancho. La piedra más grande ocupaba la punta, seguida por todas las demás en progresión según su peso. Anteriormente a la colocación de estas rocas, el terreno estaba

prácticamente en desuso; ahora en cambio, este lugar invita a la comunidad a explorar o descansar en él.²⁴

Phyllis Tuchman explica que aquí se ha creado un ambiente de parque, pero *Stone Field Sculpture* no nos remite a lo pastoral, sino a lo agrario; capta el espíritu de Nueva Inglaterra. Recuerda la tierra de granja antes de ser limpiada para sembrarse. Tuchman reproduce en su artículo, "Background of a Minimalist: Carl André" el texto que el propio artista denominó "El Artista y la Política: un Simposium"(1979), donde argumenta que el arte es una rama de la agricultura y donde dice:

1. - Debemos sembrar para mantener la vida.
2. - Debemos sembrar para proteger la vida.
3. - Sembrar es un aspecto de la lucha social-económico-política.
4. - Luchar es un aspecto de la lucha social-económico-política.
5. - Debemos ser guerreros y granjeros.
6. - No hay méritos en cultivar patatas en la forma de metralletas
7. - No hay mérito en hacer metralletas comestibles.
8. - La vida es un lazo entre la política y el arte.
9. - Solo asíéntate por análisis concreto de situaciones.
- 10.- Callar es otorgar.²⁵

La crítica de arte Lucy Lippard considera que *Stone Field Sculpture* está dentro de la línea de los museos al aire libre y ofrece una versión domesticada de los sitios antiguos, un complejo que tiene más de formal que de simbólico. Lippard dice que igual que el arte de Henry

²⁴ Phyllis Tuchman. *Op. cit.*

²⁵ *Ibid.*

Moore y muchos otros, esta obra transmite la imagen de la antigua fertilidad al "jardín" de la escultura urbana, y que el campo donde se encuentran estas rocas adquiere una perspectiva artificial por la magnitud y variedad de las rocas.²⁶ Estas piedras glaciares de *Stone Field* evocan más lo contemporáneo que las construcciones que las rodean, especialmente, la iglesia del siglo XIX contigua a este conjunto de piedras.

El *Espacio Escultórico* al igual que *Stone Field Sculpture*, está dentro de un contexto urbano y por tanto contradice en mucho la idea de que lo urbano no acepta o no puede recibir estas obras, y que el *Land Art* tiene necesariamente que estar ligado al conceptualismo, o de que su futuro descansa en un documento fotográfico.

Ambas obras entran en un juego espacio-temporal, un juego contrastante entre lo moderno y lo arcaico. En el caso de *Stone Field* lo moderno es el lugar donde se ubica y lo que lo rodea, lo arcaico son las piedras mismas; en el *Espacio Escultórico* el círculo de poliedros es lo moderno mientras que lo milenario es el soporte, es decir, la lava volcánica. Se ha puesto de manifiesto la divergencia entre lo moderno y lo ancestral en dos culturas distintas la mexicana y la norteamericana. En Norteamérica se busca traer lo ancestral a la ciudad puesto que lo familiar es lo moderno. La ubicación del *Espacio Escultórico* sobre la lava

²⁶ Lucy R. Lippard, *Overlay Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Ed. Pantheon Books, New York, 1983, p. 21.

volcánica nos habla de una manera distinta de la tradicional forma de enfocar el paisaje del Valle de México y sus volcanes.

El diálogo con la naturaleza mexicana a la manera del siglo XIX , lo tenemos ejemplificado en el cuadro *El Popocatepetl desde Tlamanca* (Lámina 30) realizado por el pintor jalisciense Gerardo Murillo, mejor conocido como el Dr. Atl (1875-1964). Además de pintor fue vulcanólogo y como tal recorría los volcanes, los estudiaba y conocía muy de cerca, al momento de captarlos plásticamente, los presenta en toda su grandiosidad; las masas geológicas monumentales, vistas a grandes distancias y desde las alturas, imponen respeto y silencio. La imagen que expongo aquí presenta tres planos, la forma, el azul del cielo, la masa y el color de los volcanes los colocan a estos últimos en el plano más distante para ser contemplados. La forma en la que están dispuestos los volúmenes dan una sensación de lejanía, de tranquilidad e incluso de cierta melancolía marcada por la coloración dorada que está al fondo en el extremo opuesto a los volcanes y que les sirve de contrapeso.

Un diálogo distinto con el paisaje volcánico es el que establece el arquitecto Luis Barragán con la lava del Pedregal. En 1945 Barragán compró tres millones de metros cuadrados y empezó por construir un jardín que luego se convertiría en un programa habitacional conocido

hoy como *Jardines del Pedregal*.²⁷ Empezó por establecer un diálogo con las lomas de lava repletas de escorpiones y culebras, proponiendo su fórmula de un jardín natural que aprovechara la flora de esa zona dándole una mayor importancia a la piedra como elemento de diseño. “Encontré que donde había más magia y más misterio era en los jardines formados directamente en la lava”, dice él.²⁸

Con este jardín, Barragán tenía la idea de demostrar que el terreno lavoso podría ser utilizado para realizar las construcciones que finalmente hizo.²⁹ El resultado es un diálogo perfecto con la naturaleza, su lenguaje arquitectónico geométrico cuyo material es el concreto capta la esencia de lo mexicano, ya que según Barragán ésta arranca de los pueblos y trojes de la hacienda mexicana. Este paisaje volcánico unido a lo geométrico que recuerda la tradición mexicana, no tanto las construcciones hacendarias como la monumentalidad de la arquitectura prehispánica, lo encontramos posteriormente también en el *Espacio Escultórico*.

No muy lejos de éste se encuentra la pirámide circular de *Cuicuilco* (Lámina 31), testimonio de la más antigua civilización del Valle de México, esta obra estuvo alguna vez sepultada por la lava en la que hoy está asentado el *Espacio Escultórico*. Su planta circular, contiene varios

²⁷ Varios Autores. *Ensayos y Apuntes para un Bosquejo Crítico*. Museo Rufino Tamayo, México, 1985, p.27

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

cuerpos superpuestos terminados en talud, a los cuales se asciende por una escalera, y por otros menores se asciende radialmente.³⁰

Es natural que el hombre urbano satisfaga la necesidad de experimentar sus orígenes milenarios sin salirse de su contexto. En esta mezcla de lo moderno y de lo arcaico, el espectador puede experimentar un juego de dimensiones temporales que resultan inmensamente enriquecedoras para su sensibilidad de hombre moderno.

La crítica que hace Lucy Lippard a *Stone Field* de Carl André en el sentido de verla como una versión domesticada de los lugares antiguos, no cabría para el *Espacio Escultórico*. Este queda muy lejos de ser una variante de museo; lo significativo aquí es que logra apartarse totalmente de la distribución. Esta estructura se resiste a ser totalmente captada por la fotografía o el video, únicamente se abarca con la mirada desde un medio aéreo tal como se hacía con las obras del *Land Art*. La documentación tampoco puede ser tan fiel y captar lo real de

³⁰ Daniel Shavelzon *La Pirámide de Cuicuilco. Álbum Fotográfico 1922-1980*. FCE., México, 1983, pp.14 y 15. Los trabajos arqueológicos en la Pirámide de Cuicuilco comienzan justamente en 1922 cuando el arqueólogo Manuel Gamio había obtenido de las autoridades gubernamentales las facilidades para la organización de una Dirección de Antropología, e invitó al arqueólogo norteamericano Byron Cummins a realizar las excavaciones de la pirámide de Cuicuilco.

Byron escribió respecto de las excavaciones lo siguiente: "Una generación sucedió a la otra. El cono del viejo templo levantó su cabeza hacia el azul eterno e hizo lo posible para que los hijos de sus constructores crecieran próximos a la divinidad y más cercanos a una verdadera comprensión de los fenómenos naturales. El dios del Fuego irrumpió con frecuencia en aquellos días, perturbando el equilibrio del Valle de México; Cuicuilco parece haber recibido su ración de sacudidas y fuego bautismal." Cit. por Schavelzon p.93

la estructura en su totalidad; para ver el *Espacio Escultórico* hay que recurrir a él.

Por otra parte aquí no cabe la artificialidad ya que la lava volcánica no ha sido transportada, sino que es propia del lugar. Por suerte para la obra, el Pedregal es una zona volcánica, la ciudad de México está rodeada de volcanes, nada ha sido traído a propósito, y esta superficie milenaria es precisamente eso. En un principio, la lava del Pedregal de San Angel fue de unos 80 Kilómetros cuadrados los cuales se han ido reduciendo ante el avance urbano. Esta fue precisamente una de las razones por las que la Universidad, de acuerdo con los artistas participantes, técnicos e ingenieros universitarios, impulsó la creación del *Espacio Escultórico*.

Éste puede verse como una variante del Arte Ecológico ya que al igual que este movimiento se define en contra de la manipulación del arte para fines comerciales y políticos. Los artistas que participaron expusieron un manifiesto con motivo de la creación de dicha obra donde critican el arte promovido por el gobierno.

.. debido a negocios y a influencias negativas así como al mal gusto; es un arte contratado en despachos de políticos que tienen influencias en las respectivas decisiones y que lo tratan todo como botín privado... Estas formas de agresión a la ciudad y a sus habitantes, que son otros de los frutos de la corrupción, están generando nuevas y graves formas de contaminación que, además de confundir y frenar toda posibilidad de desarrollo al corromper el gusto, el sentido

de la belleza y el equilibrio, dañan al hombre en su estructura básica.³¹

Se manifiestan en contra de la manipulación del espacio urbano para fines de enriquecimiento particular cometida por las autoridades de gobierno. Utilizar al arte público para este fin trae consecuencias nefastas para los habitantes de la gran ciudad. La preocupación de estos artistas está enfocada al espacio urbano inmediato y su forma de ponerlo a salvo del caos y de la agresión es aisándolo. Estas preocupaciones encuentran su antecedente en las inquietudes sociales de los años sesenta cuando se rechaza lo urbano, lo tecnológico, formas de vida que atentan contra la naturaleza y el hombre; se observa también una preocupación creciente por salvaguardar el sistema ecológico.

Se hace evidente una inquietud por darle una imagen más definida al arte público en México, ya que el ambiente artístico de los años setenta aunque era plural, resultaba también confuso.³² Asimismo, se nota un tono político en el Manifiesto en cuanto a la protesta contra vicios del sector oficial y la corrupción que permite que empresas constructoras hagan negocios a costa de trastornar la ciudad. Este tono contestatario tiene como marco histórico el momento trágico de

³¹ *El Espacio Escultórico. Op.cit.*

³² Rita Eder señala que en el período de los setentas en México, aumenta rápidamente el número de galerías y exposiciones, concursos y salones, medios y estilos. Hay informalismo, geometrismo, figuración, cinetismo, hiperrealismo, pintura histórica, arte naïf, arte conceptual y hasta la continuidad de la escuela mexicana. Se usan los soportes tradicionales pero también el video, el *happening* y el *performance*, la ambientación y la acumulación sin sentido de objetos. Rita Eder. *Helen Escobedo. Op. cit.* p.52

1968, cuando se puso en entredicho el papel del Estado con la masacre de Tlaltelolco. Fue decisiva la participación del artista en el movimiento para contrarrestar la desinformación de los medios de comunicación. En estos años comienza la crítica a la comercialización del arte, al individualismo, y se observa una inclinación por sacar al arte de sus espacios tradicionales. Este manifiesto propone una toma de conciencia ante la situación de la ciudad y la corrupción que tanto la daña.

El hecho de que los artistas hayan aislado la obra la vuelve muy afortunada por la posibilidad de acceso inmediato del público. Se ofrece aquí una experiencia plenamente corporal, de movimiento, de tránsito, de recorrido, real por completo y donde el espacio también tiene un uso práctico ya que se realizan representaciones de danza y conciertos, pero con un empleo más informal.

El *Espacio Escultórico* coincide en gran medida con el Minimalismo y aunque este arte fue censurado finalmente por algunos críticos debido a su referencia a si mismo, a lo repetitivo, aislacionista y monótono. En el *Espacio Escultórico* su emplazamiento es el punto clave que lo distingue, y le permite rescatar en forma idónea varios de los objetivos de los artistas conceptuales de los setentas. Esta obra ejemplifica al Minimalismo, cuando este empieza siendo unicamente una propuesta formal pero que al tomar en cuenta al individuo, (como el *Espacio*

Escultórico que permite el acceso del público) se vuelve un arte cuyas preocupaciones se alejan de la forma para poner la atención en el espectador y su experiencia estética.

CONCLUSIONES

Entre los planteamientos presentes en el *Espacio Escultórico*, destaca la idea de colectividad como una forma de trabajo que le da vida a las obras y la propuesta de una nueva vertiente en la escultura urbana, como solución a los problemas que ésta encara al estar inmersa en el caos urbano de la Ciudad de México.

El trabajo colectivo y el anonimato o la supresión de la vanidad del artista, fue una premisa que acompañó a Goeritz a lo largo de su trayectoria y que concibió en su estancia en Altamira. Asumió la certeza de que el arte no necesita tener un autor conocido para ser arte. Esta idea la expresa constantemente a través de sus manifiestos. Hay una coherencia entre sus ideas y su obra, sobretodo en las *Torres de Satélite*, en la *Ruta de la Amistad*, en el grupo *Gucadigose* y como culminación de su trayectoria, el *Espacio Escultórico*.

Asimismo, el *Espacio Escultórico* resume las preocupaciones de Goeritz sobre el espacio y el papel del espectador que se remontan a los cursos de Educación Visual que dictaba en la facultad de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara. Sus ejercicios con los alumnos tenían como objetivo incentivar la creatividad. Más tarde en

1953, estas reflexiones tuvieron como fruto la realización del *Museo del Eco* en la Ciudad de México.

Sus ideas sobre la arquitectura emocional nacidas en este mismo contexto, se hacen realidad en las *Torres de Satélite*. Acepta que aún cuando éstas sean vistas como un gran anuncio publicitario, para él, que se consideró a sí mismo como un romántico “dentro de un mundo sin fe”, constituyen una oración plástica.

Allí estaba la premisa de su trayectoria futura. Mantiene su fe en los proyectos colectivos y en la riqueza de sus posibilidades como una vía de recuperación del arte y de su rescate de las galerías comerciales. Rechaza el arte como objeto de consumo individual. Esta creencia en el arte público se manifestó en la creación de la *Ruta de la Amistad*. Más tarde expresaría su decepción por la embestida que sufrieron estas obras al estar expuestas a los embates del crecimiento de la ciudad.

Como contrapartida, el *Espacio Escultórico* constituyó la obra culminante de sus ideas. Fue la realización de sus apariciones respecto al arte, así como la *Serpiente del Eco* fue un hallazgo plástico que anticipó al Minimalismo.

La ubicación del *Espacio Escultórico* define, en gran parte, su fortuna como obra plástica. Se hace presente un mundo aislado, lejano y sacro sin haber salido del espacio profano de la gran ciudad. Implica un replanteamiento del arte público en México y ofrece una manera de incluir al espectador en la obra sin dejarla, por esto a merced del desorden urbano.

Hay que señalar que este trabajo no se agota en los planteamientos que han sido presentados sino todavía quedan inquietudes al respecto, como sería la importancia de analizar los usos que ofrece y que se les dan al *Espacio Escultórico*, especialmente en adoptarlo como alternativa para las artes de representación en sus modalidades de música y danza. Es importante aquí ver qué tipo de música y qué tipo de danza se inclinan por tener como ámbito este lugar, qué ofrece, en qué enriquece a cierto tipo de espectáculos. Porqué pese a que no es un espacio específico para los espectáculos y no contiene así las instalaciones propias de éste, es de la preferencia de ciertos artistas y de sus públicos.

Otro punto que queda por analizar es el que respecta al público que ahí recurre, cuál es su experiencia, si es considerada una obra de arte, si es un lugar de esparcimiento que permite jugar, hacer ejercicio o todo esto junto. Qué diferencia habría entre este lugar y

un espacio específico para el arte como un museo, cuales son los condicionamientos que hay en uno y en otro.

ÍNDICE DE LÁMINAS

- 1.- Hersúa, Helen Escobedo, Mathías Goeritz, Sebastián, Federico Silva y Manuel Felguérez. *El Espacio Escultórico*. 1978, cemento, diámetro exterior de 120 m., diámetro interior de 98 m., Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F., (Fotografía tomada de Helen Escobedo. Monumentos... *Op. cit.*)
- 2.- Mathías Goeritz y Luis Barragán. *Las Torres de Satélite*. 1958, cemento, altura de 57m. en la torre más alta, Anillo Periferico, Cd. Satélite, Estado de México. México. (Fotografía tomada de Helen Escobedo. *Monumentos... Op. cit.*)
- 3.- Mathías Goeritz. *La Serpiente del Eco*. 1953, México D.F. (Fotografía tomada de Federico Morais. *Op. cit.*)
- 4.- Sebastián. *Escultura Íntima*. (Objeto Manipulable), 1977, Galería Juan Martín. México D. F. (Fotografía tomada de Juan Acha. Sebastian... *Op. cit.*)
- 5.- Helen Escobedo. *Puertas al Viento*. 1968, Cemento, 17 metros de altura, *Ruta de la Amistad*, México D. F. (Cortesía del archivo fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM.)
- 6.- Manuel Felguérez. *Mural Chatarra*. 1961, chatarra, 5x30 m., Cine Diana, México D.F. (Cortesía del archivo fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM.)
- 7.- Federico Silva. *Objetos de Sol y Otras Energías Libres*. (Fotografía tomada del Catálogo *Federico Silva*. *Op. cit.*)
- 8.- Hersúa. *Ave Dos*. 1980, ferrocemento pintado, Centro Cultural de la UNAM, México D.F. (Cortesía del archivo fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM.)
- 9.- Hersúa. *Símbolo*, 1980, Unidad Bibliográfica de la UNAM, México D.F. (Cortesía del archivo fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM.)

- 10.- Guillermo Ruiz. *El Morelos*. 1936, Janitzio Mich. (Fotografía tomada de Raquel Tibol. *Historia General... Op. cit.*)
- 11.- Mathías Goeritz. *Pasillo de entrada al Museo del Eco*. 1953, Museo del Eco, México D.F. (Fotografía tomada de Federico Morais. *Op. cit.*)
- 12.- Henry Moore. *Mural*. 1953, Museo del Eco, México D.F. (Fotografía tomada de Federico Morais. *Op. cit.*)
- 13.- Rufino Tamayo. *Grisaille*. 1953, Museo del Eco, México D.F. (Fotografía tomada de Federico Morais. *Op. cit.*)
- 14.- David Smith. *Cubi XXXI (Serie Cubi)*. 1963 y 1964, acero. (Fotografía tomada de Jack Burnham. *Formalism... Op. cit.*)
- 15.- Herbert Bayer. *Estación 12*. 1968, concreto, Ruta de la Amistad, Anillo Periférico, México D.F. (Cortesía del archivo fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM.)
- 16.- Mohamed Melehi. *Estación 16*. 1968, concreto, Ruta de la Amistad, Anillo Periférico, México D.F. (Cortesía del archivo fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM.)
- 17.- *Panorama visual desde el automóvil*. (Fotografía tomada de Carlos Martínez Caro. *Op. cit.*)
- 18.- Miloslav Chlupac. *Estación 3*. 1968, concreto, Ruta de la Amistad, Anillo Periférico, México D.F. (Fotografía Consuelo Almada).
- 19.- Herbert Bayer. *Estación 12*. 1968, concreto, Ruta de la Amistad, Anillo Periférico, México D.F. Vista actual de la escultura. (Fotografía Consuelo Almada).
- 20.- C. Meadmore. *Estación 11*. 1968, Concreto, Ruta de la Amistad, Anillo Periférico, México D.F., Vista actual de la escultura. (Fotografía Consuelo Almada).
- 21.- Carlos Obregón Santacilia. *Monumento a la Revolución*. 1938, México D.F. (Fotografía tomada de Helen Escobedo. *Monumentos... Op. cit.*)

- 22.- Antonio Rivas Mercado. *El Angel de la Independencia*. 1910, Av. Paseo de la Reforma y Rio Tiber, México D.F., (Fotografía tomada de Helen Escobedo. *Monumentos... Op. cit.*)
- 23.- Robert Morris. *Observatory*. 1970-1976, tierra, madera y granito, 85.7 m. de diámetro, emplazamiento en diferentes sitios: campo o desierto, Oostelijk Flevoland, Netherland. (Fotografía tomada de Kirk Varnedoe. *Contemporary... Op. cit.*)
- 24.- Jasper Johns. *Ale Cans*. 1960, bronce pintado, 14x20x12 cm., Col. Peter Ludwig, New York. (Fotografía tomada de Rosalind Krauss. *The Double... Op. cit.*)
- 25.- Robert Morris. *Untitled*. (Piezas Seccionales de Fibra de Vidrio), 1967, fibra de vidrio, 1.17x1.22x1.21 m. para cuatro piezas; 1.21x2.16x1.19 m. para cuatro piezas, Leo Castelli Gallery, New York. (Fotografía tomada de Rosalind Krauss. *The Double... Op. cit.*)
- 26.- Carl André. *Secant*. Douglas Fir Timbers, 85.7 m. de largo. (Fotografía tomada de Phillis Tuchman. *Background... Op.cit.*)
- 27.- Michael Heizer. *Complex One City*. 1972-74, cemento, acero y tierra, 7.5x45.9x36 m., Central Eastern Nevada. (Fotografía tomada de Lawrence Alloway. *Site Inspectios Op. cit.*)
- 28.- Michael Heizer. *Double Negative*. 1969, Mohave Desert, Nevada. (Fotografía tomada de Kirk Varnedoe. .. *Op. cit.*)
- 29.- Carl André. *Stone Field Sculpture*. 1977, 36 piedras glaciares de 1.35x2.29 m., Hartford, Connecticut. (Fotografía tomada de Phillis Tuchman. *Background... Op.cit.*)
- 30.- Gerardo Murillo (Dr. Atl). *El Popocatépetl desde Tlamacas*. 1943, Atlicolor/masonite, 157x122 cm. (Cortesía del archivo fotográfico Manuel Toussaint, IIE, UNAM.)
- 31.- *Pirámide de Cuicuilco*. 150 m. de diámetro y 20 m. de altura, México D.F. (Fotografía Consuelo Almada).

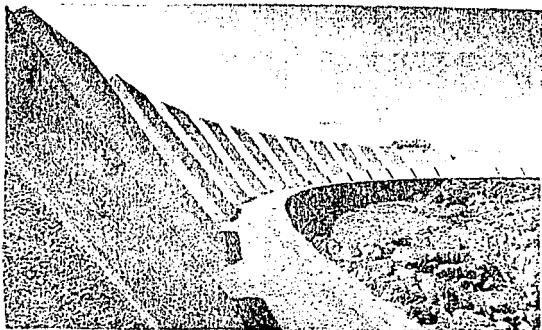


Lámina 1:
Hersúa, Helen Escobedo, Mathias Goeritz, Sebastián,
Federico Silva y Manuel Folguérez.
El Espacio Escultórico.

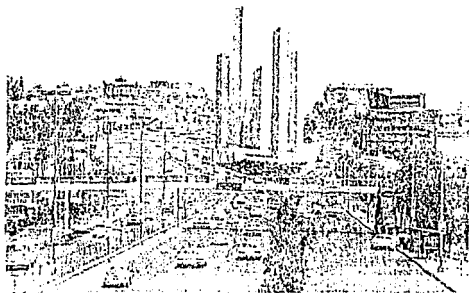


Lámina 2:
Mathias Goeritz y Luis Barragán.
Las Torres de Satélite.

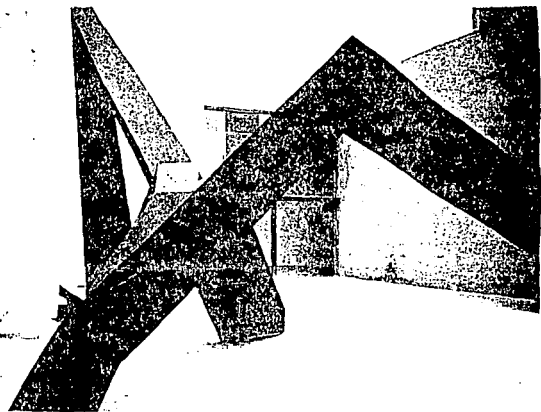


Lámina 3:
Mathias Goeritz.
La Serpiente del Eco



Lámina 4:
Sebastián.
Escultura Intima.

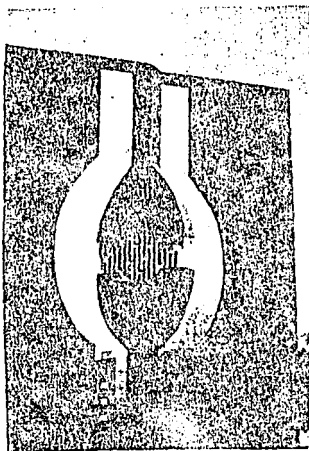


Lámina 5:
Helen Escobedo.
Puertas al Viento

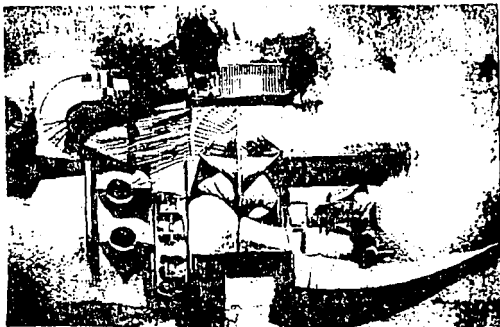


Lámina 6:
Manuel Feiguérez.
Mural Chatara.

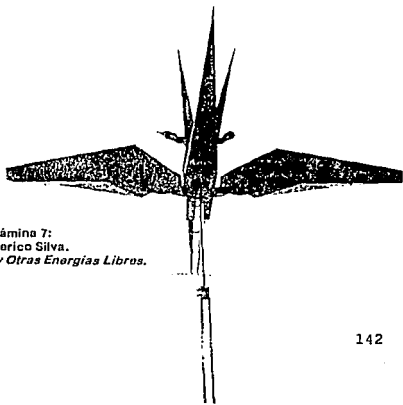


Lámina 7:
Federico Silva.
Objetos do Sol y Otras Energías Libres.

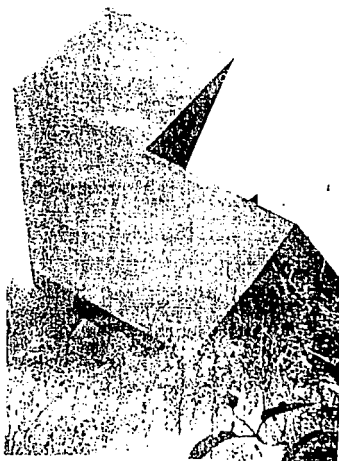


Lámina 8:
Hersúa.
Ave Dos.

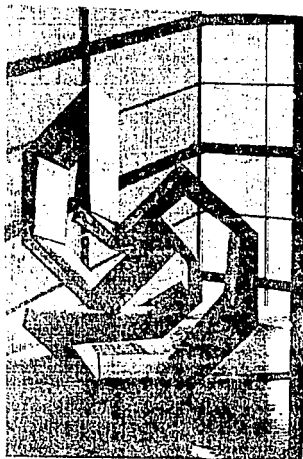


Lámina 9:
Hersúa.
Símbolo



Lámina 10:
Guillermo Ruiz.
El Morafos.

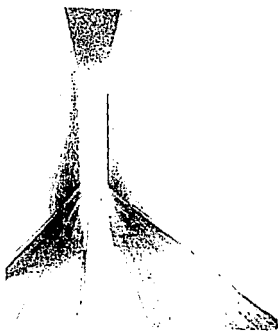


Lámina 11:
Mathias Goeritz.
Pasillo de entrada al Museo del Eco.

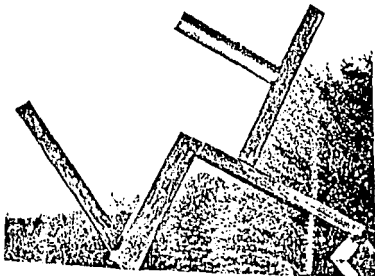


Lámina 12:
Henry Moore.
Mural.

Lámina 13:
Rufino Tamayo.
Grisaille.



Lámina 14:
David Smith.
Cubi XXXI (Serie Cubi).



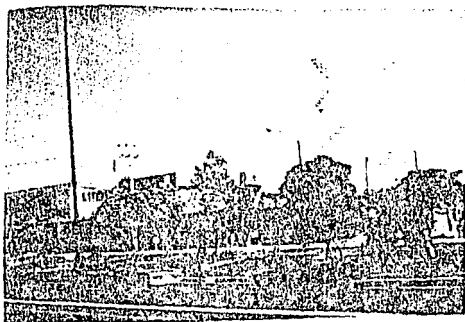


Lámina 15:
Herbert Bayer.
Estación 12.



Lámina 16:
Mohamed Motehi.
Estación 16.

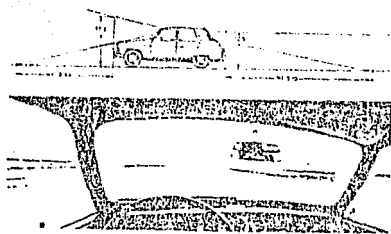


Lámina 17:
Panorama visual desde el automóvil.



Lámina 18:
Miloslav Chlupac.
Estación 3.

Lámina 19:
Herbert Bayer.
Estación 12.

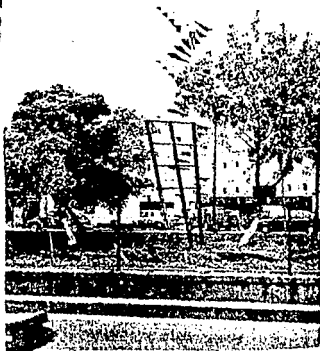


Lámina 20:
C. Meadmore.
Estación 11.



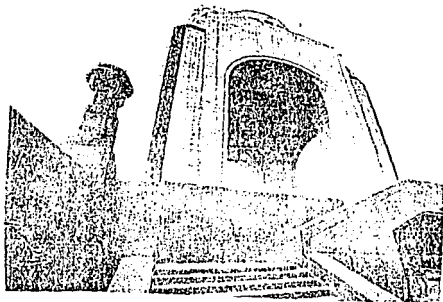


Lámina 21:
Carlos Obregón Santacilia,
Monumento a la Revolución.

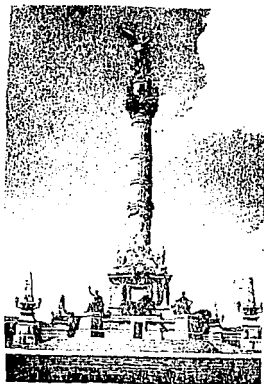


Lámina 22:
Antonio Rivas Mercado,
El Ángel de la Independencia.

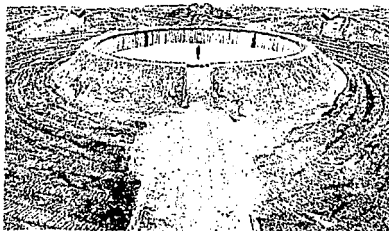


Lámina 23:
Robert Morris. *Observatory.*



Lámina 24:
Jasper Johns. *Ale Cans*

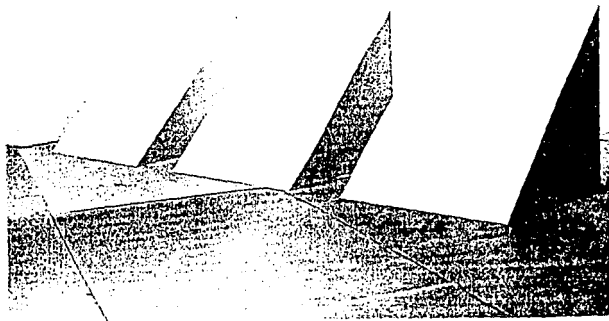


Lámina 25:
Robert Morris. *Unfilled.*



Lámina 26:
Carl André. *Sacant*.

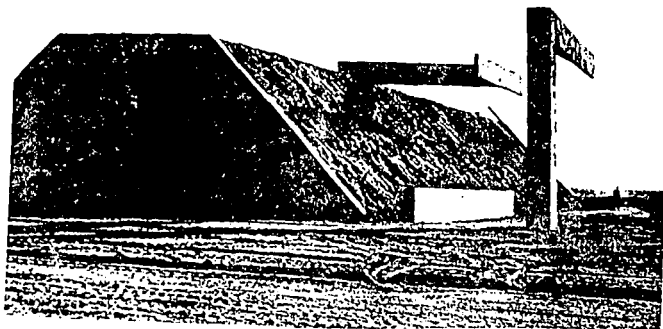


Lámina 27:
Michael Heizer. *Complex One City*.

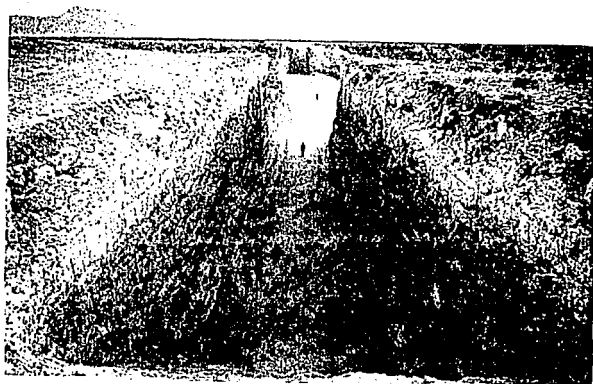


Lámina 28:
Michael Heizer. *Double Negative*.

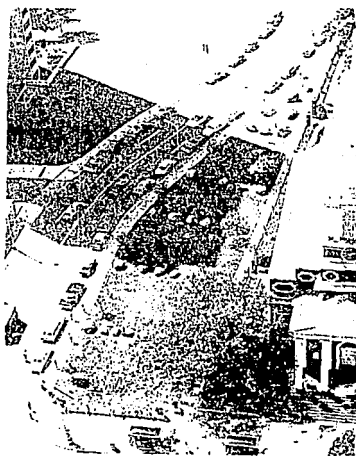


Lámina 29:
Carl André. *Stone Field Sculpture*.



Lámina 30:
Gerardo Murillo (Dr. Atl).
El Popocatepelli desde Tlaxacas.



Lámina 31:
Pirámide de Cuiculco.

BIBLIOGRAFÍA

Acha, Juan. *Hersúa. Obra. Escultura Persona y Sociedad*. UNAM., México, 1983.

Acha, Juan. *Sebastián. Escultura Intima*. Galería Juan Martín, México D.F. 1977.

Alexander, Christopher. *El Modo Intemporal de Construir*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

Arnheim, Rudolph. *El Poder del Centro*. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1984.

Bachelard, Gastón. *La Poética del Espacio*. 2a. ed., FCE, México, 1992.

Battcock, Gregory. *Minimal Art. A Critical Anthology*. Ed. Dutton, New York, 1968.

Battcock, Gregory. *El Nuevo Arte. Antología Crítica*. Diana, México, 1969.

Battcock, Gregory. *La Idea como Arte. Antología Crítica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

Beigbeder, Olivier. *La Simbología*. Oikos-tau ediciones, Barcelona, 1970.

Bofill, Ricardo. *Espacio y Vida*. Ed. Tusquets, Barcelona, 1990.

Bollnow, Otto Friedrich. *Hombre y Espacio*. Ed. Labor, Barcelona, 1969.

Burnham, Jack. "Formalism: The Weary Vocabulary" *Beyond Modern Sculpture*. Ed. George Braziller, New York, 1968, pp.110-172.

- Chevalier, Jean. *Diccionario de los Símbolos*. Ed. Herder, Barcelona, 1988.
- Conrads, Ulrich. *Arquitectura Escenario para la Vida Curso Acelerado para Ciudadanos*. Ed. Blume, Madrid, 1977.
- Dorfles, Gillo. *Nuevos Ritos Nuevos Mitos*. Ed. Lumen, Barcelona, 1969.
- Dorfles Gillo. "Arte Conceptual: Preferencia y Tesauroización" *Del Significado a las Opciones*. Ed. Lumen, Madrid, 1975, pp. 87-102.
- Eder, Rita. *Helen Escobedo*. UNAM., México, 1982.
- El Espacio Escultórico*. Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos. UNAM., México, 1980.
- Eliade, Mircea. *Lo Sagrado y Lo Profano*. Ed. Labor, 9a ed., Barcelona, 1994.
- Eliade, Mircea. *Imágenes y Símbolos*. Ed. Taurus, Madrid, 1974.
- Eliade, Mircea. *Mito y Realidad*. Ed. Labor, Barcelona, 1985.
- Escobedo, Helen y Paolo Gori. *Monumentos Mexicanos. De las Estatuas de Sal y de Piedra*. CNCA, Grijalbo, México, 1992.
- Gablik, Susy. "El Minimalismo" *Conceptos de Arte Moderno*. Ed. Alianza Forma, Madrid, 1986, pp. 201-209.
- García Ascot, Rosa (comp). *Federico Silva*. Coordinación de Humanidades UNAM., México, 1979.
- García Ponce, Juan. *Felguérez*. UNAM., México, 1976.
- Giedion Sigfried. *La Arquitectura, Fenómeno de Transición; las Tres Edades del Espacio en Arquitectura*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- González Gortázar, Fernando. *Mathias Goeritz en Guadalajara*. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1991.
- Historia del Arte Mexicano*. SEP, INBA, Salvat, México, 1982, Tomo I.

- Hall, Edward T. *La Dimensión Oculta*. Ed. Siglo XXI, México, 1972.
- Hall, Edward T. *El Lenguaje Silencioso*. Ed. Alianza, Madrid, 1981.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Ed. Alianza Emecé, Madrid, 1972.
- Hurtado, Leopoldo. *Espacio y Tiempo en el Arte Actual*. Ed. Losada, Buenos Aires, 1941.
- Jung, Carl. *La Simbología del Espíritu*. FCE, México, 1981.
- Kassner, Lily. *Diccionario de Escultura Mexicana del Siglo XX*. UNAM., México, 1983.
- Kepes, Gyorgy. *El Lenguaje de la Visión*. 2a ed., Ed. Infinito, Buenos Aires, 1976.
- Krauss, Rosalind. "The Double Negative as a New Syntax for Sculpture." *Passages in Modern Sculpture*. The MIT Press, Massachusetts, 1981, pp. 243-268.
- Las Artes. Las Ideas. Las Obras. Los Hombres*. Ed. Mensajero, Bilbao, 1977.
- Laborit, H. *El Hombre y la Ciudad*. Kairos, Barcelona, 1973.
- Le Goff, Jacques. *El Orden de la Memoria: El Tiempo como Imaginario*. Ed. Paidós, Barcelona, 1991.
- Lippard, Lucy. *Overlay Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Pantheon Books, New York, 1983.
- Lowe, Donald M. *Historia de la Percepción Burguesa*. FCE., México, 1986.
- Lynch, Kevin. *La Imagen de la Ciudad*. 4a.ed. Ed. Infinito, Buenos Aires, 1976.
- Macazaga Ordoño, César. *Diccionario de Antropología Mesoamericana*. Ed. Innovación, México, 1985.

- Martínez Caro, Carlos y Juan Luis de las Rivas. *Arquitectura Urbana. Elementos de Teoría y Diseño*. 2a ed. Ed. Bellisco, Madrid, 1990.
- Matos Moctezuma, Eduardo. *La Piedra del Sol: Calendario Azteca*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1992.
- Merlieu, Philippe. *La Construcción de lo Imaginario*. Guadarrama, Madrid, 1971.
- Moles, Abraham. *Teoría de los Objetos*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- Monteforte Toledo, Mario. *Mathías Goeritz*. Siglo XXI, México, 1993.
- Morais, Federico. *Mathías Goeritz*. UNAM, México, 1992.
- Museo de Arte Moderno. *Semicubiación Ambiente Escultórico Proyecto de Ciudad*. INBA, México, 1977.
- Museo Palacio de Bellas Artes. *Objetos de Sol y de Otras Energías Libres*. INBA, México, 1976.
- Olea, Oscar. *El Arte Urbano*. UNAM, México, 1980.
- Paisaje Mexicano Siglo XX*. Cámara Nacional de la Industria de la Construcción, México, 1989.
- Paltridge, Blair. "En la Polémica de la Integración Plástica." *Homenaje a Carlos Mérida (1891-1984). Americanismo y Abstracción*. Museo de Monterrey, CNCA, INBA, Galería Arvil, México, 1992, pp. 123-159.
- Robinette, Margaret A. *Outdoor Sculpture: object and environment*. Watson-Guption Pub., New York, 1976.
- Silva Federico. *La Escultura y Otros Menesteres*. Coordinación de Humanidades UNAM., México, 1987.
- Sebastián, Santiago. *Espacio y Símbolo*. Ed. Escudero, Córdoba, 1977.
- Sennet, Richard. *La Conciencia del Ojo*. Ed. Versal, Barcelona, 1990.

Sommer, Robert. *Espacio y Comportamiento Individual*. Instituto de Administración Local, Madrid, 1974.

Schavelzon, Daniel. *La Pirámide de Cuicuilco. Álbum Fotográfico 1922-1980*. México, FCE, 1983.

Schulz, Norberg. *Nuevos Caminos de la Arquitectura. Existencia Espacio y Arquitectura*. Ed. Blume, Barcelona, 1975.

Smith, Robert. "Arte Conceptual." *Conceptos de Arte Moderno*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1986. pp. 211 a 222.

Tibol, Raquel. *Historia General del Arte Mexicano. Época Moderna y Contemporánea*. Hermes, México, 1969, Tomo II.

Varios Autores. *El Geometrismo Mexicano*. UNAM, México, 1977.

Varios Autores. *Ensayos y Apuntes para un Bosquejo Crítico*. Museo Rufino Tamayo, México, 1985.

Varnedoe, Kirk. "Contemporary Explorations". *Primitivism in 20th Century Art*. The Museum of Modern Art. New York, 1984, vol. II. pp. 661-685.

Vattimo, Gianni. *La Sociedad Transparente*. Barcelona, Paidós, 1989.

Westerdahl, Edward. *Mathías Goeritz*. Ed. Cobalto, Barcelona, 1949.

Westheim, Paul. *Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico*. Ed. Era, México, 1957.

Zúñiga, Olivia. *Mathías Goeritz*. Ed. Intercontinental, México, 1963.

HEMEROGRAFIA

Abish, Cecile. "Building from the Ground Up", *Artforum*, Vol. XVII, 1976, No.2, pp.35-39.

Acha, Juan. "Mathías Goeritz: Condensador de Espacios", *Plural*, marzo 31 de 1974, pp. 43-46.

Al Día, Folleto publicado por el Banco Internacional Inmobiliario. septiembre de 1962, año 1, No.7.

Alloway, Lawrence. "Site Inspections". *Artforum*, Vol. XV, october 1976, No.2, pp.36-40.

Alloway, Lawrence. "Robert Smithson's Development", *Artforum*, Vol XI, november 1972, No.3, pp. 53-61.

"Arte Escultórico de Inspiración Ecléctica", *Gaceta UNAM.*, 8 de noviembre de 1993, p. A

Ashton, Dore. "El Rechazo del Gran Rechazo y el Rechazo del Rechazo del Gran Rechazo", *Plural*, diciembre de 1971, No.3, pp. 34-36.

Aycock, Alice. "Mystery under construction", *Artforum*, Vol. XVI., 1977, pp.63-65.

Bambi. "Desinterés por Todo, Sólo Importa el Hombre", *Excélsior*, agosto 23 de 1953, Secc.1C y p.14C.

Burnham, Jack. " Robert Morris Retrospective in Detroit," *Artforum*, Vol.VIII, marzo de 1970, No. 7, p.7.

Castedo, Leopoldo. "La Arquitectura Emocional de Mathías Goeritz", *Excélsior*, septiembre 10 de 1980, p.7.

Gray, Jonathan. "Delirious Operations", *Artforum*, Vol.17, 1978, No.3, pp. 36-40.

De Anda Alanís, Enrique. "Testimonio de un Parricidio. El Museo del Eco de Mathías Goeritz", *La Jornada Semanal N.E.*, 13 de junio de 1993, No. 209, pp.24-26.

Descamps, Eduardo. "Congreso sobre un Ideal". *Excélsior*, junio 18 de 1968, 1a plana y 9-A.

Descamps, Eduardo. "18 Escultores en la Jaula". *Excélsior*, junio 5 de 1968, 1a plana y p. 14-A.

Descamps, Eduardo "La Ruta de la Amistad en la Ciudad de México", *Excélsior (Secc. Urbe)*, agosto 18 de 1968. s.p.

"Escultura y Urbanismo: La Ruta de la Amistad en la Ciudad de México", *Excélsior (Secc. Urbe)*, agosto 18 de 1968, p. 7-B.

Goeritz, Mathías. "Opinión sobre el Arte Urbano," *Artes Visuales*, 1975, No 8, pp.3-7.

Goeritz, Mathías. "La Verdad sobre Las Torres de Satélite," *Plural. N.E.*, 1980, No.109, pp. 41-44, p. 41.

Gutiérrez, Alicia. "El Espacio Escultórico. La Escultura más Grande del Mundo". *Ovaciones*, marzo 28 de 1980, p.3.

Kartofel, Graciela. "El Laboratorio del Espacio Escultórico". *Excélsior*, 17 de marzo de 1983, p.9.

"La Ruta de la Amistad en la Ciudad de México", *Excélsior, (Secc. Urbe)*, agosto 18 de 1968, p.7-B.

"La Vegetación del Centro del Espacio Escultórico", Biblioteca del Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos de la UNAM.

Maceda, Elda. "Carpizo Narró la Historia del Espacio Escultórico de la UNAM," *El Universal*, junio 19 de 1991, s. p.

Manrique Jorge Alberto. "Espacio Escultórico. Obra Abierta", *México en el Arte*, No. 4, primavera de 1984. pp.2-11.

- "Mathías Goeritz". *Revista Arquitectura México*, abril-julio de 1968, No. 100, pp.98-104.
- Matos, Eduardo."La Plaza en el México Antiguo", *México en el Arte*, 1990, No.9, pp. 53-59.
- Montiel Coello, Alejandro. "Ziauhketza. El Saludo Mexicano a las Cuatro Direcciones del Universo", *Ce Acátl*, abril 1993. pp.21-23.
- Morris, Robert. "Minimalism", *Avalanche*,1970, No.1, pp. 51-57.
- Morris, Robert. "Some Notes. on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated" *Artforum*, Vol.VIII, april 1970, No.8, pp. 62- 66.
- Nelken, Margarita."Impacto de Síntesis", *Excélsior*, julio 23 de 1953, pp. 9 y 11.
- Nelken, Margarita "Plástica Experimental", *Excélsior*, agosto 14 de 1953, p. 8-B.
- Nielsen, Carl. "Gateway to the City", *Ann Arbor*, Michigan,1958, No. 1.
- Padilla, Javier."De lo Grandioso a lo Grandote", *Galería*, enero-febrero de 1981, No.13, pp. 53-58.
- Palencia, Ceferino. "El Mundo Experimental de El Eco," *Novedades (suplemento México en la Cultura)*, octubre 25 de 1953, p.4.
- Pincus Witten, Robert. "Mel Bochner. The Constant as Variable", *Artforum*, Vol. XI, 1972, No.4, pp. 28-34.
- Pincus Witten, Robert. "Post-Minimalism Into Sublime", *Artforum*, november 1971, No.3, pp.33-44.
- Pincus Witten, Robert. "Fining it Down. Don Judd at Castelli", *Artforum*, Vol. VIII, june 1970, No.10. pp. 47-49.
- Pincus Witten, Robert. "Rosenquist and Samaras. The Obsessive Image and Post-Minimlism". *Artforum*, Vol. XI, september 1972, No.1, pp.63-69.
- Revel, Jean Francois. "Précurseurs du utopistes ?", *L'Oeil*, mars 1962, No.87, pp. 30-77.

Rodríguez Prampolini, Ida. "Mathías Goeritz", *Revista UNAM*, agosto de 1993, pp. 49-53.

Rolfe, Jeremy Gilbert. "Robert Morris: The Complication of Exhaustion", *Artforum*, Vol. VIII, september 1974, pp. 44-49.

Rosenberg, Harold. "Arte y Objeto", *Plural*, Octubre de 1971, pp. 14-16.

Sanchez Macgregor, Joaquín. "UNAM Centro del Espacio Escultórico". *El Sol de México*, noviembre 8 de 1977, p. 4-A.

Tuchman, Phillis. "Background of a Minimalist: Carl André", *Artforum*, Vol. XVI, 1978, No. 7, pp. 29 - 33.

Valdez Peza, Armando. "Ecos de El Eco", *Esto. Personas y Lugares*, septiembre 10 de 1953, p.6.

Vidal, Carlos "Serra, Brancusi. Continuidad, Ruptura e Historicismo.", *Lápiz*, julio de 1995, pp.16-25.

ENTREVISTAS

Entrevista a Hersúa, realizada por Consuelo Almada en el taller del artista México. D.F., el día 3 de marzo 1995.

Entrevista a Sebastián, realizada por Consuelo Almada en el taller del artista México. D.F., el día 7 de marzo de 1995.

Entrevista a Helen Escobedo, realizada por Consuelo Almada en el taller de la artista, México. D.F., el día 9 de marzo de 1995.