



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE ARQUITECTURA

**ARTE PÚBLICO COMO EQUIPAMIENTO EN LA HISTORIA.
LA OBRA DE MATHIAS GOERITZ EN EL ESPACIO PÚBLICO**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTOR EN ARQUITECTURA**

PRESENTA:

GUILLERMO DÍAZ ARELLANO

DIRECTOR DE TESIS: DR. JESÚS AGUIRRE CÁRDENAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DIRECTOR DE TESIS:

Dr. Jesús Aguirre Cárdenas

MIEMBROS DEL JURADO:

Dra. Maria del Pilar Tonda Magallón

Dr. Antonio Turati Villarán

Dr. Luís Fernando Guerrero Baca

Dr. Iván San Martín Córdoba

DEDICATORIA

A mis maestros de vida:

A mis padres Esperanza y Rosalino,
A Edmundo Meouchi,
Al Dr. Guillermo Bosque Pichardo,
A Maurilio Montemayor Narro S. J.,
A Mathias Goeritz
Y al Dr. Ramon de la Fuente Muñiz.

AGRADECIMIENTOS

A Francisco Santos Zertuche quien hizo nacer la idea de llevar a cabo este doctorado.

Al Dr. Jesús Aguirre Cárdenas, Dra. María del Pilar Tonda Magallón y Dr. Antonio Turati Villarán por su interés, tiempo y entusiasta y culta dirección.

A Paloma Ibáñez Villalobos y Luisa Martínez Leal quienes me brindaron su apoyo.

A Ma. Dolores Vidales Giovanetti por su ayuda incondicional y desinteresada.

A Mario Abad Rodríguez y Ma. de Lourdes Espinosa Palomino quienes colaboraron conmigo.

León Felipe expresaba en un poema que para cada día Dios tiene un diferente rayo de luz y para cada hombre un diferente camino, para relacionarse con él.

Doy gracias a Dios por las personas que he citado aquí por estar directamente relacionadas con este trabajo y también por las que no he mencionado y que igualmente forman parte de éste sendero único que me ha dado la oportunidad de recorrer.

ÍNDICE

	Página
Índice Temático	10
Prólogo	14
Resumen de capítulos	16
Capítulo I	
El diseño de la Ciudad. Patrones urbanos y significados	
Antecedentes.....	27
Justificación.....	27
Objetivo.....	29
Filosofía.....	30
Planteamiento de Hipótesis y Metodología.....	30
Hipótesis.....	30
Metodología.....	32
El arte público como Equipamiento Urbano.....	33
Arte Público de los años 60.....	35
Importancia del Arte Público como Equipamiento Urbano.....	36
La ciudad histórica y la ciudad genérica.....	53
La capital de Francia.....	54
La plantación de ciudades en relación con los principios artísticos.....	57
Desarrollo urbano en Roma en el tiempo de los Césares.....	61
Las ciudades modernas del Imperio Romano.....	65
Las ciudades romanas en España.....	66
Proyecto urbano del Barón Haussman.....	66
París Prerrenacentista.....	67
Champs Elysées.....	69
La planeación de la ciudad moderna. Su relación con el arte público de la ciudad	79
La retícula americana.....	81
Filadelfia.....	83
Nueva York.....	85
Washington, D. C.....	89
Comentarios Finales.....	95
Referencias de la 1 a la 45.....	99
Relación de figuras de la 1 a la 28.....	102
Bibliografía.....	104

Capítulo II

Escultura y arquitectura a gran escala en los espacios públicos de la ciudad. Hitos e íconos del siglo XX	107
México.....	108
Bilbao	115
Berlín.....	122
París.....	128
Concurso Internacional que tuvo lugar en 1983.....	132
Un reto tecnológico	135
El Gran Arco.....	136
Comentarios Finales.....	137
Referencias de la 46 a la 53.....	139
Relación de figuras de la 29 a la 51.....	140
Bibliografía.....	142

Capítulo III

Obras de artistas plásticos en Europa, Estados Unidos de Norteamérica y de México. Su integración al paisaje urbano de los siglos XIX y XX.	144
Rodin, camino hacia la monumentalidad de la escultura en el siglo XIX.....	145
El Neobarroco.....	147
La situación general entre 1900 y 1905.....	148
Las Ciudades Nuevas francesas y la participación de artistas plásticos en los 60.....	154
Las Ciudades Nuevas de la Región Parisiën.....	154
Algunos de los Escultores que participaron.....	165
Artistas y Arquitectos que destacaron en la obra de arquitectura y escultura monumental en los años 60.....	166
La nueva capital de Brasilia.....	167
Año de 1961.....	169
Año de 1962	171
Año de 1963.....	173
Año de 1964	174
Año de 1965	176
Año de 1966	177
Año de 1967.....	180
El nacimiento del arte Povera.....	182

Luz y movimiento.....	183
Año de 1968.....	184
Año de 1969.....	187
Esculturas de Constantin Andréou.....	187
El arquitecto Pei y la Pirámide del Museo Louvre en los 90.....	189
El Louvre, la fortaleza inicial.....	189
El proyecto de Pei para El Louvre.....	204
Picasso, Calder, Moore y Chagall. Su intervención en el paisaje público en el siglo XX.....	209
Pablo Picasso (1881-1973).....	209
Obras clasicistas.....	214
Alexander Calder (1898-1976).....	221
Henry Moore (1898-1986).....	227
De puño y letra de Moore.....	230
Marc Chagall (1887-1985).....	235
Exhibición de Chagall en Moscú en 1987.....	240
Comentarios Finales.....	244
Referencias de la 54 a la 77.....	247
Relación de figuras de la 52 a la 112.....	249
Bibliografía.....	252

Capítulo IV

La arquitectura y la escultura en los espacios públicos de la Ciudad de México en su historia	254
Literatura de sus paseantes: cronistas, historiadores, poetas e Intelectuales.....	254
Comentarios Finales.....	281
Referencias de la 78 a la 88.....	286
Relación de figuras de la 113 a la 128.....	287
Bibliografía.....	288

Capítulo V

El arte monumental de Mathias Goeritz en la historia del paisaje urbano de los espacios públicos de la Ciudad de México de 1958 a finales del siglo XX	290
1945-1948.....	293
1948-1949.....	293
1949-1952.....	295
1952-1953.....	298
1953-1954.....	298

Obra de arte público para la Universidad Nacional Autónoma de México.	
UNAM.....	321
El Espacio Escultórico.....	324
El Centro Cultural Universitario. Paseo Escultórico.....	334
Escuela Nacional de Estudios Profesionales – Aragón.....	342
Entradas a Fraccionamientos.....	343
El animal del Pedregal.....	344
El pájaro amarillo.....	350
Las Torres de Satélite.....	353
Conjuntos Habitacionales.....	363
La Pirámide de Mixcoac.....	363
El coco.....	366
Símbolos Industriales.....	367
Torres de Automex.....	367
VAM.....	371
Símbolos Comerciales.....	373
Tú y yo.....	373
Construcción Aurrerá.....	375
Reja. Tienda De Todo.....	376
Monumento.....	376
Monumento a la energía.....	376
Obras Religiosas.....	378
Estrella de David en la sinagoga Maguén David.....	378
Vía crucis. Iglesia de Santiago Tlaltelolco.....	382
Altar Capilla de las Capuchinas Sacramentarias.....	384
Vitrales.....	386
Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.....	386
Catedral de Cuernavaca.....	390
Iglesia de Santiago Tlaltelolco.....	394
Capilla de las Capuchinas Sacramentarias.....	395
Obras Turísticas.....	397
Celosía. Hotel Camino Real.....	397
Mensaje. Hotel Camino Real.....	400

Los amantes de Acapulco.....	402
Instalaciones Deportivas.....	403
La Osa Mayor. Explanada del Palacio de los Deportes	403
Proyecto de una vía para las artes. Ruta de la Amistad.....	407
Experiencias Extranjeras.....	440
El Laberinto de Jerusalén.....	440
La Osa Mayor, Aspen, Colorado.....	447
Murales.....	449
Poema mural: Pocos cocodrilos locos.....	449
La mano divina.....	451
La mano codiciosa.....	454
Mural de cuerdas sala cora-huichol.....	456
Comentarios Finales.....	458
Referencias de la 89 a la 125.....	464
Relación de figuras de la 129 a la 229.....	466
Bibliografía.....	470
CONCLUSIONES.....	471
BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	487

ÍNDICE TEMÁTICO

ARTE PÚBLICO COMO EQUIPAMIENTO EN LA HISTORIA. LA OBRA DE MATHIAS GOERITZ EN EL ESPACIO PÚBLICO

CAPÍTULO I

El Diseño de la Ciudad. Patrones urbanos y significados.

1. Antecedentes

1.1 Justificación.

1.2 Objetivo.

1.3 Filosofía.

1.4 Planteamiento de hipótesis y metodología.

1.4.1 Hipótesis.

1.4.2 Metodología

1.5 El arte público como equipamiento urbano.

1.6 La ciudad histórica y la ciudad genérica.

1.6.1 La capital de Francia.

1.7 La planeación de ciudades en relación con los principios artísticos.

1.7.1 Proyecto urbano del Barón Haussman.

1.7.2 El proyecto de la ciudad moderna. Su relación con el arte público de la ciudad.

1.7.3 La retícula en las ciudades de Estados Unidos de Norteamérica.

CAPÍTULO II

2. Escultura y arquitectura a gran escala en los espacios públicos de la ciudad. Hitos e íconos del siglo XX.

2.1 México.

2.2 Bilbao.

2.3 Berlín.

2.4 París.

CAPÍTULO III

3. Obras de artistas plásticos en Europa, Estados Unidos de Norteamérica. Su integración al paisaje urbano de los siglos XIX y XX.

3.1 Rodin, camino hacia la monumentalidad de la escultura en el siglo XIX.

3.2 Las ciudades nuevas francesas y la participación de artistas plásticos en los 60.

3.3 El arquitecto Pei y la Pirámide del Museo Louvre en los 90.

3.4 Picasso, Calder, Moore y Chagall. Su intervención en el paisaje público de los Estados Unidos, en el siglo XX.

CAPÍTULO IV

4. La arquitectura y la escultura en los espacios públicos de la Ciudad de México en su historia.

4.1 Literatura de sus paseantes: cronistas, historiadores, poetas e intelectuales.

CAPÍTULO V

5. El arte monumental de Mathias Goeritz en la historia del paisaje urbano de los espacios públicos de la Ciudad de México de 1958 a finales del siglo XX.

Datos biográficos de Mathias Goeritz.

5.1 Arte público para la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

5.1.1 El Espacio Escultórico.

5.1.2 El Centro Cultural Universitario. Paseo Escultórico.

5.1.3 Escuela Nacional de Estudios Profesionales – Aragón.

5.2 Entradas a Fraccionamientos.

5.2.1 “El animal del Pedregal”. Pedregal de San Ángel, ciudad de México.

5.2.2 “El pájaro amarillo”. Jardines del Bosque, Guadalajara, Jal.

5.2.3 “Las Torres de Satélite”. Ciudad Satélite, Estado de México.

5.3 Conjuntos Habitacionales.

5.3.1 “La Pirámide de Mixcoac”. Torres de Mixcoac, ciudad de México.

5.3.2 “El coco”. Tecamachalco, Estado de México.

5.4 Símbolos Industriales.

5.4.1 “Torres de Automex”. Toluca, Estado de México.

5.4.2 “VAM”. Carretera México-Toluca, Estado de México.

5.5 Símbolos Comerciales.

5.5.1 “Tú y yo”. Renault. Ciudad de México.

5.5.2 “Construcción Aurrerá”. Cuajimalpa. Ciudad de México.

5.5.3 “Reja”. Tienda De Todo. Ciudad de México.

5.6 Monumento.

5.6.1 “Monumento a la energía”. Bosque de Chapultepec. Ciudad de México.

5.7 Obras religiosas.

5.7.1 “Estrella de David en la sinagoga Maguén David”, Colonia Polanco. Ciudad de México.

5.7.2 “Vía crucis”. Iglesia de Santiago Tlaltelolco. Ciudad de México.

5.7.3 “Altar Capilla de las Capuchinas Sacramentarias” (tríptico). Tlalpan, D. F.

5.8 Vitrales:

5.8.1 “Catedral Metropolitana de la Ciudad de México”.

5.8.2 “Catedral de Cuernavaca”. Cuernavaca, Mor.

5.8.3 “Iglesia de Santiago Tlalotelco”. Ciudad de México.

5.8.4 “Capilla de las Capuchinas Sacramentarias”. Tlalpan, D. F.

5.9 Obras turísticas.

5.9.1 “Celosía”. Hotel Camino Real. Ciudad de México.

5.9.2 “Mensaje”. Hotel Camino Real. Ciudad de México.

5.9.3 “Los amantes de Acapulco”, Guerrero.

5.10 Instalaciones Deportivas.

5.10.1 “La Osa Mayor”. Explanada del Palacio de los Deportes. Ciudad de México.

5.11 Proyecto de una vía para las artes. “Ruta de la Amistad”. Ciudad de México.

5.12 Experiencias extranjeras:

5.12.1 “El Laberinto de Jerusalén”. Jerusalén, Israel.

5.12.2 “La Osa Mayor”. Parque Anderson. Aspen, Colorado. EUA.

5.13 Murales.

5.13.1 Poema mural: “Pocos cocodrilos locos”. Ciudad de México.

5.13.2 “La mano divina”, Iglesia de San Lorenzo. Ciudad de México.

5.13.3 “La mano codiciosa”. Ciudad de México.

5.13.4 “Mural de cuerdas”. Sala cora-huichol. Museo Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México.

Prólogo

La experiencia vivida. Busco en esta tesis servirme de las experiencias personales y de los hechos ocurridos, seleccionados como relevantes, en materia de arte público para poder situarme en el presente con mayor llaneza, después de incursionar en los orígenes y en las transformaciones, en el desarrollo de los conceptos y de las realizaciones en la historia del arte público en el tiempo. Además de aclarar las ideas y los conceptos pretendo evaluar la participación, en la realización de los proyectos y de las obras, de los diferentes actores que intervienen, incluyendo no solo a los creadores conceptuales sino también a la labor no menos importante de los responsables de la toma de decisiones necesarias para la ejecución de las obras de arte destinadas a los espacios públicos de la ciudad. Como resultado de lo anterior, considero relevante el resaltar la importancia de los diferentes participantes en las experiencias materializadas y así poder dar justo reconocimiento por su labor a quienes se han hecho acreedores del mismo. Pretendo, basado en las experiencias vividas, poder servirme de ellas, de los logros y de los fracasos en materia de arte público para aprender de ellos con la mira en lograr propuestas, proyectos, realizaciones que den respuesta a las necesidades de los habitantes de la ciudad en lo que se refiere al mejoramiento de la calidad de vida en los espacios públicos de la ciudad. Aprender de la experiencia, de lo ocurrido, para mejorar las posibilidades de servicio como profesionales y como docentes en el campo de la arquitectura.

Puntualizando, al realizar esta tesis he querido:

Destacar la importancia de la obra pública de arquitectura y escultura monumental como parte del equipamiento urbano para contribuir al mejoramiento de la calidad de vida en la ciudad.

Destacar la importancia de integrar la obra pública a escala monumental al tejido de la ciudad desde el nacimiento de la planeación y el diseño urbanos para que la obra sea aprovechada, disfrutada y no ignorada por los habitantes.

Investigar la experiencia en la historia de las ciudades que han tenido una trayectoria sobresaliente en lo que se refiere al arte público a escala monumental como parte destacada del equipamiento de la ciudad, con objeto de contar con las aportaciones del pasado histórico a la obra por realizar y con aplicación a la Ciudad de México para tener la oportunidad de aprender de las obras existentes tomando los aciertos y eludiendo las equivocaciones que se pueden observar en esas experiencias.

Desarrollar el caso de estudio específico de la obra de Mathias Goeritz en México quien se distinguió como maestro de la Universidad Nacional Autónoma de México por su cátedra y por el cariño e interés que mostró por esta institución, siendo esto lo que me impulsó a realizar esta investigación.

Resumen de Capítulos

En el capítulo primero he querido destacar el hecho de que el arte público en lo que se refiere a la escultura o a la arqui-escultura difiere: al ser producto de diferentes culturas en diferentes tiempos de su historia: al cambiar en el espacio del tiempo los conceptos y significados de el arte y por con siguiente del artista, así como también al variar las tareas rectoras de su tiempo y los recursos destinados para ellas por los actores que tuvieron el poder en la toma de decisiones en esta materia; la concepción urbana y del diseño urbano y desde luego el concepto y la ideología, expresada en el mensaje que quisieron hacer llegar los diferentes actores al receptor; al público para el que fueron realizadas por diversos motivos o con diversidad de intenciones y también al cambiar el sujeto receptor y las dimensiones del país y de la ciudad, y su ritmo de vida, de la que formara parte en sus espacios públicos y así hasta al considerar los medios, mano de obra y materiales y los sistemas constructivos para la realización de las obras. Son, como podemos observar en la historia del desarrollo del arte público y en las diferentes experiencias nacionales e internacionales, numerosas las variables que intervienen en la cultura y en el arte público, producto de esta.

Los ejemplos de arte público en las ciudades nórdicas, tanto en las ciudades nuevas suecas: Vallingby, Farstag y Skarholmen como en las finlandesas principalmente en Tapiola son diferentes expresiones de arte público en los que he observado la diversidad de sus realizaciones en materia de arte público y en las formas de vivirlo, de apropiación, por parte de los moradores de la ciudad.

Lo mismo sucede en las ciudades nuevas de la región parisien (me refiero a las variantes en la materialización del arte público) que nacieron teniendo como meta detener el crecimiento, desordenado, en mancha de aceite de la ciudad de París. La capital de Francia en materia del desarrollo del arte público frente a frente (*vis á vis*) a las ciudades de la provincia francesa, como Toulouse, Burdeos o Marsella, muestra en esta materia sus propias

expresiones , muy particulares que van desde las que podemos encontrar en el barrio latino, en el eje de la ciudad y en las celebres plazas, patrimonio de la humanidad hasta la torre Eiffel o el arco del triunfo entre otras, en el interior del primer anillo periférico hasta los grandes conjuntos habitacionales *les grandes ensembles* como en *La Grande Borné*, en la *banlieu parisien*, y en el gran desarrollo *La Defense* se creo el remate del eje de la ciudad al poniente en el que se encuentra una especie de “nuevo arco del triunfo” del premiado arquitecto danés Johan Otto Von Spreckelsen.

Sin embargo no he querido dejar pasar por alto el que si bien es cierto, como he mencionado que el arte publico surge en relación directa a la cultura que le da origen, en la actualidad estamos siendo testigos del de el surgimiento del fenómeno que aparece en todas las grandes ciudades de hoy, en las que al decir de Koolhaas, la regeneración historio-fóbica es lo que las convierte en “Ciudades Genéricas” y en las que la modernización terminará por suprimir toda diferencia cultural y arquitectónica. En el momento actual estamos presenciando este hecho cabe preguntarnos si es esta la cultura de hoy y si será totalmente cierto lo mencionado de que llegara el día en que todas las ciudades del mundo serán como los aeropuertos espacios genéricos.

Los lugares, los ejemplos, las ciudades que he elegido para este trabajo sobre el arte publico son sitios que elegí para visitar desde mi juventud cuando fui becario primero del gobierno de los Estados Unidos de Norteamérica y después y a continuación del gobierno de la República de Francia. Se trata de lugares que escogí por la gran curiosidad e interés que me provocaban desde mi juventud y por el gran atractivo que para mi significaba y significa el ver a la gente de todas las edades reunidas en los principales puntos de atracción; sentadas en las escalinatas a las puertas de los edificios claves o deambulando por los espacios que les dan cabida: calles, avenidas, plazas o espacios ajardinados entre otras posibilidades. De

tal manera eso respondería a la pregunta del por que estos ejemplos y no otros. De hecho quisiera regresar una y otra vez a muchos de estos lugares y descubrir otros que aún no visito y es que pienso que no se puede vivir un sitio a través de un relato. La arquitectura solo se puede experimentar recorriéndola y en cuanto a la ciudad considero que es como la vida, como dice Gabriel García Márquez “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y como la recuerda para contarla” y es por eso que hay que “vivir para contarla”. No basta con leer los libros que la describen, es tan rica como la experiencia del amor, no basta con leer tratados sobre el tema, al vivir la experiencia pueden salir de sobra los libros que cuando mucho solamente enriquecen el conocimiento, pero no son esenciales para vivir la emoción que produce la virtud del amor.

En la exposición “arqui-escultura” que se inauguró el 28 de octubre del 2005 en el Museo Guggenheim de Bilbao se exhibieron obras creadas a lo largo de tres siglos de arquitectura y escultura para identificar sus relaciones y plasmar su confluencia. Pienso que hay obras de arquitectura, a las que se puede nombrar concretamente, de arte público como los son algunas de escultura con las que se identifican ciudades y naciones y que han sido elegidas como hitos por sus propios pobladores.

Por ultimo hago mención en este capítulo de la planeación de ciudades en relación con los principios artísticos, tema que considero imprescindible en materia de arte publico. Aristóteles afirmo “Una ciudad debería construirse de tal modo que proporcionara seguridad y felicidad a sus habitantes” y la dificultad en este tipo de cuestiones no estriba tanto en la teoría como en la práctica .En cuanto a la localización de edificios en torno a un espacio agrega Aristóteles “ya no se encuentran aislados espacialmente sino que están inmersos en un sistema de referencias mutuas como es el caso de las stoas y los pórticos”.

La calle de Patté (en su Plan de París de 1765) establecía una relación entre ancho y alto garantizando sol y ventilación, define el ámbito del vehículo y el área para el peatón, la protección del peatón por recovecos; o bien asientos para aliviar sus trayectos y una serie de medidas para aplicarse en esta o en cualquier ciudad; la herramienta para actuar en la ciudad. Blondel su maestro ha identificado ya la arquitectura con el urbanismo como primera meta y Patté su discípulo queda marcado al identificar la arquitectura con el arte y esta con el urbanismo, lo mismo que ocurrirá en las sucesivas generaciones. Respecto a la propuesta que establece Haussman, esta debe ser vista como un sistema de embellecimiento nacido del convencimiento de que la belleza es solo adquirida a través del logro de un fin utilitario. Sin embargo, se a dicho, cualquier explicación sobre esta base funcional no agota la intrínseca calidad urbana de este texto escrito entre 1863y1869.

Por otra parte la importancia del arte público como equipamiento urbano (arquitectura y escultura) se destaca en los Estados Unidos de Norte América en su ciudad capital para la que el plan de L'Enfant, arquitecto nacido en Paris (1754-1825), ha asegurado un marco magníficamente proporcionado a la importancia de la sede del gobierno de una potencia mundial de primer orden: la aparente complejidad del trazado se desarrollo a partir de la siguiente base: la del triangulo que determinaban el Capitolio, la Residencia del presidente y en la intersección de sus respectivos ejes, este-oeste y norte-sur, el *Washintong Memorial*, monumento conmemorativo al primer presidente de la nación. El tercer lado del referido triangulo corta la retícula, conectando El Capitolio y La Casa Blanca por el camino mas corto, se trata de la avenida Pensylvania, la más importante de la nación y que simboliza las relaciones mutuas aún cuando independientes de los poderes ejecutivo y legislativo. Partiendo de la alineación en diagonal de esta avenida se superpuso al trazo reticular un sistema de calles en diagonal para

conectar otros emplazamientos claves de la ciudad y para enlazar a esta con las supercarreteras.

En cuánto al capítulo II, hablo del fenómeno de la configuración de los hitos que se han convertido en íconos de la arquitectura y la escultura en el paisaje y en la forma de vida de las ciudades del siglo XX, con tal fuerza que han incidido en la identidad física y cultural y para esto traigo al lector ejemplos destacados de ciudades relevantes como son México, Bilbao, Berlín y París que son metrópolis que por su prominencia no pueden pasar inadvertidas en el laboratorio de la conducta humana en la vida de las ciudades.

Se ha dicho que a la luz de las condiciones prevalecientes al final del siglo XIX, que llegaron con la Revolución Industrial, el siglo XX ha presenciado un más rápido desarrollo y avance en todos los campos de la tecnología – incluyendo la arquitectura y la tecnología de la construcción– como nunca antes en la historia de la especie humana. Ahora en el principio del siglo XXI, ver hacia atrás los edificios que han sido creados durante los últimos cien años resulta una tarea entusiasta e iluminadora. Cada uno de los ejemplos elegidos es espectacular en su propio estilo: en el contexto de su tiempo y su medio ambiente, en virtud de sus logros estructurales, el uso innovador de materiales, o su lenguaje formal, o porque representa el verdadero primer ejemplo de un tipo de construcción. Algunos de estos lugares se han convertido en lugares de peregrinaje para los entusiastas de la arquitectura en los espacios públicos de las ciudades, o han adquirido un estatus simbólico como emblemas de la ciudad en que se ubican. Otros fueron alguna vez considerados revolucionarios y fueron aclamados por los críticos de su tiempo y han sido más o menos olvidados el día de hoy. Naturalmente también ha ocurrido lo contrario y aquellos que anteriormente fueron despreciados y condenados ha desaparecer hoy permanecen y han cobrado un, incluso, profundo significado de la identidad de un grupo social o

hasta de una nación y sirven como para las últimas generaciones de artistas y arquitectos y han sido vistos como iconos de la arquitectura y del arte de la escultura del siglo XX. Un pluralismo estilístico sin paralelo se manifiesta a sí mismo en los edificios de las últimas décadas de ese siglo y así la pregunta de cuáles tienen un valor duradero permanece abierta.

El criterio que se siguió para la elección de obras y arquitectos y artistas fueron su significado en términos de la historia de la arquitectura y su popularidad, originalidad y valor simbólico y desde luego el haber tenido la experiencia de haber vivido y recorrido los espacios interiores y exteriores de las obras sin cuya experiencia no podría haber sido cautivo de la emoción vivida que deseo participar a quien me conceda el tiempo y la atención al leerme.

La intención del capítulo III ha sido la de centrarme, de localizarme a mí mismo en el panorama mundial del arte, podría decirse que con una inquietud semejante a la que expresa el importante crítico francés Michel Ragón cuando da el título de *L'art pour quoi faire?*, ¿El arte para qué? a uno de sus libros. Y es que me resulta inquietante el por qué del cambio en el concepto de escultura y escultor en el tiempo acontecido a partir de August Rodin que para mí, marca un parte-aguas en este campo. En la escuela se solía decir que Giotto y Erasmo de Rotterdam marcan el inicio del renacimiento, pues bien para mí, Rodin marca el inicio de la escultura contemporánea y a partir de allí vemos una transformación en el lenguaje formal de la escultura y del escultor hasta llegar a el que no necesita esculpir para recibir el calificativo de escultor.

Era para mí una necesidad imperante el sumergirme en el desarrollo de este tema en la historia al menos a partir de August Rodin. Si la caída del imperio

romano marca el inicio de la Edad Media, Rodin marca el inicio de la escultura contemporánea con más fuerza que ningún otro escultor.

A continuación quise ver lo sucedido entre las obras y los artistas más destacados para así poder llegar a comprender el concepto más reciente de arte público en lo que a la arquitectura y a la escultura respecta y a los espacios que ocupan en el tejido urbano de la ciudad contemporánea.

Posteriormente incursione en el arte público, en la arquitectura y escultura de los años sesenta del siglo pasado (siglo XX) dado que es en esos años que surgen ejemplos destacados del arte público con un lenguaje y un concepto que llega hasta el momento actual (2006). Las ciudades nuevas francesas las incluí por eso mismo, porque su escultura y su arquitectura como arte público tienen su clímax como concepto, como proyecto y como construcción también en esos años.

Antes de terminar no quise dejar de ver un claro ejemplo de lo que se ha llamado y a mi juicio con acierto Arqui-escultura con "A" mayúscula, me refiero a la obra del arquitecto leoh Ming Pei, no la más grande y posiblemente si la más pequeña, de la que se ha dicho le ha dado la mayor fama y reconocimiento, Pei pasara a la historia como el arquitecto que hizo la Pirámide del *Louvre*, esta pirámide de vidrio es hoy en día el remate poniente de Paris, la ciudad histórica considerada como la más histórica del globo terráqueo mientras que al oriente el remate del eje de la ciudad lo constituye, la obra no menos importante, el arco de *La Defense*. Pienso que es interesante recordar que fue en el Museo del *Louvre* que se permitió observar al público en general por primera vez los tesoros artísticos y las obras de arte hasta entonces destinadas para el goce exclusivo y particular de la nobleza y pienso que esta fue en la historia una antesala al museo y desde luego al arte público, al democratizar el derecho a este, cuya meta es

llevarlo a todo publico aficionado a este o no, conocedor o no, deseoso o no de invertir su tiempo en las salas del museo. El salón, el espectáculo del arte contemporáneo por miembros de la real academia había sido abierto al público desde sus inicios en 1672. Durante el proceso de restauración se argumentaba el que la colección real más que una posesión del rey, reinante, era un patrimonio de la nación mientras que este se esforzaba por mantener el absolutismo reafirmado por sus predecesores.

Por Ultimo observo la obra de arte público, la incursión de la obra de los más importantes exponentes del siglo XX, en el paisaje de la metrópoli, en los espacios públicos de las ciudades de Chicago y Nueva York, enormes por no calificarlos de monstruosos asentamientos humanos por su complejidad y tamaño a las que hoy en día con su presencia dan identidad.

Capitulo IV. La arquitectura y la escultura en los espacios públicos de la ciudad de México en su historia .

Los espacios públicos de la ciudad son de capital importancia por que es allí donde se debe dar la vida social, el encuentro entre diferentes grupos de edad, entre diferentes clases sociales es el equivalente, pero muy aumentado en escala, al vestíbulo de los grandes teatros de opera de los que se dice que hay dos espectáculos en ellos (dos espacios a trabajar por el arquitecto) uno en el escenario y otro en las escalinatas y vestíbulos.

En este capitulo tratare de hacer lecturas a partir de los relatos literarios expresadas por los cronistas de la ciudad, será como deambular la ciudad por medio de sus relatos.

Lo anterior lo veo aún valido como hacer encuestas libres, sin un guión para dejar que hablen los ciudadanos solo que quienes hablan aquí son los cronistas los que escriben sobre la ciudad aun sin serlo pero con gran pasión

y por lo tanto al hacerlo pueden tener errores pero es su punto de vista y eso es muy valioso para aproximarnos a la cultura urbana de la ciudad y para tratar de comprender un espacio marcado por el desorden y el caos.

Capítulo V. En el escenario de la ciudad de México surgen dos ejemplos de arte público (las torres de Ciudad Satélite y la Ruta de la Amistad, con una diferencia de aproximadamente diez años entre una y otra, sea esto o no el surgimiento de un nuevo concepto de arte público se trata de ejemplos que destacaron en su momento. Hay quien considera a Goeritz el padre del arte Público en México, yo pienso que es en todo caso el iniciador que abre paso a un lenguaje contemporáneo y de *avant garde*. Ya Don José Vasconcelos había logrado llevar las expresiones artísticas, el arte, más allá de las salas de los museos concretamente la obra mural de destacados artistas y testigo de la incorporación de la escultura a la parte central de la ciudad lo es el paseo de la Reforma con la columna de la independencia el monumento a Cristóbal Colón y el monumento destinado a la memoria de Cuauhtémoc. Destacados cronistas entre los que sobresalen Bernardo de Balbuena Y don Salvador Novo nos narran la vida cotidiana de la ciudad transcurriendo cercana o alrededor de la arquitectura y la escultura que constituyen el arte público. La fuente a Tlaloc y las otras fuentes de Chapultepec en el área de extensión del bosque son importantes ejemplos de arte urbano sin embargo el trabajo de Goeritz surge con gran entusiasmo, con un lenguaje nuevo. Impresionado por la escala de las pirámides prehispánicas busco la monumentalidad y las grandes dimensiones en sus obras e incluyo el estudio de la perspectiva y del espacio circundante en la composición y espacios interiores de sus formas integrando ambos, lo cual hace que su labor se toque con la del arquitecto, superando las habilidades del escultor. Goeritz abrió desde su juventud el camino a las generaciones que habían de venir. En este último capítulo he querido concentrarme en las ideas de Mathias Goeritz expresadas en sus obras de arte público.

CAPÍTULO I

**El diseño de la Ciudad. Patrones urbanos y
significados**

1. Antecedentes

1.1 Justificación

La temática a tratar concierne directamente a la obra monumental, ya sea de arquitectura o de escultura, como parte del equipamiento urbano. En diferentes momentos históricos y a diversas culturas responden distintas manifestaciones de arte público; así las obras que observamos en la capital de Francia, no son iguales ni tienen las mismas características en lo que respecta a la forma y localización que las de la provincia francesa.

Nos encontramos culturas que recurren más al diseño de la jardinería, del mobiliario urbano y de la ciudad misma que a la escultura de escala monumental. Sin embargo, la arquitectura a escala monumental es un común denominador de todas las culturas en diversos tiempos de la historia. Con respecto a lo anterior, se observa que en las nuevas ciudades suecas y finlandesas no se da una gran importancia a la escultura monumental, pero sí al diseño del paisaje y a los espacios para reunión de los moradores de la ciudad. No sucede lo mismo en las ciudades nueva francesas, en las que la escultura a escala monumental sí tiene un sitio destacado en el paisaje urbano de la ciudad.

Es importante destacar y puntualizar las vivencias que se tienen en diferentes ciudades y acentuar la importancia del arte público como parte esencial del equipamiento urbano desde sus inicios, entre otras cosas para que éste no aparezca tardíamente como un agregado, como un ornamento forzado para “mejorar” el paisaje urbano y la vida cotidiana del habitante de la ciudad.

Se hace relevante observar lo que ha sucedido en diferentes épocas de la historia a este respecto, me refiero al arte a escala monumental tanto en la arquitectura como en la escultura en la vida cotidiana de la ciudad y de los habitantes a los cuales debe servir.

Existe obra destacada de Mathias Goeritz en Ciudad Universitaria como el espacio escultórico y su obra en el área cultural y cercano a ésta: la mencionada Ruta de la Amistad, que fue posiblemente el evento más importante de la Olimpiada Cultural de 1968. Por otra parte, Goeritz además de haber colaborado con los principales arquitectos del siglo XX, como son: Luis Barragán, Abraham Zabludovsky, Ricardo Legorreta, Vladimir Kaspé, Juan Sordo Madaleno y Mario Pani, fue maestro de varias generaciones de arquitectos a lo largo de su vida, entre los que destacan el arquitecto Gabriel Chávez de la Mora, (ganador de destacados premios por su obra), Diego Matthai, el artista Pedro Friedeberg y otros muchos que ejercen la profesión como lo es entre las nuevas generaciones, Javier Senosiain.

Destacar la obra del maestro Mathias Goeritz en este trabajo es relevante, porque es una obra de vanguardia y porque fue un miembro distinguido de la UNAM, que alternando en su vida profesional la práctica y la docencia, pudo así ejercer ambas con calidad y excelencia, logrando una proyección internacional.

La meta que se pretende alcanzar tiene también la posibilidad de señalar la experiencia vivida por el habitante de la ciudad y por el artista en lo relativo al arte público como equipamiento urbano y podrían surgir de ésta algunas recomendaciones para que la obra pública cumpla con el objeto para el cual fue creada, en lo que se refiere a su apropiación por parte de los moradores de la ciudad, a quien finalmente está destinada a servir.

1.2 Objetivo

Dicha experiencia vivida pretende servirse de las experiencias sobre los hechos ocurridos y señalados para poder situarse en el presente con mayor claridad y obtener del conocimiento de los orígenes y de la observación las transformaciones en el desarrollo de los conceptos y realizaciones en la historia. Además de la claridad que aporta el conocimiento, se aspira a aclarar las ideas, los conceptos y a evaluar el rol, la participación en la elaboración de proyectos de los diferentes actores, incluyendo a los creadores y a los responsables de las obras de arte público en los espacios públicos de la ciudad y como fruto, resultado de lo anterior, buscaríamos resaltar la importancia de los participantes de las experiencias materializadas en los espacios para rendirles justo homenaje a quienes lo merezcan y asimismo basados en las experiencias vividas lograr propuestas, proyectos, realizaciones más apropiadas para el mejoramiento de la calidad de vida en los espacios públicos de la ciudad en lo que esté a nuestro alcance como profesionales del diseño en el ejercicio profesional y la docencia.

Puntualizando:

Destacar la importancia de la obra pública de arquitectura y escultura monumental como parte del equipamiento urbano.

Destacar la importancia de integrar la obra pública a escala monumental al tejido de la ciudad desde el nacimiento de la planeación urbana.

Investigar la experiencia en la historia de las ciudades que han tenido una trayectoria sobresaliente en lo que se refiere al arte público a escala monumental como parte destacada del equipamiento de la ciudad, con objeto de contar con las aportaciones del pasado histórico a la obra por realizar y con aplicación a la Ciudad de México.

Desarrollar el caso de estudio específico de la obra de Mathias Goeritz en México.

1.3 Filosofía

Es tal vez en la masa interna donde reside la profunda originalidad de la arquitectura como tal. Dando una forma definida a este espacio hueco se crea verdaderamente su universo propio. Sin duda los volúmenes exteriores y sus perfiles hacen intervenir un elemento nuevo e intrínsecamente humano en el horizonte de las formas naturales y, por bien pensadas y calculadas que hayan sido sus proporciones y su acorde, siempre agregan a ellas una cosa inesperada. Pero si reflexionamos sobre esto, vemos que la maravilla más singular consiste, en cierta manera, en haber concebido y creado una especie de reverso del espacio. “El hombre camina y actúa en el exterior de cada cosa; está perpetuamente fuera y, para penetrar más allá de las superficies, es necesario que las rompa. El único privilegio de la arquitectura sobre las otras artes, sea que construya habitaciones, iglesias o barcos, no es resguardar un hueco cómodo y rodearlo de defensas, sino construir un mundo interior donde el espacio y la luz se miden según las leyes de una geometría, una mecánica y una óptica necesariamente implícitas en el orden natural, pero donde la naturaleza no interviene”.¹

1.4 Planteamiento de hipótesis y metodología

1.4.1 Hipótesis

El arte urbano en su obra, ya sea de obra escultórica (arquitectura) y escultura a escala monumental, ha sido parte importante de equipamiento urbano en la historia de la arquitectura y de la ciudad.

¹ Henry Focillon. *Vida de las formas*. Curso del Seminario impartido por Don Juan de la Encina. Colección “Historia, Teoría y Crítica del Arte” que se editó por iniciativa del director de la Escuela Nacional de Arquitectura: Don Jesús Aguirre Cárdenas. UNAM. México, 1976.

En el caso de la capital de Francia, el arte público se ha convertido en una de las más relevantes aportaciones que forman parte del patrimonio de la humanidad.

La obra escultórica pública a escala monumental es diferente en cuanto a su importancia según la cultura que le da origen y varía, dependiendo de su propia capital o de la provincia. En las ciudades europeas como: París, Bilbao, Roma y Berlín, la escultura monumental ocupa un lugar destacado, mientras que a diferencia de éstas, en las ciudades Suecas y Finlandesas (especialmente en las ciudades nuevas), la obra pública encuentra su principal relevancia en el paisaje urbano, en los diseños de jardines y áreas de reunión.

El arte urbano a escala monumental, si no cuenta con un contexto urbano que lo reciba y lo integre al diseño de la ciudad, corre el riesgo de quedar perdido en el paisaje físico y cultural de la misma y se vuelve objeto de fácil desaparición, mientras que cuando ha sido parte del proyecto de la ciudad, se observa que se ha convertido en ícono y ha sido factor de la renovación urbana, económica y social de la ciudad.

Para observar la relevancia de la obra pública en la vida cotidiana de la ciudad y sus habitantes, son importantes los métodos cualitativos, destacando entre ellos el basado en el llamado “flaner” que consiste en recorrerla una y otra vez, a diferentes horarios y distintas estaciones, viendo y participando en la forma en que los moradores y visitantes de ésta se apropian de ella. También es importante la opinión de los artistas como resultado de sus recorridos por la ciudad y asimismo lo expresado en su obra literaria por los cronistas de la ciudad, entendiendo por cronista no necesariamente al que ha sido designado como tal, sino al estudioso y observador de la ciudad.

Para dignificar la vida de los habitantes de la ciudad y darle identidad a ésta, es importante considerar como parte del proyecto para el equipamiento urbano de la misma la obra pública a escala monumental y los espacios para ésta.

Mathias Goeritz es en el contexto urbano de México un artista integral que ha participado en el diseño de los espacios para la escultura y en la obra pública, lo cual lo diferencia de otros artistas y arquitectos que o bien trabajan la escultura o el espacio en el que ésta es finalmente ubicada. Su obra podría ser motivo de una analogía con la obra del escultor arquitecto español Eduardo Chillida.

1.4.2 Metodología

Visitas de las obras que son parte de la historia y antecedentes del caso de estudio.

Lecturas, principalmente aquellas que forman parte del arte en libros, revistas y publicaciones periódicas.

Resultados de la experiencia personal de las visitas realizadas, por medio de escritos o croquis, en su caso.

Ubicación de los planos de la obra pública de Mathias Goeritz. Se pueden buscar en los archivos de los despachos de los arquitectos con quienes colaboró: Luis Barragán, Ricardo Legorreta, Abraham Zabludovski y Teodoro González de León, Ricardo de Robina, Pedro Ramírez Vázquez; así como con el ingeniero David Serur. Otro lugar donde se pueden obtener es en la Constructora ICA y en el archivo de CENAP.

Las fuentes de información serán también la historia y la historiografía, las cuales se complementarán con las aportaciones por parte de artistas, arquitectos, funcionarios y habitantes de la ciudad en general, así como por alumnos bajo mi coordinación, a quienes se les dará crédito en caso de ser seleccionado su material. Resultados de la experiencia personal en las visitas a las obras.

1.5 El arte público como equipamiento urbano

Desde la antigüedad las ciudades para ser elevadas a la categoría de ciudades planificadas requieren la organización de todos los elementos que componen una ciudad nueva, área central, vivienda y comercio, equipamientos culturales y para el ocio, dando forma a una unidad urbana integrada.

Actualmente existen ejemplos destacados de profesionales que se han convertido en íconos del diseño urbano y que motivaron un cambio en las tendencias del propio crecimiento urbano; sin embargo, poco se menciona el arte público como un equipamiento urbano.

Aunque con frecuencia artistas e intelectuales se refieren al arte público dándole como sinónimo el término de “arte urbano”, puede haber confusión para algunos el hecho de querer acotar el término de acuerdo a una connotación estricta, arte urbano es el propio de la urbe y éste puede ocurrir en espacios que no son necesariamente públicos. Buscando una definición de arte público puede ilustrarnos la lectura del libro *The American Art Book*, que en su sección de Glosario de términos dice:

El Arte Público floreció en los 60, cuando los gobiernos comenzaron a asignar fondos a proyectos para la comunidad y los artistas empezaron a hacer trabajos a gran escala para el exterior. Controversialmente, esos trabajos no fueron siempre encargados, previa consulta con la comunidad local. Muchos artistas usaron

espacios comunitarios para llegar a una audiencia no interesada en el arte, y para hacer aseveraciones políticas. Los artistas se han apropiado de paradas de autobuses y estaciones del metro como sitios para realizar su trabajo².

En lo que se refiere a expresiones de arte público en México, en los años 30 y gracias al mandato del entonces Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, se habían incorporado los murales a gran escala como parte importante en las fachadas de los edificios, así como en los espacios públicos de obras para el gobierno. De esta manera quedaron incluidos arquitectos y artistas plásticos en esos trabajos, colaborando en equipo para cumplir el encargo de José Vasconcelos.

El arte estaba orientado a la tarea de llevar un mensaje, educar y dar cimientos a un orgullo nacional en el espectador, se pretendía y se obtuvo un acercamiento a las masas populares hacia el arte. En el manifiesto que presentó el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores en 1923, se declaró el carácter útil del arte y lo llevaron a las calles respondiendo al proyecto educativo de Vasconcelos: David Alfaro Siqueiros, Carlos Mérida, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Xavier Guerrero y Fermín Revueltas, quienes destacan entre otros artistas que también trabajaron en el mismo sentido.

Ahora bien ¿qué es el arte público? Algunos teóricos y artistas le han dado el nombre de *arte urbano*. Sin embargo, es más claro cuando se menciona como *arte público*, ya que se refiere a trabajos de arte realizados en los espacios públicos de la ciudad, fuera de la galería y de los museos. Es decir, fuera de los espacios diseñados para la exposición de obras de arte al interior de edificios como museos y otros espacios cerrados. Se trata de poner en contacto al habitante de la ciudad con el arte, por ejemplo: en las

² Tomado del Glosario de Términos de The American Art Book, London Phaidon Press Limited. Londres, 1999. Sin Paginación.

calles, avenidas, plazas, jardines, vestíbulos al aire libre, etc.

El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas (...). Repudiamos la pintura a caballete y todo el arte de cenáculo "ultra intelectual" por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades.³

En el siglo XIX, lo bello y lo útil fueron dos mociones por completo antagónicas. Lo bello era el arte, o sea el pasado. Lo útil era la industria, el porvenir.

Toda la incumbencia teórica de los renovadores en arquitectura y diseño del siglo XIX es entonces asociar lo bello y lo útil, la forma y la función.

Si un instrumento eficaz no necesariamente tiene que ser bello, el objeto de arte no tiene que ser por obligación útil, sino ser la utilidad de ser bello.

Arte público de los años 60

Entre los trabajos hechos por los artistas en el arte público de los años 60, destaca el arte abstracto y el denominado *Land Art* y *Earth Art*, a continuación se incluye la definición de ellos.

Arte Abstracto.- Es una forma de arte que no busca representar el mundo que nos rodea. El término es aplicable a cualquier arte que no representa objetos reconocibles, pero que se refiere particularmente a formas del arte del siglo XX, en que la idea del arte como una imitación de la naturaleza, ha sido abandonada. Charles Biederman, Stanton Mc Donald-Wright y Morgan Russell, están entre los pioneros de la abstracción en los Estados Unidos.⁴

Land Art o Earth Art.- Es una forma de arte que usa elementos naturales. A principios de la mitad de los 60, surge como una reacción en contra de la creciente comercialización del arte y del contexto tradicional de las galerías

³ Fragmento tomado de Monsiváis, Carlos. Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX en *Historia General de México. Tomo II*, COLMES, México, 1989, p. 1423.

⁴ Ambas definiciones han sido tomadas del Glosario de Términos del libro *The American Art Book*, Op. cit. Sin paginación.

o los museos, Land Art (también conocido como Earth Art), entró en un diálogo directo con el medio ambiente. Algunos artistas llevaron la naturaleza a las galerías, mientras que otros trabajaron en el paisaje, transformando éste en formaciones abstractas, excavando, aumentando los niveles o haciendo cortes en el mismo, lo cual con frecuencia requirió el uso de bulldozers y excavadoras mecánicas. Con frecuencia, el Art Land está situado en lugares remotos y frecuentemente no permanece, estando sujeto a las fuerzas erosivas de la naturaleza. Generalmente aparece en fotografías como medio de documentación.⁵

En la Ciudad de México dentro de los eventos que se llevaron a cabo durante los juegos olímpicos celebrados en el año de 1968, se realizó una Olimpiada Cultural ideada por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. Uno de los eventos más importantes fue el Encuentro Internacional de Escultores que presidió el artista Mathias Goeritz y que tuvo como resultado final la “Ruta de la Amistad”, que es una vía sembrada de esculturas abstractas y monumentales para esa época.

Una expresión relevante del arte público y que podría constituir una analogía del llamado *Earth Art*, es el Espacio Escultórico de la Ciudad Universitaria en el Pedregal de San Ángel en la Ciudad de México (1878-79) y es un claro resultado de la labor del escultor-arquitecto Mathias Goeritz, quien dirigió la obra con la colaboración de escultores que fueron invitados a participar en el proyecto.

Importancia del Arte Público como Equipamiento Urbano

Las manifestaciones del arte público son culturales y por lo tanto cambian al obedecer a los requerimientos de diferentes países, ciudades y grupos sociales, ya que también están relacionadas con el financiamiento que las hace posibles.

En mi visita a Finlandia, pude observar en la ciudad de Tapiola un alto nivel

⁵Idem.

de vida. Hay una diferencia entre alto nivel de vida y alto nivel económico, sin embargo aquí coincidían ambos.

La escultura a gran escala aparece con poca frecuencia y cuando llegamos a encontrarla forma parte de las fuentes, del paisaje y de las plazas públicas en los centros de las ciudades nuevas como Tapiola en Finlandia (Figura 1) y en las ciudades nuevas de Estocolmo: Vallingby, Farstag y Skarholmen (Figura 2).



Figura 1. La gran fuente integrada al lago.



Figura 2. Centro de la ciudad nueva de Farstag en Estocolmo.

La importancia del arte en los espacios públicos se encuentra en el diseño del paisaje, los jardines, las fuentes, el mobiliario urbano, las vialidades peatonales, las áreas para el esparcimiento o recreación; así como en el diseño del mobiliario urbano, la iluminación artificial, la señalización y el diseño de vías peatonales o vialidades para los ciclistas. Estos factores

intervienen con mayor intensidad que en el caso de la escultura monumental, concebida a la manera en que la entendemos en México.

La escultura monumental en los espacios públicos de las ciudades francesas tiene otro aspecto, lo cual puede entenderse si se piensa que este resultado obedece a requerimientos, posibilidades y aún sensibilidades propias de otra cultura.

Más aún, la escultura monumental de la capital en la República francesa es diferente de la que se presenta en las ciudades de la provincia.

Haciendo una comparación entre lo que sucede en las ciudades nuevas francesas y en las ciudades nórdicas, podemos resaltar que la importancia y la relevancia de la escultura monumental en los espacios públicos en París sobresale de manera notable, basta con mencionar el Arco del Triunfo, El Arco de La Défense, El Arco del Carrusel en los jardines de las Tullerías frente al Louvre, o el Obelisco de la Plaza de la Concordia o la Torre Eiffel, sólo por mencionar algunos ejemplos.

En las ciudades nuevas que surgieron en la Región Parisiën como puntos de equilibrio para detener el crecimiento en “mancha de aceite” de la ciudad de París, efectivamente la escultura monumental aparece de manera diferente. Sin embargo, si la consideramos en relación a la escala de sus dimensiones y de los grandes conjuntos habitacionales también destaca de manera importante en los espacios públicos. Como ejemplo tenemos los enormes anillos de acero que forman una escultura sobre una fuente monumental que es además un espacio de juego para niños y jóvenes en el centro de la ciudad nueva de San Quentin (Figura 3).



Figura 3. Ciudad nueva de San Quentin.

Lo mismo ocurre con los murales realizados sobre las fachadas de los edificios habitacionales de la Grande Borne, cuya planta es serpentiforme (Figura 4). Lo que sólo se puede observar en toda su dimensión al sobrevolar la ciudad de París , proyecto de los años 60 del arquitecto francés Emile Aillaud, quien nació en México.



Figura 4. Se observa la intención de integrar el arte plástico a la arquitectura.

Aillaud manifestó que su proyecto podía considerarse como una ciudad de los niños y por lo mismo diseñó en un espacio entre los edificios habitacionales una resbaladilla y arenero que es a la vez una gran escultura (Figura 5).



Figura 5. Escultura-Juego integrada a un espacio público.

A un costado de las esculturas de dos palomas a gran escala se encuentra una vialidad para el uso de ciclistas y peatones. Los vehículos automotores circulan a diferente nivel bajo la gran plaza que sirve de base a las palomas y que es a la vez la cubierta de las áreas de estacionamiento que se localizan en un nivel inferior (Figura 6).



Figura 6. Encuentro de los habitantes con las esculturas.

Esta concepción es relevante como manifestación de espacios escultóricos mismos que son a la vez juegos para niños. Además todo ello se conjuga con el diseño de pavimentos inspirado en las artes plásticas. (Figura 7).



Figura 7. La Grande Borne, Región Parisien.

En el diseño urbano de la Grande Borne destaca el mobiliario y el arte gráfico como parte importante del diseño de los espacios públicos, el cual se complementa con el diseño de las luminarias y de lo que podríamos llamar escultura en pavimentos (Figura 8).



Figura 8. "Pop art" en el mobiliario urbano.

Los ejemplos presentados nos muestran realizaciones muy diferentes en materia de arte público en las ciudades nuevas francesas y en las nuevas ciudades nórdicas, ¿es esto solamente el resultado de manifestaciones de diferentes culturas?

Arquitectura y escultura arrastran una tradición de influencia mutua. En la exposición "arquiescultura" que se inauguró el 28 de octubre del 2005 en el

Museo Guggenheim de Bilbao se enfrentan obras de las dos disciplinas creadas a lo largo de tres siglos para identificar sus relaciones y plasmar su confluencia. El curador de la exposición, Markus Bruderlin, encontró el escenario ideal para su exhibición en el Guggenheim “una súper escultura plantada en la ciudad”.

Bruderlin subrayó que el Guggenheim es el mejor ejemplo de arquitectultura, una gigantesca escultura urbana capaz de tener un carácter funcional, como también lo es el edificio de Swiss-Re, el pepinillo de Norman Foster en Londres, o la torre Agbar, de Jean Nouvel, de Barcelona.

Las relaciones entre escultura y arquitectura arrancan de la antigüedad -el curador recordó las pirámides egipcias o los templos griegos-, pero el creciente protagonismo de edificios de gran creatividad obligó al curador a considerar si la arquitectura del siglo XXI es “una continuación de la historia de la escultura realizada con otros medios”.

Al recorrer las ciudades como París, Chicago o Nueva York, descubrimos en nuestros recorridos esculturas de gran escala, pero también edificios que constituyen en sí arquitecturas⁶. Un ejemplo de esto es el Arco de La Défense del arquitecto Otto von Spreckelsen, edificio pensado desde el programa que le dio origen como una escultura que debía rematar el eje de la ciudad de París que corre de oriente a poniente, iniciando con el Louvre y rematando con este arco, dando así continuidad a la perspectiva que pasa por el Arco del Triunfo (Figura 9).

⁶El término Arquitectura ha sido tomado del libro de Paolo Favole, titulado *La Plaza en la Arquitectura Contemporánea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1995. p. 12



Figura 9. Arquitectura y escultura en La Défense.

Los ejemplos de arquiescultura citados, constituyen puntos de referencia, íconos del siglo XX y XXI e hitos de la ciudad. Es de hacerse notar que estas obras están surgiendo en diferentes ciudades del mundo en algunos casos convirtiendo a éstas en atractivos turísticos como es el caso del Guggenheim en Bilbao, a tal grado que ha sido necesario hacer un nuevo aeropuerto llamado “La Paloma” del arquitecto valenciano Santiago Calatrava, ya que el aeropuerto existente fue insuficiente para solventar la afluencia de viajeros que acuden a Bilbao con posterioridad al fenómeno Guggenheim y a la obra de Norman Foster que es el metro de Bilbao, cuyas estaciones, en algunos casos, son verdaderas esculturas de cristal que aparecieron en el paisaje urbano de la ciudad de Bilbao. Así, la arquitectura (cuando es arquiescultura), la escultura, las plazas, los espacios urbanos, los jardines públicos y sus fuentes; así como el mobiliario urbano y el diseño de puentes y pavimentos forman parte del paisaje público que se integra a la vida urbana llevando el arte fuera de las galerías para integrarlo a la vida cotidiana de quienes recorren la ciudad.

En la ciudad de México, en el año de 1958, el fenómeno ocurrido con la aparición de “Las Torres de Satélite”, se adelantó a la tendencia del minimalismo llevado a una escala monumental, ya que aunque parezca contradictorio por los términos usados, el arte minimalista se expresó por Goeritz a una escala de enormes dimensiones, comparada con lo que se

había hecho anteriormente, ya que él estaba atraído por las obras del arte prehispánico que son las grandes pirámides de los centros ceremoniales que encontró en este país, obras que recorrió en compañía del escultor Henry Moore, quien también se vio influido por estas obras monumentales.

El término minimalismo apareció en el uso general en los años 60, dos años después de la inauguración de las Torres de Satélite (Figuras 10 y 11) para describir la escultura que es notoriamente *simple o austera* y que se inspiró en el expresionismo abstracto, en particular en las pinturas que son un campo de color⁷.



Figura 10. Torres de Satélite.



Figura 11. Espacio entre las Torres.

Los trabajos minimalistas están compuestos con frecuencia por múltiples elementos uniformes por ejemplo ladrillos o secciones de lámparas tubulares y tienden a favorecer a los materiales industrializados, según lo manifiesta Stephen Little⁸.

⁷Barnett Neuman y Mark Rothko. *Colour Field Paintings*.

⁸El libro al que nos referimos es de Stephen Little, titulado *...isms understanding art*. Universe Publishing, New York, 2004. p. 138-139.

La multiplicidad urbana que caracteriza a las grandes ciudades, lejos de crear confusión, se traduce en la riqueza propia de la ciudad. Es decir, su diversidad engloba una identidad heterogénea que se materializa entre otras manifestaciones en el arte público y los espacios para éste. A este respecto Marc Augé menciona:

En el plano geográfico y para aquellos parisienses que todavía tienen tiempo de *flaner* (vagabundear) y que no son los más numerosos, el centro de París podría ser un itinerario, el del curso del Sena por el que van y vienen los barcos (bateau mouche), y desde donde pueden percibirse la mayor parte de los monumentos históricos y políticos de la capital, pero hay otros centros que se identifican de todos modos con plazas, encrucijadas donde se han emplazado monumentos (La Opera, La Madeleine) o con las otras arterias que conducen a ellas (Avenida de la Opera, calle de la Paz y los Campos Eliseos), como si en la capital de Francia todo tuviese que convertirse en centro y monumento.⁹

Las ciudades hacen tangible su personalidad en los espacios públicos que se materializan y forman parte de ellas. El orgullo francés, su identidad cultural, se ve fortalecido con la presencia de sus grandes bulevares surgidos del urbanismo del Baron de Haussman en la capital francesa, construyendo un paisaje urbano que proyecta su esencia a sus habitantes y visitantes. Esta cualidad identifica tanto al ciudadano como a la ciudad frente al fenómeno de la globalización.

Al recorrer el país, se observa que hay una diferencia importante en el ritmo de vida de la capital francesa y las ciudades de provincia que se manifiesta, entre otras cosas, a través de los cambios de horario destinados para la comida. Por ejemplo, en la capital los empleados que tienen un trabajo de oficina acostumbran un alimento ligero, que podría compararse con el lunch de los americanos, en un espacio de tiempo reducido, mientras que la

⁹Augé, Marc. Los "no lugares". espacios del anonimato. Barcelona, Gedisa Editorial.1997.

gente de provincia suele contar con el tiempo suficiente para una larga comida.

En las ciudades como Toulouse, Burdeos o Marsella, por ejemplo, el arte público se manifiesta de manera distinta como también sucede con respecto al paisaje urbano de las ciudades nuevas, cuyos espacios públicos y su arte público son diferentes al responder a una distinta escala con respecto a las dimensiones de la ciudad de la que forman parte.

También es importante el hecho de que hayan ocurrido en otros momentos de la historia. Es importante señalar a Marc Augé:

En efecto el centro de la ciudad es un lugar activo en la concepción tradicional de las ciudades de provincia y de los pueblos (a los que autores como Giradoux, Jules Romain dieron existencia literaria durante la mitad de este siglo). En las ciudades y los pueblos tal como se presentaban bajo la tercera república y se presentan aún en gran parte en el centro de la ciudad, es donde se agrupan cierta cantidad de cafés, hoteles y comercios, no lejos de la plaza donde está el mercado, cuando la plaza de la iglesia y la del mercado no se confunden. A intervalos semanales regulares (el domingo es el día del mercado, el centro se anima), uno de los reproches que se le hacen con frecuencia a las ciudades nuevas, surgidas de proyectos de urbanización a la vez tecnicista y voluntarista, es el de no ofrecer el equivalente de esos lugares animados productos por una historia más antigua y más lenta, donde los itinerarios individuales se cruzan y se mezclan y donde se intercambian palabras y se olvida por un instante la soledad: el atrio de la iglesia, la puerta del ayuntamiento, el mostrador del café, la puerta de la panadería. El ritmo un poco perezoso y la atmósfera de charlatanería del domingo por la mañana, sigue siendo una realidad de la Francia provinciana.¹⁰

(...) desde Malraux nuestras ciudades se transforman en museos (monumentos devastados, expuestos, iluminados, sectores reservados y calles peatonales), a pesar de que nos apartan de ellos una serie de desvíos, autopistas, trenes de gran velocidad y vías rápidas.

¹⁰Idem.

Resulta importante comprender que las realizaciones del arte público en una ciudad deben responder al estilo de vida de quienes la habitan.

Los espacios públicos que aparecen a lo largo del territorio francés en sus diversas ciudades, hablan por sí mismos de la existencia de una población habituada a dialogar con sus espacios públicos para observarlos y contemplarlos.

El arte público no sólo se ha centrado en la construcción de monumentos o esculturas de gran escala, ya que en el mundo existen ejemplos en que la preocupación de los habitantes en contar con los niveles de calidad de vida se reflejan en las soluciones dadas en sus espacios de convivencia, trabajo y esparcimiento. Destaca la ciudad de Tapiola en Finlandia, la cual ha sido merecedora de numerosas distinciones a nivel internacional y sobre la cual han aparecido diversas y variadas publicaciones, ya que ha sido considerada como un ejemplo a seguir en la tarea de la planeación de ciudades, aunque actualmente han surgido cambios. El diseño de las vialidades es parte muy importante del éxito de esta ciudad y es de una gran calidad tanto en su planeación como en su realización (Figura 12).



Figura 12. Sistemas viales en Tapiola.

En la ciudad de Tapiola la manifestación del arte público es muy diferente al de las grandes ciudades cosmopolitas como París o Nueva York, en lugar de grandes monumentos o esculturas a escala monumental, las soluciones en esta materia están orientadas a brindar una alta calidad de vida a sus moradores. Para ello, se han proyectado espacios en los que pueden convivir personas de todas las edades que disfrutan de un mobiliario de alta calidad en magníficos jardines, resultado entre otras cosas, de entender y diseñar la arquitectura del paisaje para así disfrutar de las fuentes y del ambiente que proporciona la iluminación artificial; así como del diseño cuidadoso de las vialidades para los ciclistas, las circulaciones peatonales y los juegos para los niños. Se ha dado también un notable cuidado al diseño de pavimentos y de la señalización gráfica. De esta manera, apoyándose en un diseño avanzado, los espacios públicos brindan el marco para una vida más digna y humana. A lo anterior se vincula la realización de alta calidad en el diseño de sus viviendas, habiendo intervenido en éste el arquitecto Alvar Aalto y el arquitecto Reima Pietila, grandes figuras del diseño en el siglo XX. La calidad de su arquitectura ha sido reconocida como excepcional por críticos locales y extranjeros (Figuras 13, 14 y 15).



Figura 13. Circulaciones peatonales y ciclista.



Figura 14. Comunicación entre áreas escolares y de vivienda.



Figura15. Integración de las viviendas en el paisaje.

En Finlandia, la ciudad nueva, Tapiola, se localiza independiente, pero comunicada con Helsinki. Ahí se encuentran interesantes esculturas de gran calidad y de una escala que destaca en los espacios interiores de los edificios y a nivel de arte público resulta sobresaliente la dedicada al músico finlandés Jean Sibelius quien es una de las dos figuras más queridas entre los finlandeses en el medio del arte, junto con Alvar Aalto. Se trata de una escultura metálica en acero inoxidable, formada por tubos cilíndricos y sembrada en un gran jardín público entre árboles de enormes dimensiones (Figura 16).



Figura 16. Naturaleza y escultura.

Las ciudades de Tapiola en Finlandia, Estocolmo y Cumbernauld, fueron merecedoras del Premio Reynolds A.I.A. Award¹¹.

Al entregar la presea se manifestó que las ciudades que la merecieron son para los Estados Unidos de Norteamérica tres lecciones de Europa, destacándose el lenguaje propio de cada una de ellas por ser una a una significativa en sí misma. Se seleccionó a Cumbernauld como la ganadora del premio *Community Architecture* por ser una ciudad nueva con un gran significado para la arquitectura.

El R. S. Reynolds Memorial Award que se otorga para la arquitectura de las comunidades nuevas, forma parte de uno de los tres programas de premiación que han sido patrocinados por la compañía de metales Reynolds administrado por el A. I. A. (Instituto Americano de Arquitectos) que fueron creados para reconocer así la excelencia en arquitectura con el objeto de alentarla en la obtención de un cuadro de vida sano para sus

¹¹ A.I.A. Journal, (1967), *R.S. Reynolds Memorial Award for Community Architecture*. The American Institute of Architects. Richmond, Virginia, USA.

habitantes, poniendo énfasis en el diseño de vialidades, circulaciones y un ambiente sano libre de contaminación integrado al paisaje.

Si analizamos el concepto de arte público en las tres ciudades encontramos que se da una importancia mayor al trazo de la ciudad misma, a la seguridad, funcionalidad y belleza de sus circulaciones peatonales, así como a las diseñadas para la transportación en bicicleta. También se ha enfatizado el diseño de espacios apropiados para la recreación de grupos de diferentes edades, incluyendo su encuentro en espacios para la recreación y esparcimiento, además de espacios para el deporte. Es notable la forma en que el diseño del paisaje se integra a sus circulaciones y a sus viviendas.

En el paisaje urbano, el arte público destaca con frecuencia no sólo como escultura de grandes dimensiones sino también en lo que Herzog Lawrence ha definido como *Cultura expresada en la forma de arquitectura y paisaje*. Una de las formas básicas de la expresión cultural en cualquier sociedad se encuentra en el paisaje construido en las ciudades y sus paisajes físicos, haciendo notar que es diferente en las ciudades fronterizas con los Estados Unidos.

La cultura y los valores de dicha expresión cultural cambian en el espacio y en el tiempo, del mismo modo que ocurre en la arquitectura y en el espacio urbano. También se transforma el concepto del arte, el concepto del artista e incluso el mismo valor que las obras llegan a poseer de acuerdo con la jerarquía de valores que cada cultura les otorga durante su evolución en el espacio y en el tiempo.

En las ciudades cuyos habitantes demuestran respeto por el arte público se contempla la necesidad de la participación del artista con el diseñador de la ciudad y con el diseñador urbano, para que de esta manera, mediante el

diseño adecuado de los espacios públicos, las esculturas, los jardines, las fuentes y los edificios, los monumentos puedan surgir del paisaje, destacando su importancia; ya que de no ser así, las obras pueden caer en el anonimato y en el desdén al no haber la apropiación e interés por parte de los habitantes y visitantes de la ciudad.

¿Cómo hacer para preservar el arte público y los espacios que éste ocupa?, ¿cómo lograr que el arte público satisfaga las necesidades físicas y emotivas de quienes entran en contacto con él? ¿cómo aprovechar la riqueza de este arte que trasciende aquella presente en las obras que se encuentran encerradas en las galerías y museos de arte? Las preguntas constituyen en sí un reto para quienes tienen la posibilidad de lograr la utilidad práctica (en lo que se refiere al diseño de paisaje, mobiliario urbano, fuentes) y la emoción que el arte público puede brindar a quien lo observa o quien se apropia del mismo de una u otra forma. Tal es el caso de los niños cuando juegan alrededor de esculturas que han sido diseñadas para este fin, o bien el de quienes sentados en un mobiliario urbano observan los juegos de agua en una fuente. También ocurre ante la presencia de una obra escultórica, así como el contemplar una llamada arquiescultura o simplemente cuando tanto los paseantes de la ciudad como quienes se dirigen a sus trabajos pueden disfrutar del arte público al circular por las avenidas, ya sean estas peatonales, diseñadas para el tránsito de bicicletas o de vehículos automotores.

Podemos concluir que el arte público, para cumplir con su finalidad, debe ser disfrutado por los habitantes de la ciudad y estar integrado al espacio urbano, no puede ser tratado como si fueran grandes obras de arte expuestas en una galería, pues la gente debe disfrutar del mismo cuando lo percibe o entra en contacto con él. Es este el arte público que debemos buscar, el que embellezca la ciudad y que dignifique también la vida cotidiana de los habitantes de la misma, que contribuya a ser más útil y

vivable la ciudad, que permita mejorar la convivencia, que proporcione recreación en los tiempos de esparcimiento y recreación. Tiene la intención de que el ciudadano de todas las edades y géneros al dirigirse a trabajar encuentre espacios que alimenten sus sentidos, sus necesidades y apetitos de belleza, de tranquilidad, de reposo, de paz. Un arte público humanizado, no solitario ni abandonado, no ignorado sino alegre, agradable, amable y que obtenga emociones y respuestas aprobatorias por parte de quienes circulan por la ciudad.

El arte público debe además considerar los ritmos de sus paseantes, de quienes observarán los espacios y harán uso de ellos. Vemos pues que no sólo la escultura o la pintura monumental hecha por artistas plásticos es arte público, también lo son o pueden serlo las estaciones del metro e incluso las edificaciones del presente y las que provienen del pasado cuando son incluidas dentro del espacio urbano como arte, tal es el caso por mencionar uno entre muchos ejemplos, de la pirámide del arquitecto Pei en el Museo del Louvre de la ciudad de París, la cual podría considerarse una escultura, pero resulta que además cumple la función de servir como vestíbulo central del Museo del Louvre en su acceso, bajo el nivel de la plaza con una gran cubierta transparente. Es arte, es escultura, es arte público y tiene una función: iluminar el importante vestíbulo del gran museo.

1.6 La ciudad histórica y la ciudad genérica

El concepto de la ciudad histórica lo emplea Rem Koolhaas como lo opuesto a la ciudad genérica y considera que la ciudad histórica se encuentra limitada en su desarrollo y crecimiento por el peso de la historia.

Uno de los modelos más útiles para pensar en la ciudad de hoy es el desarrollado por el arquitecto holandés Rem Koolhaas. Sus ensayos sobre urbanística recogidos en su mayor parte en 1995 nos ofrecen un marco

teórico para entender las megalópolis del mundo. Una de las ideas más audaces de Koolhaas es que las grandes ciudades de hoy -desde Tokio hasta Atlanta y desde Singapur hasta Barcelona- están destinadas a convertirse en “ciudades genéricas”, espacios urbanos indistinguibles entre sí, sitios inertes en donde las fuerzas de la modernización terminarán por suprimir toda diferencia cultural y arquitectónica.

(...) Llegará el día en que todas las ciudades del mundo serán como los aeropuertos: espacios genéricos.

(...) la ciudad genérica carece de personalidad, de identidad y sobre todo de historia. Koolhaas la describe como una ciudad fuera de la historia: “Es fácil. No necesita mantenimiento. Si ya no cabe, simplemente se expande. Si se cansa, simplemente se autodestruye y se renueva. Es igual de emocionante -o de aburrida- en todas partes. Es tan ‘falsa como un estudio de Hollywood; se puede crear una nueva identidad cada semana’.¹²

(...) “entre más fuerte sea su identidad, más verá atrapada y más resistirá la expansión, la interpretación, la renovación, la contradicción”.

Koolhaas también nos dice que la regeneración *historiofóbica* es lo que convierte en genérica a las ciudades: “toda ciudad genérica surge de la *tabula rasa*; si no había nada, ahora hay algo; si había algo, ha sido reemplazado por una ciudad genérica. Así debe ser, de lo contrario la ciudad genérica se volvería histórica.¹³

1.6.1 La capital de Francia

El profesor Rubén Gallo, nació en la ciudad de México en 1969, quien estudió la carrera de Letras Inglesas en la Universidad de Yale y se doctoró en Literatura Comparada por la Universidad de Columbia en Nueva York, escribió refiriéndose a Koolhaas: El arquitecto considera la capital francesa como un ejemplo de una ciudad inmovilizada por

¹²Koolhaas, R., S, M, L, XL, *Nueva York*, Monacelli Press, 1995. pp. 1249-1250.

¹³Idem.

el peso de su historia (y por las restricciones contra la demolición o alteración de edificios antiguos) y opina que “París sólo puede volverse más parisino; se está convirtiendo en un hiper-París, una caricatura de sí misma”.

En 1991, Koolhaas presentó una propuesta para renovar un distrito de París (la menos genérica de todas las ciudades), liberándolo de las cadenas de la tradición, mediante la demolición de edificios. “qué sucedería -pregunta Koolhaas, perverso- si incluso en Europa, especialmente en Europa declararíamos sin valor, nulo, o al menos potencialmente eliminable, todo edificio de más de veinticinco años...”

Koolhaas no ha sido el único que ha pensado demoler importantes edificios en la ciudad de París, también Le Corbusier quiso hacerlo, incluso en su visita a Manhattan en Nueva York declaró: Central Park -demasiado grande- hay que reducirlo y “repartir y multiplicar su vegetación por todo Manhattan”. Y con respecto a los rascacielos -demasiado pequeños- hay que arrasarlos por un centenar de colonos cartesianos idénticos, implantados en el césped y enmarcados por las nuevas autopistas.

Remodelado de esta manera, Manhattan dará cabida a seis millones de habitantes; “restituirá una superficie inmensa, pagará las propiedades destruidas, dará vegetación a la ciudad y proporcionará una circulación impecable: todo el suelo para los peatones en los parques; los automóviles, en el aire, sobre pasarelas, pocas pasarelas de sentido único que soportarán velocidades de ciento cincuenta kilómetros por hora y llevarán (...) sencillamente de un rascacielos a otro”.¹⁴

¹⁴ Le Corbusier, “¿Cuál es el problema norteamericano?”, artículo escrito para *The American Architect*, op. cit. pp. 250-26.

La “solución” de Le Corbusier vaciar a Manhattan de su riesgo vital: la congestión.

Cuando llegué becado a la ciudad de París para hacer un stage de urbanismo, hace treinta y tres años, mi principal contacto fue con MATELT (Minister d’Amenagement de Territoire et du tourisme) el cual, al saber que estaba interesado en visitar la obra de Le Corbusier, así como en la arquitectura de las ciudades nuevas, me preguntó ¿a usted le atrae la ciudad de París por su arquitectura moderna o por las obras de arquitectura y urbanismo que forman parte de su historia? Era evidente que estaba en total desacuerdo con las propuestas de Le Corbusier, dirigidas a destruir áreas de arquitectura importantes en la ciudad de París.

Más tarde en el mismo año de 1973, visité en su estudio a Yona Friedman, autor de la obra y los proyectos *Arquitectura Móvil* (entre otras obras) quien estaba trabajando en el proyecto de cubrir la ciudad de París con un segundo piso en el que se desarrollarían viviendas, comercios y en general todo el equipamiento necesario para una ciudad. Le Corbusier, Koolhaas y Yona Friedman han sido figuras intelectuales que en sus proyectos han manifestado su interés por destruir la ciudad de París que es considerada por muchos la Ciudad Luz, una de las más bellas del mundo y esto parece ser un común denominador para quienes viven o han vivido en la capital francesa y asimismo para artistas, literatos y paseantes en general que la consideran un patrimonio mundial, lo cual claramente contradice las opiniones de Le Corbusier, Koolhaas y Friedman. Por consiguiente, antes de pensar en la destrucción de la ciudad histórica debe tomarse en cuenta la opinión de los habitantes de la ciudad en sentido opuesto a las opiniones de los urbanistas. A fin de cuentas la ciudad es para sus habitantes y los urbanistas van y vienen

desapareciendo en el plazo corto de sus vidas si se compara con el de los años que la ciudad ha sido respetada por sus autoridades y habitantes, artistas, poetas y gente común que habita y ha habitado la llamada Ciudad Luz.

1.7 La planeación de ciudades en relación con los principios artísticos

En las diferentes épocas de la historia, en distintos lugares y para diversas culturas, se ve la voluntad de ordenar las áreas de asentamientos humanos y de expansión, necesarias para el crecimiento de la población.

En los siglos X y VI a. C. se fundaron un gran número de colonias en la ciudad de Mileto (Grecia) circunstancia que finalmente la situó a la cabeza de una poderosa confederación de ciudades estado. A principios de siglo Jonia fue invadida por los persas y en 494 a. C., Mileto fue tomada, saqueada y destruida. Puede afirmarse con toda seguridad que la ciudad vieja fue el resultado de siglos de crecimiento urbano fortuito -en contraste con la forma sistemática de algunas de sus colonias posteriores-. La reconstrucción de Mileto, a partir del año 479 a. C., se aprovechó la oportunidad de proyectar una ciudad enteramente nueva y moderna, diferente a la de los atenienses, quienes también acababan de enfrentarse a la destrucción de su ciudad pero que gradualmente restablecieron el *status quo* con la adición de templos aún más magníficos.¹⁵

El plan director para la reconstrucción de la ciudad fue elaborado por un arquitecto milesio, Hipodamo de Mileto, cuya intervención urbanística en Mileto y en otras partes, se ha convertido en uno de los

¹⁵Lanciani, R. *The ruins and excavations of ancient Rome*, Mac Millan, Londres, 1897., reimpresión Arno Press, Nueva York, 1968.

mitos más insidiosos de la historia del urbanismo. Tradicionalmente Hipodamo ha sido venerado como “padre del urbanismo” e inventor de la retícula. En este sentido, los historiadores han interpretado mal sus logros, un poco de la misma manera en que los admiradores de Sir Christopher Wren han reivindicado para él una capacidad como urbanista a todas luces injustificada y los críticos del Baron Hausman han distorsionado el papel de éste en la renovación de París de mediados del siglo XIX.

Es un hecho comprobado que Hipodamo no fue el inventor de la retícula, la cual fue utilizada en el trazado de partes planificadas de ciudades en épocas tan tempranas como 2670 a. C., siendo su probable función reguladora de la forma urbana de las ciudades de la cultura Harappa a principios del tercer milenio. Sin embargo, la afirmación de que fue *el padre del urbanismo* puede contener algo de verdad si se admite que las ciudades de la cultura de Harappa fueron los primeros asentamientos planificados que se conocieron, hay que recordar que se anticiparon a nuestra era 2000 años como mínimo (conviene ser precavidos a causa de las excavaciones arqueológicas en curso en la cuenca del Indo, así como tener siempre presente la posibilidad de hallazgos significativos en otros lugares). Pero si Mohenjo–Daro Harappa y otras ciudades coetáneas del valle del Indo no merecen ser elevadas a la categoría de ciudades planificadas, entonces se puede admitir que Hipodamo sentó un precedente significativo con su plan para Mileto (Figura 17).

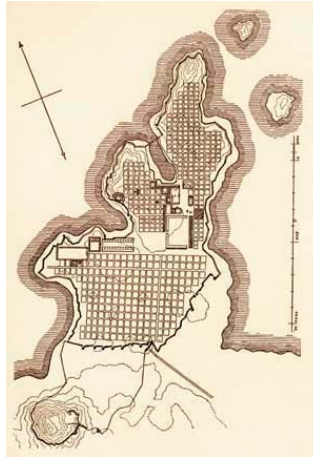


Figura 17. Mileto, plano general.

La consideración clave es si verdaderamente fue Hipodamo el primero que en un momento dado organizó todos los elementos que componen una ciudad nueva, área central, viviendas, comercio, equipamientos culturales y para la recreación y una muralla defensiva, dando forma a una unidad urbana integrada. Pudiera ser poco probable con base en el poco conocimiento que se tiene acerca de lo que realmente ocurrió en Mileto, pero poseemos ejemplos modernos ampliamente documentados de individuos que forzaron un cambio de dirección en las tendencias de crecimiento urbano (Ebenez Howard como el instigador reconocido del movimiento Garden City/New Town y Constantino Doxiadis como *eminence-grise* de diversos planos urbanísticos de mediados del siglo XX, podrían ser dos ejemplos al respecto).

No obstante, en la historia del urbanismo, Hipodamo sigue siendo una personalidad misteriosa sobre la cual existe escasa información fidedigna. El propio Aristóteles ha contribuido a la creación del mito con su observación de que Hipodamo era “hijo de Eurifono natural de Mileto, el mismo que inventó el arte de urbanizar ciudades, y que también realizó el trazado del Pireo. Se le han atribuido varios

proyectos de ordenación urbana, y bien se le podría considerar como el responsable de Mileto,¹⁶ su primera obra. Posteriormente se trasladó a Atenas por un encargo de Pericles para trazar la nueva ciudad portuaria de Pireo, hacia 450 a. C.¹⁷

De manera más general Aristóteles pretendía que la población de la ciudad-estado fuera “autosuficiente para llevar una vida buena a la manera de una comunidad política”, y argumentaba que “a fin de poder decidir en cuestiones de justicia y a fin de distribuir los cargos de acuerdo con el mérito, es necesario que los ciudadanos conozcan el carácter personal de todos los demás”. Aristóteles manifestó también: “una ciudad debería construirse de tal modo que proporcionara seguridad y felicidad a sus habitantes y la dificultad en este tipo de cuestiones no estriba tanto en la teoría como en la práctica”.

En *Town and Square*, Paul Zucker considera esta preocupación primordial en el sentido de su espíritu práctico “tanto más sorprendente por cuanto después de todo Aristóteles fue el primer filósofo en abordar los problemas estéticos de manera general... y con todo nunca se planteó el planeamiento urbano desde un punto de vista estético”. En cuanto a la localización de edificios en torno a un espacio,¹⁸ agrega Aristóteles que “ya no se encuentran aislados espacialmente sino que están inmersos en un sistema de referencias mutuas, como es el caso de las *stoas* y los pórticos”. El modo griego de abordar el planteamiento urbano fue, pues, esencialmente

¹⁶ Kriesis, A. *Greek Town Building*. National Technical University of Athens, Atenas, 1965.

¹⁷ Woolly, Sir Leonard. *Prehistory and the beginnings of civilisation*, George Allen and Unwin, Londres, 1963.

¹⁸ Morris, A. E. J. *Historia de la forma Urbana*. Barcelona, 1984. pp. 54 y 55.

práctico. No obstante, varios historiadores del urbanismo cometen el error de aplicar valores contemporáneos cuando censuran la supuesta calidad del entorno urbano griego, sobre todo Sibyl Moholy Nagy, en su obra *Matrix of Man*,¹⁹ por lo demás admirable.

Desarrollo urbano en Roma en el tiempo de los Césares

F. R. Cowell en su obra *Everyday Life in ancient Rome*, refiriéndose al incendio de Roma en el año 64 d. C. , dice que premeditado o no, este incendio sirvió para eliminar los peores excesos debidos a la elevada densidad, los edificios de mala calidad y las calles totalmente inadecuadas, brindando la ocasión de llevar a cabo una reconstrucción completa que de otro modo no se hubiera aceptado.

En 1991 Koolhaas presentó una propuesta para renovar un distrito de París (la menos genérica de todas las ciudades), liberándola de las cadenas de la tradición mediante la demolición de edificios. “¿Qué sucedería -pregunta Koolhaas, perverso- si incluso en Europa, especialmente en Europa, declararíamos sin valor, nulo, o al menos potencialmente eliminable, todo edificio de más de 25 años? (...) Analizando la cuestión en términos numéricos descubrimos lo siguiente: si purgáramos el lugar cada cinco años, eliminando todos los edificios de más de 25 años, lograríamos liberar paulatinamente grandes zonas”.

Koolhaas proponía algo que tiene cierta coincidencia con lo sucedido en Roma, posteriormente al incendio.

¹⁹ Cowell, F. R. *Every day Life ancient Rome*. A. E. J. Morris. *Historia de la Forma Urbana, Roma y el Imperio*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España. 1984. p. 64.

Según F. R. Cowell, durante la *Edad de Oro* de Roma, en el siglo II d. C., bajo los emperadores Nerva, Trajano, Adriano, Antonio Pio y Marco Aurelio (del 96 al 180, d. C.) “la ciudad se enriqueció con magníficas y gloriosas construcciones, se multiplicaron los edificios, mercados, baños, templos, estatuas y otros monumentos, hasta alcanzar un esplendor y una magnificencia que hicieron de Roma una auténtica maravilla del mundo. Ninguna ciudad hasta entonces o desde entonces despertó en tal medida la admiración y la imaginación de la humanidad”.²⁰

En contraste con esto, Lewis Mumford argumenta en su obra *The City in History* que “tanto desde el punto de vista político como desde el urbanístico, Roma sigue siendo un ejemplo a editar: su historia presenta toda una serie de clásicas señales de advertencia para prever y hacer saber cuándo la vida sigue un rumbo equivocado. Donde quiera que confluyan las muchedumbres en cantidades asfixiantes, donde quiera que se disparen los alquileres de las viviendas y se deterioren las condiciones de habitabilidad, donde quiera que la explotación unilateral de territorios distantes elimine las presiones por alcanzar un equilibrio y una armonía en lo que se tiene al alcance de la mano, siempre que ocurran estos fenómenos, recurren casi automáticamente los precedentes de la construcción romana, tal y como sucede en la actualidad: el circo, el alto edificio de viviendas, la masificación de concursos y exposiciones, la violencia, todo ello corresponde al más puro estilo romano”.

Lanciani indica que Roma fue fortificada en siete ocasiones, quedando rodeada por siete perímetros amurallados: el primero lo erigió Servio Tulio, los demás fueron levantados sucesivamente por Honorio, León

²⁰ Ibidem.

IV, Urbano VIII y por el gobierno italiano.²¹

La muralla de Aureliano fue construida entre el 272 d. C. y en respuesta a la invasión bárbara. Las posteriores fortificaciones de Roma hasta el siglo XIX siguieron todas ellas la alineación principal de las murallas de Aureliano. En el centro de la ciudad, el centro original se denomina *Forum Romanu Mágnum*, término que se aplica generalmente a la secuencia de edificios y espacios que se extienden hacia el sureste. El Foro y los edificios circundantes conformaron el centro desde el cual “durante tantos siglos se gobernaron los destinos del mundo antiguo”.²²

El desarrollo lineal del desarrollo romano vino determinado principalmente por la topografía.

En el siglo I, a. C., la enorme congestión de la zona del Foro, así como sus polifacéticas actividades, forzó el inicio de un programa de ampliación y remodelación urbanística que iba a durar unos 150 años.

El último y más relevante entre los Foros imperiales construidos fue el realizado por Trajano en los años 112 y 114 d. C. a partir del proyecto de Apolodoro de Damasco. Para Zucker²³ el Foro de Trajano representa el triunfo definitivo del concepto espacial romano (Figura 18).

²¹ Lanciani, R. *The ruins and excavations of ancient Rome*. Mac Millan, Londres, 1897; Reimpresión Arno Press, Nueva York, 1968.

²² Idem.

²³ Morris, A. E. J. *Historia de la forma urbana*. Gustavo Gili, Capítulo 2, Barcelona, España, 1984.p. 44.

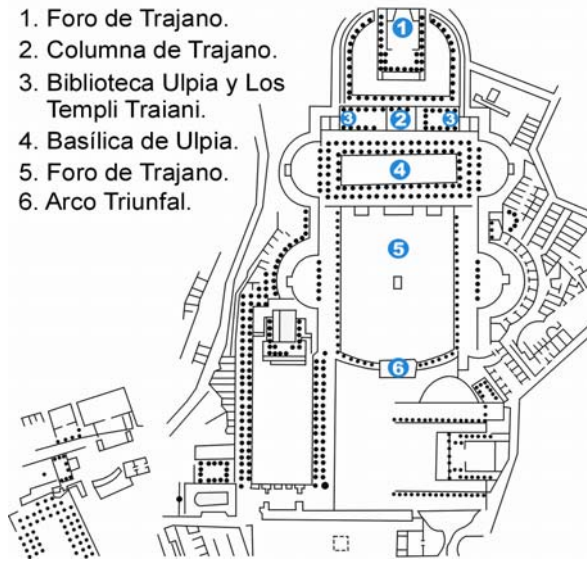


Figura 18. Foro de Trajano.

La columna de Trajano (Figura 19), de unos 38 metros de altura sin contar la estatua, fue erigida “para mostrar a la posteridad la altura de la colina que se había nivelado para construir el foro”.²⁴



Figura 19. Columna de Trajano.

²⁴ Bridet, R. *Birth of Indian civilisation*. Gustavo Gili, Barcelona, España, 1984.

Una de las principales preocupaciones que tuvieron que afrontar los emperadores romanos consistió en la desviación del potencial de insurrección contra el poder establecido por parte de las masas populares urbanas. De ahí nace el difundido enunciado popular: “al pueblo pan y circo” y esto hizo que los emperadores pusieran atención en los espacios públicos para el ocio y la recreación.

Las ciudades modernas del Imperio Romano

En estas ciudades la inversión de recursos necesaria era sumamente cuantiosa y así aunque las consideraciones de índole urbanística recomendaran abordar la creación de nuevos trazados, las restricciones económicas dictarían con demasiada frecuencia su conservación, así ocurre por ejemplo en el área correspondiente al imperio romano en lo que es hoy el sur de Londres (Figura 20).

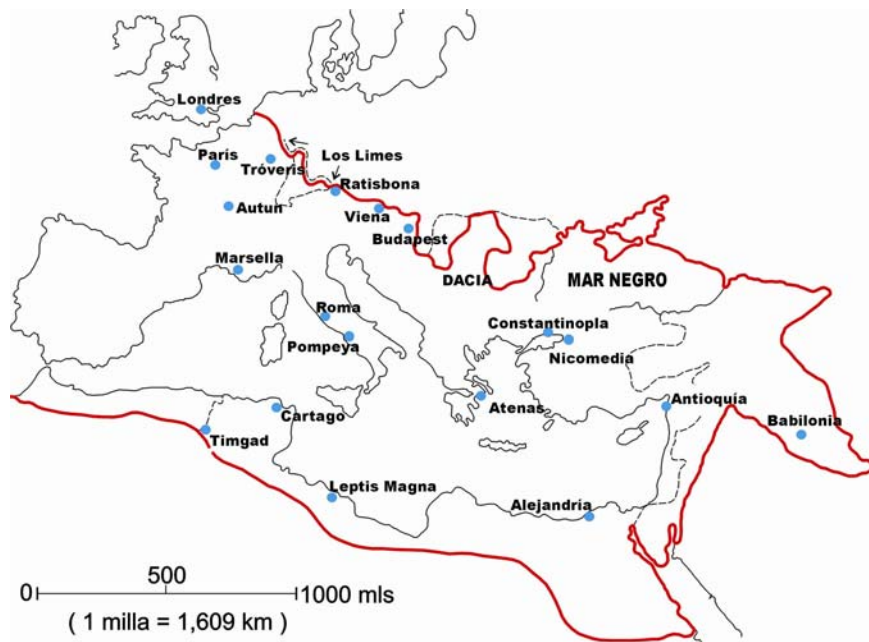


Figura 20. Imperio Romano.

Las ciudades romanas en España

Ahí donde surgieron ciudades nuevas, parece razonable suponer que dentro de su perímetro defensivo existían los habituales ejes cruzados limitados por calles secundarias dispuestas en retícula. La forma urbana tridimensional debió parecerse a la de Pompeya.

Muchas de las ciudades más antiguas de origen celta, estaban emplazadas encima de colinas y por razones topográficas, o bien por otras, se ajustaban probablemente a un modelo de calles irregulares.

Además del componente principal formado por las viviendas, los centros romanos de importancia local o regional contaban también con el complemento habitual de edificios cívicos, religiosos y públicos.

1.7.1 Proyecto urbano del Barón Haussman

París se convirtió en la capital de Francia durante el reinado de Francisco I (1515-1547). Los límites de la ciudad en ese entonces eran las murallas defensivas de 1367 a 1383 y en el interior del área que delimitaban la ciudad mostraba muchas de las características propias de la forma urbana medieval no planeada. La claridad del trazado diario de Lutetia se había ido perdiendo a lo largo de los siglos transcurridos desde la caída del Imperio Romano, durante los cuales el núcleo de la población quedó constreñido de nuevo a la isla de la ciudad *Ile de la Cité*, el cual no fue restablecido por el crecimiento sino que representa un dejar hacer o *Laissez faire* de la ciudad medieval.

París Prerrenacentista

París como ciudad romana y bajo el nombre de Lutetia, era en esencia un asentamiento compuesto de dos partes: la población gala primitiva ocupaba lo que hoy día es La *Ile de la Cité*, que constituía un punto clave de gran importancia estratégica por donde cruzar el Sena; mientras los romanos por su parte prefirieron instalarse en las tierras altas y bien drenadas de las laderas y la cima de la montaña de *Ste. Geneviere* hacia el sur.

Se sabe muy poco acerca del trazado concreto de Lutetia, periodo en blanco de la historia de la ciudad que comparte con Londres. El foro ha sido descubierto entre la *Rue St. Jacques* y el *Boulevard Saint Michel*.

Pierre Couperie en su obra *París au fil du temps*, una bella serie de meticulosos planos que muestran la evolución histórica de París, señala que Lutetia ocupaba una superficie de 195 hectáreas y tenía una población aproximada de 10,000 habitantes.

En el país de Francisco I no existían espacios públicos de significación mayor, se accedía a *Notre Dame* a través de un parvis de superficie mucho menor que la que ocupa la actual *Place de Parvis*. La mal definida *Place de Gréve*, hoy día parte de la *place de L'hotel de Ville*, era suma con el anterior de los dos únicos espacios públicos. Si estos eran poco comunes, los privados eran muy frecuentes. La ciudad era aún semirural. Pierre Lavedan en su obra *L'architecture française* menciona que estos espacios abiertos, y los jardines privados a menudo extensos, desaparecieron paulatinamente durante los siglos XVII y XVIII como resultado de un complejo proceso especulativo sobre la propiedad.

El urbanismo renacentista en París cubre el periodo que va desde Francisco I al final del siglo XVIII. Durante estos 250 años, poco fue lo que se hizo por reestructurar el núcleo medieval y a excepción de la creación del eje de los Campos Elíseos (*Champs Elysées*) hacia el oeste y el trazado de (*grands boulevards*), no se hizo nada particular que predeterminase la forma futura de la ciudad. La obra de los urbanistas del Renacimiento estuvo limitada esencialmente a configurar fragmentos aislados de la ciudad, bien fuera en terrenos sin urbanizar contiguos o interiores a ella, o forzando la urbanización de áreas exteriores al tejido existente. Las muestras más importantes de este hacer son las cinco plazas de “estatuas reales”, así llamadas a causa de que la creación de un emplazamiento majestuoso convenientemente dispuesto para contener una estatua ecuestre del rey que constituía una condición para su apertura o el propósito del promotor al acometer una actuación de tales características. Enrique IV se hizo acreedor de tal honor en una ocasión en el exterior de *La Place Dauphine*; Luis XIII también en una ocasión dentro de *La Place Royale* de la época (rebautizada más tarde como *Place de Vosges*); Luis XIV en dos: *La Place des Victoires* y *La Place Vendome*; y Luis XV en una, de manera poco propicia, ya que su sucesor sería guillotinado ahí en la plaza Luis XV, conocida actualmente como *La Place de la Concorde*.

El modelo actual de la ciudad interior al perímetro definido por las fortificaciones de 1845 es, por su parte, el resultado de la reestructuración del siglo XIX. Napoleón I, cuya ambición era la de hacer de su capital no sólo la ciudad más bella que jamás hubiera existido, sino también la más bella de las que pudieran existir en el futuro,²⁵ comenzó la obra que culminaría con las realizaciones

²⁵ Lavedan. P. *La architecture française*. Laurens, París, 1941.

que resultarían de la colaboración de Napoleón III entre los años 50 y 60 del siglo XIX.

Los resultados del replanteamiento urbanístico llevado a cabo por Le Notre, han sido resumidos por Edmund Bacon: su intención era “transformar por completo la naturaleza de los jardines de Las Tullerías, cambiando su estático diseño por otro más dinámico con la prolongación del eje generado en los jardines hacia el exterior, mediante la Avenida de las Tullerías, hoy día Campos Elíseos”.

Champs Elysées

A finales del siglo XVI el palacio y los jardines de Las Tullerías aunque completo en sí mismo tenía todavía una disposición que no marcaba en esencia dirección alguna, no había ningún indicio de un intenso avance que seguirá más tarde hacia el oeste. Por primera vez la ciudad parisina pudo gozar los atractivos del recreo al aire libre, disfrutando de las fuentes, los laberintos y las grutas. Pero iban a seguir mayores intervenciones urbanísticas hacia el oeste. Sus primeros signos pueden detectarse en el *Cours de la Reine*, creado en 1616 para María de Médicis. Sin embargo, esta vía no prolongaba el eje de Las Tullerías al oeste del Palacio del Louvre, sino que seguía a la orilla del Sena hasta un punto tan lejano como el que sería más tarde el emplazamiento de *La Place d'Alma* formando ángulo con aquél eje. Los *Champs Elysées*, con su teatral perspectiva hacia lo alto de la suave pendiente de la *Butte de Chaillot* en dirección a la *Place de L'Etoile* y su igualmente magnífica prolongación en el lado opuesto (descendiendo hacia el Puente de Neully y más allá) fueron comenzados por Le Notre para Colbert en 1667 (Figura 21).



Figura 21. París, una perspectiva de *Champs Élysées*.

Es con Luis XIV que París ve enriquecida su trama por dos nuevas plazas reales. *Place Vendôme* en donde el arquitecto Louis Hardouin Mansart diseñará los volúmenes de unos edificios rematándolos con las mansardas que de él toman su nombre.

Opuesto en principio a la idea de aparecer públicamente como triunfador, Napoleón se preocupa en señalar con el sello de su gloria a París y a las ciudades conquistadas (Fuente de la Victoria en la *Plaza du Chatelet*; arcos en Milán, y arco del Carrousel así como de *L'Etoile* en París; columnas de la *Grande Armée* en París y las torres en Boulogne; Templo de la Gloria, actual iglesia de la *Madeleine*...). La principal realización en este ámbito fue la columna llamada primero de Austerlitz de la *Grande Armée* (después de que Napoleón se casara con una archiduquesa austriaca se llama en la actualidad *Vendôme*). En efecto, al día siguiente de Austerlitz, Denon logra persuadir a Bonaparte de que utilice el bronce de los cañones arrebatados al enemigo para alzar una columna en honor de su ejército (Figura 22), tomando como modelo la columna Trajana y situándola en el lugar

ocupado por la estatua de Luis XIV que había sido derribada en 1792.²⁶



Figura 22. Columna Vêndome. Inaugurada el 15 de agosto de 1810.

Salvo la estatua de Napoleón que se encarga a Chaudet, la columna es una realización comunitaria y anónima que sobrevivirá a todos los avatares del siglo, mientras que la estatua -demasiado ligada a un régimen político determinado- se ve sometida a vicisitudes innumerables. Derribada poco después de la entrada de los aliados en París en 1814, sirve para fundir el Enrique IV de Lemot, y la cima de la columna queda vacía hasta 1833, fecha en la cual se coloca ahí una nueva estatua en la que aparece Napoleón como “cabo”, obra de Seurre. Esta estatua deja el sitio al Napoleón de Dumont, réplica del de Chaudet (más conforme al mito napoleónico y tal como Napoleón III desea que se implante).

²⁶ Le Normand- Romain, A. *La escultura*. Skira. Barcelona, España. 1996. p. 21.

Como cristalización de las reivindicaciones y los odios de la Comuna, la columna en su totalidad es derribada en 1871, pero se restaura en 1875. París recupera entonces ese “gran mástil de bronce, esculpido de Victorias, con Napoleón por vigía” (citado por Balzac en *La Fille aux Yeux d’or*), columna que va a arraigarse paulatinamente en la leyenda imperial, mientras que El Arco del Triunfo de *L’Etoile* ocupará su lugar como símbolo de gloria militar.

Observemos que las plazas en París no dependen de monumentos como en Roma, sino que expresan claramente el sentido de lugares, elementos constitutivos de la composición.

Los jardines regulares, equilibrados pero estáticos a la manera renacentista son dinamizados por la introducción de principios de centralidad, continuidad y extensión propios del barroco, un sistema de ejes y una multiplicidad de variados espacios. Son elementos propios del sistema barroco de la plaza como nodo o polo, la vía dirigida o trayecto regular, los distritos como fondo de escena y el bosque como lugar de fantasía, dinamismo y apertura.

Laugier en su ensayo sobre la arquitectura (en su capítulo V, sobre el embellecimiento de las ciudades) establece, como buen clasicista y clasificador, los instrumentos y las pautas para la acción, los puntos y las formas a intervenir “la belleza de una ciudad deriva de sus puertas, calles y edificios”. Las puertas deben ser como dignos arcos romanos, deben abrir sobre plazas de forma geométrica, sobre vías irradiantes, su modelo se encontrará en la Plaza de *L’Etoile* de Haussman. Un siglo después se alcanza la concreta materialización de las ideas de Laugier.

Las calles deben rectificarse, transformarse en avenidas a intervalos regulares de 200 metros, su perfil y proporción deben estar totalmente controladas y en el encuentro de avenidas aparecerán las plazas. La ciudad como parque francés de cacería, dice Laugier “que el diseño de los parques sirva como plan de nuestras ciudades”.²⁷ Allí uno encuentra por igual la simetría y variedad... “cuanto mayor sea la elección, abundancia, contraste y aún desorden de la composición, más aún el parque estará lleno de encantadoras sorpresas”²⁸; pero fundamentalmente al fijar la avenida recta como imagen formalizada condicionará la acción en la ciudad a un siglo de clasicismo. El método del planificador será el del jardinero imaginando “París como un inmenso bosque”²⁹, un bosque cuidado con un programa estético y un plan racional.

En 1765 Patté publica su plan de París empleando algunos principios de Laugier y las habilidades de unos 30 arquitectos que compiten para una plaza en honor de Luis XV, los cuales hacen concurrir en su cuerpo una serie de puntos de intervención. En una estrategia focal Patté distribuye plazas de los más diversos diseños y cada área o distrito ve enriquecido su tejido con nodos dinamizadores que tensan de diversa manera su composición, pero no como lo plantearía Laugier, ya que Patté se funda en que ve la calle como un organismo más complejo que debe ser definido con extremo cuidado.

La calle de Patté establecía una relación entre ancho y alto garantizando sol y ventilación, define el ámbito del vehículo y el área para el peatón, la protección del peatón por recovecos; o bien asientos

²⁷Roca, M. A. *Lugares urbanos y estrategias*. Universidad Nacional de Córdoba. 1984. pp. 58.

²⁸Idem.

²⁹Ibidem.

para aliviar sus trayectos. El mismo autor se preocupa también por la provisión de agua, desagües pluviales, cloacas. Todo está especificado como una norma de intervención para aplicarse en esta o cualquier ciudad. Esta es la herramienta para actuar en la ciudad.

Blondel, su profesor, ha identificado ya la arquitectura con el urbanismo como primera meta y Patté, su discípulo, queda marcado al identificar la arquitectura con el arte y ésta con el urbanismo, lo mismo que ocurrirá en las sucesivas generaciones.

Al tiempo se revertía el tratamiento geométrico de los parques de Boulogne y Vincennes, donde se destruía el modelo de Laugier concebido como un jardín urbanizado al adecuarlos al jardín romántico y pintoresco inglés.

Respecto a la propuesta que establece Haussman, esta debe ser vista como un sistema de embellecimiento nacido del convencimiento de que la belleza es sólo adquirida a través del logro de un fin utilitario. Sin embargo, cualquier explicación sobre esta base funcional no agota la intrínseca calidad urbana de ese texto escrito entre 1853 y 1869, que se yergue como realidad incontestable. La relativa autonomía de la obra de arte, independiente de su forma de producción, vuelve siempre por sus fueros. En una sociedad materialista y positivista los escritos de Alphand": "Los paseos o promenades de París", en los que da cuenta de cada uno de sus proyectos, hay fundamentos precisos, numéricos, matemáticos de cada acto justificador de lo superfluo. El ingeniero de puentes y caminos rinde testimonio de rigor en el uso del lujo vegetal, ornamental, de luces, equipamiento. La oficina de la *Promenades de París* rinde cuenta de tanto gasto, no excluye el análisis del costo beneficio de cada acción, por el contrario, se ve solicitado a justificar la inversión en el placer colectivo. Tras toda la

inversión, hay nociones o fundamentos de poder equivalentes que emanan de la experiencia de Napoleón III en su exilio londinense: el de la higiene y el orden; pero en esta concepción subyace la idea de que el embellecimiento nació de la introducción de la naturaleza en la ciudad.

Las Promenades, vías rurales, escapes del tejido urbano y de su vida, son introducidas en la ciudad para el gozo cotidiano y no excepcional de fin de semana. Un siglo antes, los elogios de Rousseau respecto a las *Promenades*, a los barrios periféricos extramuros, adquieren institucionalización oficial y concreta en la oficina de las *Promenades*.

La difusión de la obra de Alphand en lo referente al arte urbano tuvo mucho peso y fueron pocas las ciudades del mundo inafectadas por este virus de bulevares. Tampoco hubo una ciudad en cuya geografía no se encontraran trazados derivados de esta intervención. El tratamiento de Alphand es un recetario, un elenco de medidas para el movimiento de tierra, irrigación, la plantación de árboles, etc. En la última de sus tres secciones nos muestra el arte del tratamiento de los lugares y plazas que se dan aisladas dentro del sistema, o bien que la mayoría de las veces son el resultado de la intersección de dos sistemas. Uno de ellos es el del alineamiento de arterias y su entrecruzamiento con un sistema medioeval que da origen a áreas residuales. En este caso, la resolución en verdaderas piezas de arte de geometrización, simetrización y centralización constituye uno de los más ricos principios compositivos que permiten sentir unificado el sistema de *promenades* por la hábil resolución de las articulaciones.

Volviendo a Haussman, un rasgo no menos importante y revolucionario de su intervención es el rol social de servicio comunitario, que para esta profesión o arte (según las propias

palabras del Barón) llegó a transformar a sus implicados en “una suerte de servidores públicos y a aquellos verdaderamente valiosos, en un suerte de ministros o sacerdotes”³⁰.

Miguel Ángel Roca, autor de “Lugares urbanos y estrategias” cita: “...pero el boulevard aparece como el principal elemento de la estrategia de intervención urbana. En la ciudad industrial es el conector de grandes polos de producción o institucionales, medio eficiente del transporte de bienes y servicios que verifican el carácter de la ciudad industrial. Pero concilia como plaza lineal y verdadera invención institucional: cultura, mecanización y naturaleza”.³¹

Para resolver la congestión del tráfico en el corazón de la ciudad, Napoleón III amplió la nueva *Rue de Rivoli*, comenzada por Percier y Fontaine, al lado del ala norte del Louvre, al este de la Plaza de la Bastilla, la Plaza de la Nation y el *Bois de Vincennes* (1854-1865). La parte de la ciudad entre Las Tullerías y el Louvre fue demolida, de manera que el ala norte que conectaba los dos palacios pudo al fin realizarse. Una vez completada la *Rue de Rivoli* pudo disponerse un nuevo acceso desde la ciudad al jardín de las Tullerías, que en la parte norte limitaba con la parte trasera de los edificios. Los Campos Elíseos convertidos en propiedad municipal en 1828, se pavimentaron e iluminaron, convirtiéndose en el paseo más concurrido de la ciudad. Al oeste, la Plaza de L’Etoile pasó a ser el eje de un nuevo barrio, similar a la Plaza de la Concordia que está situada en la intersección del eje espacial de Le Notre y un boulevard.

La reorganización de la ciudad llevada a cabo por Haussman se asemeja a una versión urbana y posterior de los arreglos propios

³⁰Lavedan, P. *French Architecture*. Scolar Press. Londres. 1979.

³¹Roca, M. A. Op. Cit. p. 60.

del siglo XVII referidos al fragmentado paisaje medieval de los alrededores de París. El *Rond Point* del eje radial del siglo XVII hizo posible dejar atrás los territorios de caza y contemplar el paisaje en todas las direcciones en puntos estratégicos. La Plaza de L'Etoile de Haussman es un *rond point* en la ciudad, y como tal desempeña un papel significativo en su infraestructura. De diseño similar a las nuevas avenidas con más de 30 metros de anchura y fachadas rectas y uniformes, L'Etoile es sobre todo un espacio que permite un flujo de tráfico más eficaz. Los Campos Elíseos que desembocan en ella dejaron de ser un *tapiz bert* rodeado de árboles en el paisaje abierto. El tráfico se dispuso a través de este eje convertido así en arteria metropolitana que enmarcada por fachadas uniformes, forma el espinaza de un sector de la ciudad. Los Campos Elíseos se convirtieron en un bulevar que ponía el paisaje al alcance de París en forma del *Bois de Boulogne*.

En el siglo XIX 3800 metros del eje pasaron a formar parte de la ciudad. Incluso el horizonte natural, que en la ciudad vieja había tenido que desplazarse artificialmente por medio de la manipulación óptica, se introdujo en este momento en la ciudad. Al mismo tiempo se destruyó la secuencia de escenas pastoriles en el eje visual, cuando la avenida de árboles alineados (antaño en medio del campo) se convirtió en una de las principales arterias de la ciudad, hoy clasificada como Patrimonio de la Humanidad.³²

Más allá del Arco del Triunfo, en la otra parte del *Butte de Chaillot*, el eje continúa en línea recta por el puente de Neully hasta el *rond-point* de La Défense, en la otra orilla del Sena. La vista de La Défense, sin embargo, no desempeñaba un papel en el plano del cuadro visible

³² Steenbergen, C. Reh, W. *Arquitectura y Paisaje*. Gustavo Gili. Barcelona. 2001. pp. 239-241.

en el pórtico abierto del Arco del Triunfo desde el Louvre como tampoco a través de la avenida arbolada (después de 1770), o desde la avenida urbanizada en el siglo XIX. Durante un siglo el monumental arco de proporciones colosales se levantó sólo en el horizonte enmarcando únicamente el cielo.

En 1931, el Departamento del Sena convocó un concurso para el proyecto del eje desde L'Etoile al *rond-point* de La Défense. Participaron entre otros Le Corbusier, pero la guerra impidió un desarrollo ulterior.

En 1956 se pensó ampliar el eje a través del área de Nanterre, de la isla Chatou y del área de Montesson hasta Saint Germain. Esta ampliación (aún sin realizar) suponía algo más que doblar la longitud del eje hasta alcanzar un total de 17 kilómetros. El EPAD, un organismo público organizado en 1958, iba a remodelar la zona de La Défense para crear un nuevo distrito de negocios. De nuevo el área elegida se situó en la intersección del eje con el bulevar, esta vez el bulevar periférico (*Boulevard Péripherique*). El viejo *rond-point* dejó su sitio a una superconstrucción ingenieril con diferentes niveles para el tráfico de coches, carreteras locales, aparcamientos subterráneos y caminos peatonales. Una plataforma de aproximadamente 100 por 120 metros situada en un nivel inferior enlaza las tiendas, los restaurantes y los servicios públicos en la planta baja de los bloques de torres y el Sena.

La Défense es la antítesis de las Tullerías de Le Notre, en donde la arquitectura, el paisaje y la ciudad forman una unidad. Esta formalidad se niega en La Défense por la diversidad espacial de la metrópolis moderna. En un día claro La Défense se puede ver desde el Louvre y, a pesar de la distancia que hay entre ellos (8 kilómetros), la gran altura de las torres (de hasta 200 metros) hace que parezcan tener el mismo

tamaño que el Arco del Triunfo visto desde cerca. Debido a la existencia de estos bloques el horizonte de Le Notre se ha trasladado hoy mucho más allá de la ciudad antigua. Sobre este fondo el “infinito” del eje espacial y formal del siglo XVII degenera en una paradoja.³³

1.7.2 La planeación de la ciudad moderna. Su relación con el arte público de la ciudad

Aunque el Arco del Triunfo no se levanta ya aislado en el horizonte, su pórtico continúa vacío. En el área central de *La Défense* se evitó con sumo cuidado levantar sobre el horizonte cualquier cosa que pudiera verse a través del pórtico. En 1973 el arquitecto Emile Aillaud emprendió un ambiguo proyecto que con su fachada reflejante como un espejo de enorme magnitud constituía el remate del eje de la ciudad en el lado poniente, aunque al mismo tiempo daba la impresión de continuarlo. Jeoh Ming Pei propuso dos torres simétricas unidas por una parábola. Pero incluso en 1979 y 1980, cuando se invitó a varios arquitectos a realizar un nuevo proyecto para disponer un objeto en el eje, uno de los requisitos era que no excediera los 35 metros y no fuera visible desde el pórtico del Arco del Triunfo. Sin embargo, al quedar claro que esta estructura no iba a casar con las otras torres se rebajó la altura. En un concurso internacional (1982-1983) el vacío, hasta entonces protegido cuidadosamente como un monumento histórico, fue, de hecho, el tema del diseño. El programa del concurso incluía un centro internacional de comunicaciones (con cerca de 45,000 metros cuadrados) y dos ministerios (con cerca de 75,000). Resulta interesante que el jurado, con 424 participantes, señaló que el proyecto tenía que “romper con la forma unitaria de las torres”.

³³ Idem. p. 241.

Ganó el primer premio el danés Johan Otto von Spreckelsen, cuya idea consistía en disponer en la cabeza del eje un cubo con un hueco central, como una especie de “nuevo Arco del Triunfo”. Las medidas del proyecto (100 x100 x100 metros) y el ángulo del cubo con respecto al eje hacen referencia a la escala y al ángulo similares de la gran plaza del Louvre, en el otro extremo del eje. El Gran Arco (*Grande Arche*) está formado por grandes “losas” de hormigón. Las oficinas se disponen en dos muros verticales, mientras que la cubierta alberga una plaza cuadrada y jardines. El revestimiento de los muros es de mármol finamente pulido. El objetivo más importante de este proyecto era crear en La Défense un “remate” del eje. El arquitecto se refirió a “una ventana abierta al mundo”, “una reunión de gentes” y “una vista hacia el futuro”. Spreckelsen fue capaz de poner en perspectiva estas visiones grandilocuentes. En la cima de su “ventana abierta al mundo” dispuso un jardín, como una *fata morgana* suspendida entre cielo y tierra, el cual cuando se ve desde el punto de vista correcto queda enmarcado por el pórtico del Arco del Triunfo (Figura 23).



Figura 23. Arco del Triunfo.

Debido a su altura de 100 metros, la estructura puede verse a través del Butte de Chaillot y a través del pórtico del Arco del Triunfo desde los jardines de las Tullerías. Atravesando los Campos Elíseos, la parte superior se mueve como una tira horizontal en la vista del pórtico. La vista principal de la nueva estructura (una línea horizontal) es abstracta y carece de escala, incluso en mayor proporción que el Arco del Triunfo, por lo que resulta imposible calcular la profundidad del eje espacial. No obstante, el arco de Spreckelsen desplaza la terminación visible de la vista principal del *Butte de Chaillot a La Défense*, lo que altera gravemente el carácter del primer plano, del medio y del fondo del eje espacial. El fondo está formado ahora por *La Défense*, mientras que el Arco del Triunfo constituye el medio, como una *coulisee*. El proyecto original de Le Notre se ha reducido por entero al primer plano. El eje se ha alargado de tres a ocho kilómetros, aunque resulta dudoso que este aumento vaya acompañado de una mayor profundidad espacial.

El espacio tras el Arco del Triunfo no se puede percibir y el fondo urbanizado se impone a sí mismo como un grotesco telón de fondo. Aquí el horizonte realmente se ha superado. La profundidad espacial ya no es ilusoria sino real. Se disuelve la tensión entre apariencia y realidad.

1.7.3 La retícula americana

Uno de los asuntos más controvertidos que tuvieron que resolverse en la elaboración de los Estatutos de la Confederación fue la cuestión de los territorios del oeste aún por desarrollar. Siete estados abogaban por proyectar sus fronteras hacia el oeste y sólo en 1802 pudo el congreso dominar por completo la situación. Se hizo necesaria una política territorial a nivel nacional y la Ley del Suelo (*Land Ordinance*)

de 1785 representaba el resultado del compromiso entre el deseo del gobierno de reunir fondos públicos provenientes de la venta de tierras y las crecientes presiones de las incontables miles de personas que requerían tierras suficientes para establecer sus granjas, preferentemente en forma de concesión.

En términos municipales la ley exigía que el territorio para ser vendido fuera dividido en cuadrados de seis millas (unos 10 kilómetros) de lado. Cada término municipal debía subdividirse en 36 partes cuadradas de una milla de lado (259 hectáreas). La mitad de los territorios puestos a la venta se venderían en términos municipales y la otra mitad por partes, es decir, en unidades de una milla de lado.³⁴

Es evidente que esta base planimétrica no atendía para nada a la topografía, lo que daba lugar a muchos resultados anómalos, pero se mostraba práctica para localizar con facilidad las adquisiciones en los territorios desiertos y para evitar conflictos sobre los lindes.³⁵

Las primeras siete hileras de municipios se apearon en 1786 sobre los territorios situados inmediatamente al oeste del río Ohio (Figura 24).

³⁴ Reys, J. W. *The making of urban America*. Princeton University Press, Princeton, 1975.

³⁵ Kirkland, E. C. *A history of american economic life*. Appleton-Century-Crofts, Nueva York. 1969⁴.

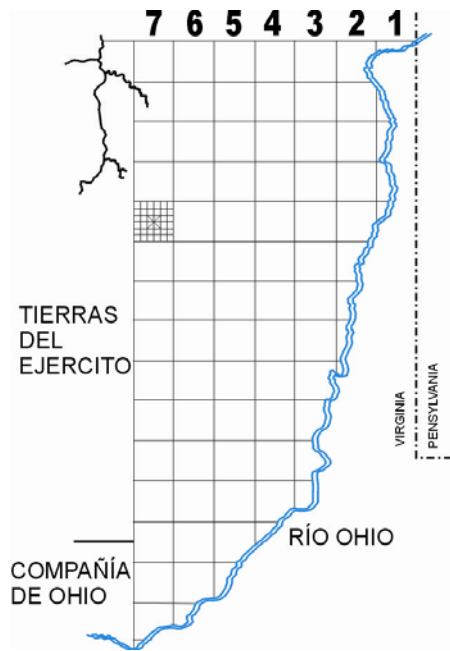


Figura 24. Primeras siete hileras apeadas.

Dada la velocidad con que se producía la expansión hacia occidente no hubo alternativa para la adopción generalizada de esas retículas de conveniencia que delimitaban el suelo rústico y su existencia, en tanto que reguladores de los límites de propiedad reforzaron la preferencia por los trazados urbanos ortogonales. Los lindes de cada porción acabaron por convertirse en las alineaciones naturales de las carreteras rurales, y las aldeas se establecieron en sus puntos de cruce o eran trazadas y gestionadas por los especuladores de la propiedad. La porción número 16 de cada municipio se reservaba para las escuelas.

Algunos ejemplos:

Filadelfia:

William Penn (1644-1718) heredó a la muerte de su padre sobrevinida en 1670 un considerable patrimonio. En julio del mismo

año Penn publicó su plan general de colonización en cuyo primer párrafo figuraba la declaración de que “tan pronto como Dios lo permita se dispondrá una cierta extensión de terreno para levantar una gran ciudad y todo comprador y aventurero podrá obtener, previo sorteo, tanta tierra en su interior como corresponda a la parte que haya adquirido o tomado en arriendo”.³⁶

El topógrafo general designado para la nueva colonia era el capitán Thomas Holme, cuya llegada en el año de 1682 tuvo lugar en fecha demasiado tardía como para poder tomar parte en las decisiones acerca de la ubicación de Filadelfia.

En el plano de Filadelfia pueden detectarse dos influencias determinantes distintas que tienen su origen en precedentes ingleses.

La primera de ellas es de carácter general y aparece incorporada como tal en las órdenes originales de Penn; la segunda es específica y guarda relación con los planes de reconstrucción de Londres tras el incendio de 1666. El propio Penn había vivido en Londres durante la gran epidemia de peste y el incendio del año siguiente. Sus detalladas instrucciones contienen la advertencia de que “todas las casas se situarán, con permiso de las personas, en el centro del solar, en el sentido más ancho, de tal modo que quede suelo libre a cada lado de ellas para jardines, huertos o prados, a fin de que se asemeje a una población rural con áreas verdes y nunca pueda quemarse y sea siempre saludable” (Figura 25).

³⁶ Fragmento de Certain Conditions and Concetions Agreed Upon by William Penn, 1681, recogido en *Annals of Pennsylvania*, de Samuel Hazard, 1850 (citado por J. W. Reys, *The Making of Urban America*).

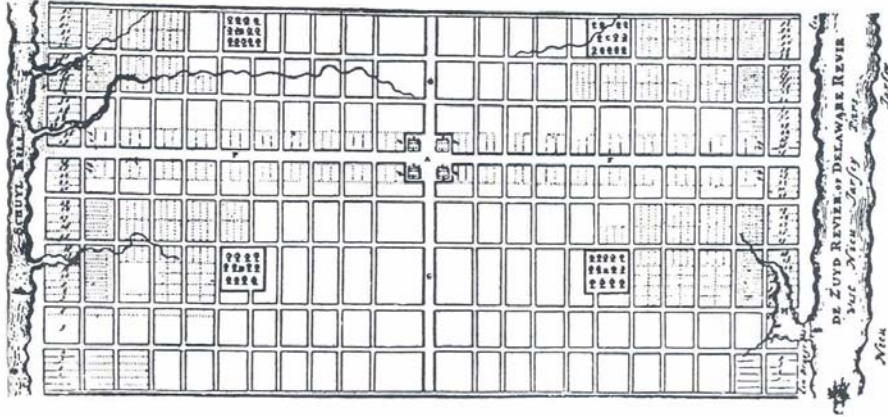


Figura 25. Plan de Penn y Holme de 1683.

Únicamente hacia fines del siglo XIX, empezó Filadelfia a reflejar las intenciones de quienes la habían proyectado. El plan director preveía su emplazamiento en torno a la plaza central, pero, pese a la prosperidad de la urbe, ésta no se extendió tan lejos hasta bien entrado el siglo XIX. Como consecuencia de ello, los edificios públicos históricos de Filadelfia están diseminados alrededor del sector oriental de la ciudad, sector en el que se están llevando a cabo actualmente extensas obras de remodelación.³⁷

Nueva York:

A diferencia de Filadelfia, se fundó sin plan preconcebido y únicamente después de siglo y medio de crecimiento orgánico comenzaron a trazarse los primeros barrios en retícula. La fundación de la ciudad por los holandeses en 1624 con el nombre de Nueva Amsterdam y el “negocio inmobiliario gestionado en 1626 por Peter Minuit no precisa ningún comentario adicional”³⁸.

³⁷Bacon. E. *Design of Cities*. Viking Press, Nueva York. 1974 (Ed. Revisada); Thames and Hudson, Londres, 1967. (capítulos 3, 5 al 9).

³⁸Morris, A. E. J. *Historia de la forma urbana*. Barcelona, España. 1984. Gustavo Gili, S. A. pp. 412 y 413.

El asentamiento original adoptó la forma de una pequeña aldea fortificada, sita en el extremo meridional de la isla de Manhattan entre el amplio Hudson y el río del Este (*East River*).

Cuando los británicos tomaron la ciudad en 1664, bautizándola con el nombre de Nueva York, su población ascendía a unos 1500 habitantes. La actual Wall Street, que sigue la alineación del sistema defensivo de 1633, marca su extensión original. Para 1767 la creciente demanda de suelo residencial ya había ocasionado un cambio al abandonarse la incontrolada y esporádica urbanización a pequeña escala de calles singulares por el trazado de bastos barrios nuevos basados en la inevitable retícula. El plan de Ratzen muestra la propuesta de desarrollo urbano de las propiedades de Lancey en la que figuraba el primer espacio libre de carácter público proyectado en la ciudad, la *Great Square*. Sobrevino la Guerra de Independencia y posteriormente los terrenos que habían pasado a ser propiedad municipal fueron vendidos por parcelas, con lo cual se renunció a la idea de la *Great Square*.

Para atender las necesidades derivadas del alto índice de rendimiento, el estado de Nueva York autorizó a la ciudad, en 1807, a nombrar comisarios encargados de la ordenación urbana de la parte central de la isla de Manhattan al norte de Washington Square.

Antes de esta fecha se había recurrido al uso de la retícula en algunos pequeños ensanches de la ciudad, aunque esta se aplicó sólo a lugares inconexos entre sí. El plan de 1811 elaborado por los comisarios imponía sobre la isla una retícula absolutamente uniforme, basada en 12 avenidas de 30 metros de ancho en dirección norte-sur y 155 calles de dirección este-oeste, de 18 metros de anchura de río a río. El plan hacía caso omiso de la abrupta topografía de la isla, no

preveía unos espacios libres adecuados y tenía otros defectos que saldrían a flote con el paso del tiempo. Puede decirse en su favor que se trataba de un proyecto previsor por cuanto se extendía mucho más al norte de lo que parecía necesario en su momento, proporcionando los medios de control sobre la extraordinariamente rápida expansión decimonónica que se avecinaba. Con todo, John Reps se refiere al plan como a una oportunidad única para los especuladores, observando que la motivación principal de los comisarios eran las consideraciones de miras estrechas referentes a los beneficios económicos.³⁹

La calle 42 constituía en 1850 la frontera norte y, hacia 1890, toda la isla estaba urbanizada. En 1898 se constituyó la actual entidad administrativa de la ciudad de Nueva York.

El inexorable proceso de ocupación de las áreas sin edificar de la retícula de 1811 alcanzó la calle 42 en 1850 sin que se hubiera hecho provisión de espacios libres de cierta entidad.

En 1858 Federick Law Olmsted y Calvert Vaux ganaron el concurso de proyectos para la ordenación de Central Park, iniciándose inmediatamente las obras del primer gran parque público de América.⁴⁰

En la última parte del siglo XIX, en 1869, la ciudad estaba confinada aún a la isla de Manhattan, ocupando únicamente su mitad meridional. No había ningún puente que atravesara el relativamente estrecho del

³⁹ Op. Cit. Reys.

⁴⁰ Reys. J. W. *The Making of Urban America*. Princeton University Press, Princeton, 1965.

río del este y por supuesto ninguno sobre el Hudson; tampoco había ni rastro de los rascacielos debido a los cuales Manhattan se convertiría en un lugar de renombre internacional. (Figura 26).



Figura 26. Vista de Nueva York desde la orilla occidental del río Hudson.

El primer edificio que recurrió al ascensor fue el *Western Union Building*, de diez plantas, construido en 1873.

Trevor Boddy menciona que con las nuevas técnicas de construcción y con el crecimiento desorbitado del valor del suelo urbano a finales del siglo XIX y a principios del XX aparecieron edificios cada vez más grandes... (...). Otra construcción de gran altura que ejerció una influencia determinante fue el Rockefeller Center, proyectado y construido a finales de los años 20, es decir, a principios del siglo XX. Incorporó la trama urbana de Manhattan, sus espacios públicos eran ejemplos de tolerancia y amenidad cívica, y, en muchos aspectos, rompió con la ciudad que lo rodeaba. La explanada subterránea comercial servía para unir los diversos edificios entre sí y éstos con el metro que pasaba por debajo. Todo ello le otorgaba el aspecto de un complejo parecido a una isla... ⁴¹

⁴¹ Caemmer, P. *The life of Pierre Charles L'Enfant*. Nueva York, 1970.

Medio siglo después la idea de pasar todo el día en un complejo multifuncional situado en el centro de la ciudad, sin tener que pasar por una calle urbana real, resulta ya banal... la realidad a la que sirvieron estos complejos fue asentar el prototipo en la transformación de las empresas pertenecientes a los centros urbanos de Norteamérica. Una transformación que se basa, en gran medida, en unas islas multifuncionales unidas entre ellas por unos corredores subterráneos y elevados (Figura 27).



Figura 27. Rockefeller Center.

Washington, D. C.:

Desde el primer momento, el gobierno de los Estados Unidos de América tuvo la intención de crear una capital federal de tal modo que la administración a nivel nacional pudiera ser dirigida con plena independencia y libertad con respecto a las presiones políticas locales, y que sin su presencia favoreciera a uno u otro estado.

Washington es por consiguiente una de las capitales federales que fueron creadas como resultado de una decisión política; Brasilia (la intención de crear esta ciudad es anterior a la fundación de Washington) y Camberra son otras dos capitales de estas características, importantes por la trascendencia de su forma urbana.

El primer presidente de la nación, George Washington, fue autorizado por la *Residence Act* de 1790 a elegir un lugar de superficie no mayor de 250 kilómetros cuadrados, junto al río Potomac, que estuviese situado entre la desembocadura de su brazo oriental y el Conno Gocheague. Durante el otoño de 1790 se analizaron diversos posibles lugares y en enero de 1791 el presidente anunció su elección, por la cual decidía ubicar la capital en el extremo meridional del territorio sobre el que le había sido dado pronunciarse.

Andrew Ellicott topógrafo de profesión, fue nombrado en febrero en 1791 con la misión de determinar las fronteras; a su nombramiento seguiría un mes más tarde el del mayor Pierre Charles L'Enfant, que posteriormente habría de encargarse del planeamiento de la nueva capital, pero cuya misión inicial se reducía exclusivamente a los trabajos de levantamiento topográfico del emplazamiento.

L'Enfant (1754-1825) había nacido en París y pasó su niñez en el Palacio de Versalles y sus alrededores. Hijo de un pintor de talento, estudió en la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* antes de emigrar a América a principios de 1777.

Después de la conflagración L'Enfant residió por algún tiempo en Nueva York donde, en el ejercicio de su profesión como arquitecto, intervino en las reformas del Federal Hall, llevadas a cabo en enero de 1785 para dar cabida al congreso. El 11 de septiembre de 1789, según pone de manifiesto Paul Caemmer, “L'Enfant, cuando la idea de establecer una capital era todavía un asunto pendiente, escribió al presidente Washington solicitando le empleara para proyectar la capital de su basto imperio”⁴². A últimos de marzo de 1791, una vez

⁴²Caemmerer, P. *The Life of Pierre Charles L'Enfant*, Nueva York, 1970.

convenidas la delimitación del distrito federal y acordadas las compensaciones a los propietarios de los terrenos, se encargó a L'Enfant el plan de ordenación urbana propiamente dicho, subrayando la necesidad de un plan que "...y si era el lugar espacioso y agradable y los primeros colonos al tiempo que fuera susceptible de ampliación por mejoras sucesivas que debían preverse desde la definición inicial en un gran plan de conjunto que abarcara a la ciudad en su totalidad"⁴³.

Trabajando a un ritmo encomiable, L'Enfant presentó su plan definitivo al presidente en agosto de 1791.

No obstante, y esta no iba a ser la primera ni la última vez que ocurriera en la historia del urbanismo, las apremiantes consideraciones de tipo político determinaron que la ciudad debería asumir sus funciones tan pronto fuera posible. Una campaña en contra de la capital federal iba cobrando importancia y las pretensiones de Filadelfia, en particular, hacían inoportuno cualquier retraso.

L'Enfant tenía sus propias ideas con respecto a la urbanización de la ciudad basadas en la prioridad de la apertura de las principales calles y en la ubicación de los edificios públicos con anterioridad a la venta al público de tan sólo una parte de los casi 15,000 solares disponibles.

L'Enfant había tenido dificultades en su relación con los comisarios y se produjeron nuevas desavenencias con motivo de las órdenes dadas a los contratistas.

L'Enfant gozaba todavía de la confianza del presidente y logró superar

⁴³Reps, J. W. *The Making of Urban America*. Capítulo L'Enfant and Washington. Princeton University Press, Princeton 1965.

la crisis, pero sus días estaban contados. A fines de febrero, tras rechazar la última oferta de seguir en su puesto, con la condición de aceptar la autoridad de los comisarios, la terquedad de L'Enfant no dio otra opción al presidente que la de cesarlo en el cargo. Si se le juzga por su plan, L'Enfant fue, con toda probabilidad, un genio y, según parece uno de los más intransigentes. Más que las innovaciones significativas, la adaptación inspirada de ideas existentes a un emplazamiento dado constituían su punto fuerte.

Su plan posee, sin duda, defectos de detalle, tanto intrínsecos como impuestos, pero por encima de todo ha asegurado un marco magníficamente proporcionado a la importancia de la sede del gobierno de una potencia mundial de primer orden.

La aparente complejidad del trazado se desarrolló a partir de la siguiente base: la del triángulo que determinaban el Capitolio, la residencia del presidente y, en la intersección de sus respectivos ejes este-oeste y norte-sur, el *Washington Memorial*, monumento conmemorativo al primer presidente de la nación (Figura 28).

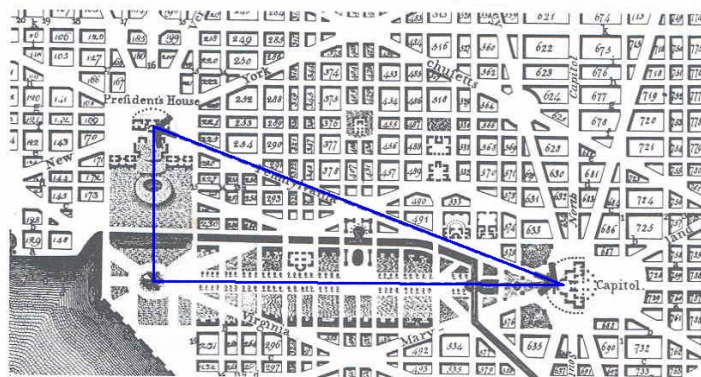


Figura 28. Plano de Washington con el triángulo Federal.

Dichos ejes correspondían a los de una retícula regular, la base esencial de la subdivisión del suelo, mientras que el tercer lado del

referido triángulo cortaba la retícula conectando el Capitolio y la Casa Blanca por el camino más corto. Esta vía, la avenida de Pensylvania, es aparentemente la más importante de la nación y simboliza las relaciones mutuas, aún cuando independientes, que se establecen entre el poder legislativo y el ejecutivo. Partiendo de la alineación diagonal de la avenida de Pensylvania, se superpuso a la retícula un sistema de calles principales en diagonal para conectar otros emplazamientos claves de la ciudad y para enlazar ésta con las importantes carreteras de la región.

Las intenciones magníficas de Washington habían sido abandonadas desde hacia mucho tiempo; a mediados de siglo Washington se había convertido en un “plan sin ciudad”.

Se habían perdido las propuestas de fines del siglo anterior y del siglo XX para resolver sus peores anomalías bidimensionales y para crear, al menos para las avenidas principales, una arquitectura adecuada a nivel de calle.⁴⁴

Las calles son tan antiguas como la civilización, y más que cualquier otro artefacto humano, se han convertido en símbolos de la vida pública, con sus contactos humanos, conflictos y tolerancias.

A manera de una inquietud final compartida con el escritor Bernard Rudofsky, menciono el libro “Streets for People. A primer for americans.” En esta obra Rudofsky hace una amplia exposición de fotografías y textos que muestran diferentes calles del mundo en que los transeúntes circulan por ellas conviviendo en la cotidianeidad de la

⁴⁴ Véase *Of Plans and People*, estudios sobre el plano de Washington, preparado por el Washington-Metropolitan Chapter del American Institute of Architects, mayo de 1950.

vida que se lleva a cabo en diferentes ciudades, lo que considerando el subtítulo de su obra, marca una introducción para los habitantes de las ciudades de los Estados Unidos de América y en las que no se da

actualmente el fenómeno de convivencia que se puede observar en el barrio latino de París, en la avenida José Antonio en Madrid, o en la Plaza Mayor de la ciudad de México (zócalo).

En el libro Variaciones sobre un parque Temático, Trevor Boddy expresa:

“Los nuevos sistemas peatonales constituyen tan sólo una de las manifestaciones del modo de proceder del urbanismo postmoderno: la ciudad análoga. Una de las observaciones fundamentales de la teoría cultural postmoderna que vincula a Jean Baudrillard con Robert Venturi, es que nuestra época prefiere la simulación a la realidad. La ciudad análoga de la postmodernidad empieza con lo que Charles Moore ha definido como el hecho más influyente del urbanismo de postguerra en América: Disneylandia.⁴⁵ La recreación a escala 3:5 de la Mean Street (calle Mayor) de América, situada entre la utopía tecnológica de la Tierra del Mañana y el pasado mítico de la Tierra de la Frontera, se ha ido convirtiendo en un modelo cada vez más aceptado para la construcción de ciudades y para la renovación del imaginario popular y del bagaje mental de los profesionales (...) El declive de la metrópoli como ideal cívico es una de las grandes tendencias culturales menos reconocida del siglo XX en Norteamérica (...) En esa transformación final, los nuevos túneles y puentes pueden ser considerados como una fastidiosa metáfora de los otros procesos que están transformando las ciudades de Norteamérica. La combinación e inversión de la esfera privada y la esfera pública, la propia artificialidad, los convierte en una excelente puerta de acceso para las crecientes fuerzas anti metropolitanas que operan en nuestras ciudades”.

⁴⁵Sorkin, M. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público. Editorial Gustavo Gili. La construcción de la ciudad análoga. Boddy, T. Gustavo Gili. Barcelona. 2004. p. 148.

Comentarios Finales

El arte en los espacios públicos de la ciudad, ya sea que se manifieste: a). Colocando el énfasis en el arte de la escultura monumental, como en la capital de Francia en el siglo XIX; b). En arquitectónica de los edificios icónicos como el Museo Guggenheim de Bilbao; c). En el diseño del paisaje, como en la ciudad nueva de Tapiola en Finlandia, en la jardinería, las fuentes; d). En el diseño como en el mobiliario urbano, en la señalización, en los pavimentos, en las luminarias para la iluminación artificial, en los kioscos para venta de revistas o para conciertos; e). En las circulaciones, peatonales o para vehículos automotores, en las estaciones del metro o del tren suburbano, en las terminales y paradas para autobuses. f). En las áreas de juegos para los niños, en ocasiones en estructuras escultóricas, para jóvenes como en áreas propias para los deportes sobre patines o para la natación en piscinas, etc., para adultos por ejemplo, en tableros de ajedrez de gran tamaño para figuras de una altura próxima a la de los jugadores, en Europa juegos de pelota de fierro que se lanzan con las manos sobre la arena colocada en el piso “petanque” o simplemente áreas para la contemplación, la lectura o la convivencia con diferentes grupos de edad. Todo esto forma parte (o debería de serlo) del equipamiento urbano necesario para la vida comunitaria en el centro de la ciudad y en las áreas destinadas para este uso en los espacios públicos, para la recreación, para el llamado ocio, para la convivencia, para el encuentro de los ciudadanos.

La función del arte público como equipamiento urbano debe además de responder al programa surgido de las necesidades del ser humano que habita las ciudades, del mejoramiento de la calidad de vida de los habitantes de la ciudad, responde también a los requerimientos de diseño para la planeación de ciudades en relación con los principios artísticos. Son ejemplos que han sucedido en la historia, la Grecia del Siglo de Oro de Pericles, el París de Haussman, la Roma de Augusto y más tarde, la de Bernini.

Con respecto al término usado, edificios icónicos, el arquitecto Charles Jencks escribió en su libro *Iconic Building*, que ha surgido un nuevo tipo de edificio en la última década, el edificio hito, icónico que hoy reta al monumento arquitectónico tradicional. En el pasado los edificios públicos expresaron significados compartidos por medio de convenciones bien conocidas. Hoy en día dichas convenciones han sido sobrepasadas por fuerzas comerciales y por la búsqueda de la fama instantánea. La arquitectura pública tiene hoy el requisito de ser una “pieza” sorprendente, maravillosa de arquitectura “surreal” y como algo que atrae a públicos diversos –al mismo tiempo provocativa y práctica- aún sin el contexto que la religión y la ideología le dieron alguna vez.

Esas demandas, contrarias, han llevado a la arquitectura hacia una nueva convención: *el significado enigmático*. Este curioso símbolo o señal sugiere muchos otros sin nombrar a alguno de ellos. La más publicitada versión de este género, el nuevo *Museo Guggenheim* en Bilbao, 1997, se convirtió en un evento instantáneo de medios que forzó a otros arquitectos a diseñar rutinariamente edificios para eventos. Este “Efecto Bilbao” ha encabezado a una serie de edificios hito, firmados por arquitectos como Norman Foster, Peter Eisenman, Enric Miralles, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Renzo Piano, Will Alsop y Rem Koolhaas. Algunos de estos edificios son creaciones exitosas mientras que otros, en palabras de Charles Jencks, nos hacen retroceder.

Por supuesto, el “Efecto Bilbao” tiene precedentes. La Torre Eiffel fue construida para un propósito no obligado, con la excepción de ser un ícono. Después se convirtió en el símbolo de la ciudad de París. Otros ejemplos que han puesto los criterios, han servido como bases de comparación para todos los edificios icónicos que atentan sobrepasar incluso a la iglesia de *Ron Champ* de Le Corbusier y a la *Ópera de Sidney*. Jencks discute la historia de estos hitos y calcula las implicaciones para este tipo de edificios cuando una reacción negativa ha continuado creciendo. El edificio icónico está con nosotros para quedarse. Charles

Jencks ha trabajado con lucidez para ayudarnos a separar lo mejor de estos edificios nuevos de los mediocres.

Si comparo mis experiencias personales en las visitas a la *Ópera de París* del arquitecto Tony Garnier y al *Museo Guggenheim* en Bilbao del arquitecto Frank Gehry, mi percepción es que en el edificio de la *Ópera* de Tony Garnier las esculturas que ornamentan el volumen del edificio y que forman hoy en día parte integral de éste, son una expresión propia de su tiempo, del movimiento arquitectónico tradicional mientras que el *Museo Guggenheim* de Bilbao es en sí, todo el volumen, una gran escultura, un edificio icónico, hito de la ciudad de Bilbao que hoy forma parte primordial de su identidad y que no necesita de ninguna escultura sobre su volumen, ya que es íntegramente una gran escultura de dimensiones grandiosas en todos sentidos. En efecto, vemos que la enorme escultura floral llamada *Puppy* del artista Jeff Koons y la otra de Gehry que se encuentra señalando el acceso por el *Puente de La Salve* de la ciudad de Bilbao, forman parte del conjunto pero no están sobrepuestas ornamentando el edificio sino que son piezas escultóricas separadas de éste. Si observamos algunos otros edificios que aparecen hoy en día en el paisaje internacional como los del arquitecto Santiago Calatrava y de los otros arquitectos que hemos mencionado, percibimos que sus obras son esculturas que no están diseñadas para recibir sobre ellas ningún ornamento, puesto que son en sí esculturas habitables terminadas.

El fenómeno de los edificios icónicos ha dado motivo a la exposición *Arquitectura Escultórica* que se llevó a cabo en el año de 2005 en el *Museo Guggenheim* de Bilbao, España.

Con respecto a la monumentalidad en la escultura, se ha dicho de la obra de Alberto Giacometti que sus esculturas sin ser de grandes dimensiones, son monumentales. Observamos que han sido bien recibidas en los espacios públicos como en *Las Floralias* de París. En Copenhagen la escultura que representa a la

ciudad es una sirena de pequeñas dimensiones que se encuentra sentada en una gran roca frente a la bahía y se ha comentado que es probablemente la más famosa atracción turística de la ciudad. La estatua de bronce fue dada como un regalo a la ciudad por Carl Jacobsen, fundador de la *Cervecería Carlsberg*, quien había visto el ballet de la pequeña sirena basado en el cuento de H. C. Andersen, y entusiasmado por esa representación, comisionó al escultor Edward Eriksen para su realización. Podemos concluir de la observación de las obras de Giacometti y de Eriksen que hay esculturas que no necesitan haber sido desarrolladas en grandes dimensiones para ser consideradas por el público como escultura monumental.

REFERENCIAS:

- 1 Tomado del curso del **Seminario “Historia, Teoría y Crítica del Arte”**. Por iniciativa del director de la Escuela Nacional de Arquitectura: Don Jesús Aguirre Cárdenas. UNAM. México. 1976.
- 2 Tomado del Glosario de Términos de **The American Art Book**, London Phaidon Press Limited. Londres, 1999. Sin paginación.
- 3 Fragmento tomado de Monsiváis, Carlos. Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX en **Historia General de México, Tomo II**, COLMEX, México. 1989, p. 1423.
- 4 Ambas definiciones han sido tomadas del Glosario de Términos del libro **The American Art Book**, op. cit. Sin paginación.
- 5 Idem.
- 6 El término Arquiescultura ha sido tomado del libro de Paolo Favole, titulado **La Plaza en la Arquitectura Contemporánea**. Gustavo Gili. Barcelona, 1995. p. 12.
- 7 Fragmento tomado del libro **Color Field Paintings** de Barnett Neuman y Mark Rothko.
- 8 El libro al que nos referimos es de Stephen Little, titulado **...isms understanding art**. Universe Publishing, New York, 2004. p. 138-139.
- 9 Augé, Marc. **Los “no lugares”, espacios del anonimato**. Gedisa Editorial. 1997.
- 10 Idem.
- 11 A.I.A. Journal, (1967), R.S. Reynolds Memorial Award for Community Architecture. **The American Institute of Architects**. Richmond, Virginia, USA.
- 12 Koolhaas, R. **S, M, L, XL, Nueva York**, Monacelli Press, 1995. pp. 1249-1250.
- 13 Idem.
- 14 Le Corbusier, “¿Cuál es el problema norteamericano?” Artículo escrito para **The American Architect**, op. cit. pp. 250-26.

- 15 Lanciani, R. **The ruins and excavations of ancient Rome**, Mac Millan, Londres, 1897., reimpresión Arno Press, Nueva York, 1968.
- 16 Kriesis, A. **Greek Town Building**. National Technical University of Athens, Atenas, 1965.
- 17 Wooly, Sir Leonard. **Prehistory and the beginnings of civilisation**, George Allen and Un win, Londres, 1963.
- 18 Morris, A. E. J. **Historia de la forma urbana**. Barcelona. 1984. pp. 54 y 55
- 19 Cowell, F. R. **Everyday Life ancient Rome**. A. E. J. Morris. Historia de la Forma Urbana, Roma y el Imperio. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España. 1984. p.64
- 20 Ibidem.
- 21 Lanciani, R. **The ruins and excavations of ancient Rome**. Mac Millan, Londres, 1897, reimpresión Arno Press, Nueva York, 1968.
- 22 Idem.
- 23 Morris, A. E. J. **Historia de la forma urbana**. Gustavo Gili, Capítulo 2, Barcelona, España, 1984. p. 44.
- 24 Bridet, R. **Birth of Indian civilisation**. Gustavo Gili, Barcelona, España. 1984
- 25 Lavedan. P. **La architecture francais**. Laurens, París, 1941.
- 26 Le Normand- Romain, A. **La escultura**. Skira. Barcelona, España. 1996. p.
- 27 Roca, M. A. **Lugares Urbanos y Estrategias**. Universidad Nacional de Córdoba. 1984. p. 58.
- 28 Idem.
- 29 Ibidem.
- 30 Lavedan, P. **French Architecture**. Scolar Press. Londres. 1979
- 31 Roca, M. A. Op. cit. p. 60.
- 32 Steenbergen, C. Reh, W. **Arquitectura y Paisaje**. Gustavo Gili. Barcelona. 2001. pp. 239-241.

- 33 Idem.
- 34 Reps, J. W. **The making of urban America**. Princeton University Press Princeton, 1975.
- 35 Kirkland, E. C. **A history of american economic life**. Appleton-Century-Crofts, Nueva York. 19694.
- 36 Fragmento de Certain Conditions and Concetions Agreed Upon by William Penn, 1681, recogido en Annals of Pennsylvania, de Samuel Hazard, 1850 (citado por J. W. Reps, **The Making of Urban America**).
- 37 Bacon. E. **Design of Cities**. Viking Press, Nueva York. 1974 (Ed. Revisada); Thames and Hudson, Londres, 1967. (capítulos 3, 5 al 9).
- 38 Morris, A. E. J. **Historia de la forma urbana**. Gustavo Gili, S. A. 1984. pp. 412 y 413.
- 39 Reps. J. op. cit.
- 40 Reps. J. W. **The Making of Urban America**. Princeton University Press, Princeton, 1965.
- 41 Caemmer, P. **The life of Pierre Charles L'Enfant**. Nueva York, 1970.
- 42 Idem.
- 43 Reps, J. W. **The Making of Urban America**. Capítulo L'Efant and Washington. Princeton University Press, Princeton 1965.
- 44 Véase **Of Plans and People**, estudios sobre el plano de Washington, preparado por el Washington-Metropolitan Chapter del American Institute of Architects, mayo de 1950.
- 45 Sorkin, M. **La nueva ciudad americana y el fin del espacio público**. Editorial Gustavo Gili. La construcción de la ciudad análoga. Boddy, T. Gustavo Gili. Barcelona. 2004. p. 148.

RELACIÓN DE FIGURAS

- Figura 1 La gran fuente integrada al lago.
- Figura 2 Centro de la ciudad nueva de Farstag en Estocolmo.
- Figura 3 Ciudad nueva de San Quentín.
- Figura 4 Se observa la intención de integrar el arte plástico a la arquitectura.
- Figura 5 Escultura-Juego integrada a un espacio público.
- Figura 6 Encuentro de los habitantes con las esculturas.
- Figura 7 La grande Borne, región parisién.
- Figura 8 “Pop art” en el mobiliario urbano.
- Figura 9 Arquitectura y escultura en La Défense.
- Figura 10 Torres de Ciudad Satélite.
- Figura 11 Espacio entre las torres.
- Figura 12 Sistemas viales en Tapiola.
- Figura 13 Circulaciones peatonales y ciclo pista.
- Figura 14 Vialidades que comunican a la ciudad con áreas escolares y de vivienda.
- Figura15 Integración de las viviendas en el paisaje.
- Figura 16 Naturaleza y escultura.
- Figura 17 Mileto, plano general.
- Figura 18 Foro de Trajano.
- Figura 19 Columna de Trajano.
- Figura 20 Imperio Romano.
- Figura 21 París, una perspectiva de Champs Elysees.
- Figura 22 Columna Vêndome. Inaugurada el 15 de agosto de 1810.
- Figura 23 Arco del Triunfo.
- Figura 24 Primeras siete hileras apeadas.
- Figura 25 Plan de Penn y Holme de 1683.
- Figura 26 Vista de Nueva York desde la orilla occidental del río Hudson.
- Figura 27 Rockefeller Center.

Figura 28 Plano de Washington con el triángulo Federal.

Las Figuras de la 1 a la 11 y de la 13 a la 16, fueron tomadas por el autor, en el sitio.

BIBLIOGRAFÍA

Augé, M. (1997). *Los “no lugares”, espacios del anonimato*. Gedisa Editorial. Barcelona, España.

Bacon, E. (1974). *Design of Cities*. Viking Press, Nueva York.

Boody, T. (2004). *La construcción de la ciudad análoga*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.

Bridet, R. (1984). *Birth of Indian civilisation*. Gustavo Gili, Barcelona, España.

Caemmer, P. (1970). *The life of Pierre Charles L’Enfant*. Nueva York.

Cowell, F. R. (1984). *Everyday Life ancient Rome*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.

Favole, P. (1995). *La Plaza en la Arquitectura Contemporánea*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.

Ferriss, H. (1978). *The metropolis of tomorrow*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.

Focillon, H. (1976) *Historia, Teoría y Crítica del Arte*. UNAM. México.

Kirkland, E. C. (1969⁴). *A history of american economic life*. Appleton-Century-Crofts, Nueva York.

Koolhaas, R. (1995). *S, M, L, XL, Nueva York*. Monacelli Press, New York.

Kriesis, A. (1965). *Greek Town Building*. National Technical University of Athens, Atenas.

Lanciani, R. (1968). *The ruins and excavations of ancient Rome*. Mac Millan. Londres, reimpresión Arno Press, Nueva York.

Lavedan, P. (1941). *La architecture francais*. París.

Le Normand-Roman, A. (1996). *La escultura*. Skira. Barcelona, España.

Little, S. (2004). *...isms understanding art*. Universe Publishing. New York.

Morris, A. E. J. (1984). *Historia de la forma urbana*. Gustavo Gili, Barcelona, España.

Reps, J. W. (1975). *The making of urban America*. Princeton University Press, Princeton.

Roca, M. A. (1984). *Lugares Urbanos y Estrategias*. Universidad Nacional de Córdoba.

Sorkin, M. (2004). *La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*. Editorial Gustavo Gili.

Steenbergen, C. R. W. (2001). *Arquitectura y Paisaje*. Gustavo Gili. Barcelona, España.

Wooly, L. (1963). *Prehistory and the beginnings of civilisation*. George Allen and Unwin. Londres.

CAPÍTULO II

Escultura y arquitectura a gran escala en los espacios públicos de la ciudad. Hitos e íconos del siglo XX

CAPÍTULO II

2. Escultura y arquitectura a gran escala en los espacios públicos de la ciudad. Hitos e íconos del siglo XX.

En el contexto de las ciudades de los siglos XX y XXI resaltan las construcciones que han transformado el paisaje natural. Son puntos de referencia, hitos, íconos, elementos de identidad que han transformado la imagen de la ciudad, así como la manera de vivirla por sus habitantes.

Se manifiesta el dominio de la inteligencia y de la mano del hombre en la naturaleza y aparece así un paisaje cultural que siendo producto del ser humano deberá servir a sus necesidades físicas y emotivas. Aparecen en el panorama mundial construcciones que son representativas de algunas ciudades, en un momento histórico en que arquitectos de diferentes nacionalidades han creado obras que se han convertido en íconos, los cuales nos refieren mentalmente a ellas al observar las imágenes de tales hitos urbanos.

Algunos de los arquitectos que han sido llamados a construir los hitos, símbolo de una ciudad, son celebridades que han realizado sus obras en países extranjeros y se han convertido en figuras de nivel mundial.

Los hitos urbanos son esculturas y arquiesculturales que han aparecido en los espacios públicos de las ciudades.

“La cita de Brancusi, *la verdadera arquitectura es la escultura*” impulsa el recorrido por el siglo XX, subrayando el abandono de la escala humana y, posteriormente, la asunción de las conquistas del cubismo y el enfrentamiento entre la arquitectura geométrica y racionalista con el plasticismo expresionista”⁴⁶.

⁴⁶ Periódico Reforma. Larrauci, E. *Exhiben edificios Esculturales*. Sección I, 13-Nov.-05. p. 25.

En referencia a las dos tendencias artísticas que menciona Brancusi, éstas se fueron aproximando según avanzaba el siglo XX: la Capilla de Ronchamp, de Le Corbusier, y el Guggenheim de Frank Lloyd Wright en Nueva York, ilustran dicha cercanía junto a esculturas de Chillida, en la exposición Arquiescultura (28 de octubre de 2005 al 26 de febrero de 2006) en el Museo Guggenheim de Bilbao.

Le Corbusier declaró que la arquitectura es una escultura que se recorre por dentro y por fuera. Respecto a la arquitectura expresó que se puede definir como un juego de luces y sombras. El arquitecto Ieoh Ming Pei hizo mención acerca de la luz como un elemento clave en la arquitectura. Recientemente el arquitecto Santiago Calatrava ha manifestado con respecto a su obra que la arquitectura empieza donde termina la escultura.

Entre las tendencias de la arquitectura contemporánea he seleccionado cuatro ejemplos por considerarlos representativos.

2.1 México

El primer modelo lo constituyen “Las Torres de Satélite” obra de Mathias Goeritz (como escultor) y de Luis Barragán (como arquitecto). Desde la perspectiva del urbanismo, las Torres fueron construidas como un símbolo escultórico representativo del importante desarrollo llamado Ciudad Satélite, cuyo autor y constructor fue Mario Pani. Esta obra es una muestra del arte público como equipamiento urbano, es el arte que se expresa fuera de las galerías para todo aquel que circula y las observa de cerca o de lejos desde las vialidades construidas para ingresar a Ciudad Satélite (en la actualidad son un acceso a la ciudad de México).

Algunos críticos y autores en el tema del arte consideran las Torres como un ejemplo de la tendencia llamada minimalismo. De ser así, podemos decir que su concepción se adelantó a dicha tendencia, basándonos en un término cuyo uso general apareció en los años 60, el cual describe un tipo de escultura que es

predominantemente simplificada o austera. El proyecto de Goeritz data de 1957.

Esta obra puede considerarse como una muestra de lo que algunos autores han llamado esculto-arquitectura, un ejemplo de arquitectura minimalista y de arquitectura emocional, según el manifiesto de Mathias Goeritz.

En las Torres de Satélite se observa la participación del diseñador urbano y el escultor. En este ejemplo la ubicación de la escultura en un punto focal del proyecto urbano permite que la obra escultórica cobre una importancia relevante dentro del paisaje de la ciudad.

Es una de las pocas obras de la ciudad de México en las que se pensó sobre el efecto de la perspectiva tomando en cuenta los puntos de vista y la velocidad del espectador al desplazarse mientras se observa la obra. Se tomó en cuenta el desnivel existente entre el área en que se levantan las torres y el del espectador (Figura 29).



Figura 29. Torres de Satélite a través de un ojo de pescado.

En la ciudad de México observamos que aquellas obras que no forman parte de un espacio público, se trate de una escultura, arquiescultura, o bien una vialidad, una plaza, un jardín de importancia para los visitantes de la ciudad (haya sido

éste proyectado desde el principio o se hayan apropiado de él), es decir, la obra de arte público, se perderá en el caos o en el desorden al no tener un escenario, un lugar adecuado para su disfrute.

En 1957 el ex presidente Miguel Alemán Valdez encomendó al arquitecto y urbanista Mario Pani la realización de un nuevo fraccionamiento para una población aproximada de 100,000 habitantes, situado en las afueras al noreste de la capital: Ciudad Satélite. El Banco Internacional Inmobiliario, S. A., fue la empresa que solicitó y desarrolló la obra. Se encargó al arquitecto Luis Barragán un símbolo arquitectónico moderno que fuera de “gran visibilidad y atractivo comercial”.

Los empresarios pensaron inicialmente en una fuente, ya que así los clientes potenciales, compradores de predios y futuros colonos, se enterarían de que no tendrían problemas de escasez de agua. El arquitecto Luis Barragán invitó a Mathias Goeritz a colaborar en el proyecto escultórico, quien, luego de varios intentos concibió Las Torres de Satélite (Figura 30).



Figura 30. Fotografía de las Torres de 1974.

Estas altas y esbeltas torres de planta triangular, fueron construidas en concreto armado, aprovechando las posibilidades de una nueva tecnología. Desde siempre -como ha subrayado Pierre Francastel- los productos del pensamiento técnico han sido comparables a los del pensamiento científico y artístico.

“A este respecto, la relación que los escultores establecen con el concreto armado es particularmente significativa, y a veces incluso paradójica. En efecto, puesto que el concreto armado es uno de los materiales preferidos de la arquitectura moderna, su utilización habría tenido que favorecer la integración de estos dos medios de expresión...

... no obstante, la utilización del concreto armado permitirá sobre todo que los escultores capten el espacio de una manera duradera, y creen ambientes dentro de la naturaleza. Las fuentes ya no tienen hoy la importancia simbólica que poseían hasta el siglo XIX, pero siguen siendo un pretexto de construcciones imaginarias...

... el empleo del concreto armado por los escultores, servirá sobre todo para modificar la relación existente entre el espectador y lo construido. Las cinco torres de México, levantadas por Mathias Goertiz en 1957 abren perspectivas diferentes. De una altura comprendida entre los 37 y 57 metros, pintadas de blanco, amarillo, rojo y naranja y colocadas en la entrada de la autopista que se dirige a los Estados Unidos, su única justificación consiste en marcar física y espiritualmente el espacio. El artista dirá: no pretendo realizar obras de arte, sino crear una atmósfera espiritual dedicando mis esfuerzos al servicio del entorno.⁴⁷

El término “entorno” hace su aparición, y en relación al mismo la escultura adquiere funciones distintas a las meramente ornamentales. Ahora ya no se trata de aportar un “suplemento de alma”, sino de provocar una experiencia

⁴⁷Daval, J. L. Monumentalidad y nuevas Técnicas. *La escultura*. La aventura de la escultura moderna del siglo XIX y XX. Barcelona, España. 1996. pp. 205 y 206.

física y mental a través de cuya intervención llevada a cabo en un lugar renueva su significado. Estos prismas regulares de sección triangular que conservan en las estrías propias del encofrado las etapas y duración de su realización, las esculturas de Goeritz, a través de su relación coloreada y cinética son una introducción a la ciudad rompiendo osadamente el sinuoso paseo de la carretera a través de la naturaleza.⁴⁸

Jean-Luc Daval en el trabajo “Monumentalidad y Nuevas Técnicas”, destaca la obra de Goeritz citándolo entre los más reconocidos escultores del siglo XX. Debido a ello transcribí en el párrafo anterior sus palabras literalmente, ya que aparecen en una de las obras más reconocidas internacionalmente sobre la escultura moderna de los siglos XIX y XX.

Más tarde, Herbert Bayer -uno de los pioneros de la Bauhaus- trabajaría en un jardín de autopista por invitación de Mathias Goeritz, con el cual estuvo unido profesionalmente al trabajar conjuntamente en obras realizadas en los Estados Unidos de Norteamérica además de la estrecha amistad que conservaron.

En México son contados los casos de escultores que han trabajado obras monumentales en espacios públicos de la ciudad con esta intención de perspectiva, siendo en todo caso los más destacados Goeritz y Bayer, cuyas obras fueron creadas para ser percibidas por el espectador en movimiento.

Todas ellas son obras que se plantean como espacios habitables, que exigen una participación activa y física del espectador.⁴⁹

Olivia Zúñiga publicó en el Suplemento del periódico Novedades (del 21 de julio de 1957) un artículo titulado “Problemas de la Arquitectura”, señalando, entre

⁴⁸ Daval, J.L. *La escultura. Aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*. Skira. Barcelona, España. 1996. p. 204.

⁴⁹ Idem.

otras cosas: “Al mirar esas inmensas torres, recordamos aquella audaz teoría de la arquitectura emocional con la que Mathias Goeritz sorprendió hace cinco años al público intelectual mexicano, oponiéndose al exagerado funcionalismo y que, desde entonces, ha sido un discutido tema para los arquitectos, no sólo al público intelectual mexicano, oponiéndose al exagerado funcionalismo y que, desde entonces, ha sido un discutido tema para los arquitectos, tanto mexicanos como internacionales. Le Corbusier fue el primero en Europa que con la iglesia de Ron Champ dio el ejemplo de cómo subordinar los valores utilitarios bajo la emoción espiritual”⁵⁰.

Respecto a las Torres de Satélite, el renombrado crítico de arte de nacionalidad francesa Michel Ragon, escribió: “raro ejemplo de arquitectura ‘inútil’ construida después de la Torre Eiffel”.

Por otra parte, Mathias Goeritz hacía la siguiente reflexión sobre su obra: “no son tan altas como yo las había imaginado al principio (rectangular... También son cinco, en vez de siete; la plaza misma quedó diferente y más estrecha de lo que me hubiera gustado; e incluso se cambió el color de una de las torres. Pero aquí se trataba por fin de una obra monumental cuya función exclusiva debía ser la emoción.

Los arquitectos insisten que las torres no son más que una gran escultura, y tienen razón. Pero ¿qué importa? Para mí son pintura, son escultura, son arquitectura emocional. Y me hubiera gustado colocar pequeñas flautas en sus esquinas para que el viajero que pasara por la carretera, oyera un extraño canto causado por miles de sonidos en el viento.

Para la mayoría de las personas estas torres sólo significan un gran anuncio publicitario; para mí -absurdo romántico dentro de un siglo sin fe- han sido y son

⁵⁰ Kassner, L. *Mathias Goeritz. Una biografía. 1915-1990*. CONACULTA-INBA. México. 1998. p. 103.

una oración plástica”⁵¹.

Al respecto de la obra, el maestro Juan Acha destacado escritor en temas del arte latinoamericano e internacional menciona: “...la paternidad de esta obra ha generado discusiones. Sabemos que el arquitecto Mario Pani hizo el encargo de la obra a Luis Barragán y que éste recurrió a Mathias Goeritz. Por lo general, el público cree todavía en la immaculada concepción del artista. El individualismo nos impulsa a los burgueses a tomar la propiedad intelectual por propiedad privada. En realidad, todo artista debe mucho al pasado a través de su aprendizaje profesional, además intercambia influencias con sus colegas más cercanos, tal es el caso de Mathias Goeritz, Luis Barragán y Chucho Reyes, pintor tapatío. De aquí viene nuestra preocupación, tan vituperada, por diferencias varias con paternidades inevitables en las obras de arte públicas. Sucede que cuando intervienen varios artistas en una obra, cada uno sobre valora su participación y subestima la de los demás y con el tiempo toma por verdad lo idealizado a su favor. Para nosotros Mathias Goeritz tiene la paternidad conceptiva de Las Torres de Satélite. Lo atestiguan obras similares expuestas en su presentación individual de la Car Stairs Galery de octubre a noviembre de 1955 a 1956; aparte de esto la volumetría de esta obra encaja en su labor ulterior. Pero concebir no implica exclusividad ni anarquía. Luis Barragán, el arquitecto Mario Pani y quienes financiaban la obra, tienen la paternidad de las transformaciones. Son coautores si consideramos que en lugar de las siete columnas concebidas por Mathias Goeritz, se construyeron sólo cinco con diferentes alturas, formas y colores a los concebidos. Por lo demás ningún artista es dueño o inventor de los prismas o columnas, la verticalidad o lo sublime. El nacimiento de una obra de arte, igual que es de cualquier hombre, requiere la intervención de varias personas: un hombre y una mujer, más los antecesores de cada uno de éstos y el medio ambiente de la gestación,

⁵¹ Zúñiga, O. *Mathias Goeritz*. Editorial Intercontinental. México. 1963. p. 38.

nacimiento y crecimiento”⁵².

Al paso del tiempo y a medida que cobraban reconocimiento el arte nacional e internacional por parte del Estado, se alcanzó la realización de la nueva escultura monumental al ser integrada a los espacios públicos de la ciudad contemporánea. Hoy día ésta es un hito de la ciudad, un ícono de la consolidación de la abstracción y del respeto al material, así como un regreso de la monumentalidad al espacio público.

2.2 Bilbao

El segundo caso, *El Museo Guggenheim*, hoy por hoy se encuentra en el imaginario de la gente. Cuando se menciona España, salta a la mente entre otros íconos de interés el Museo Guggenheim de Bilbao. Y siendo más objetivos, nadie podría pensar en la ciudad de Bilbao aislada de esta relevante obra que ha surgido así en el panorama actual del continente europeo. Sin embargo, se trata de un proyecto cuya autoría es de un arquitecto canadiense de origen italiano. Con anterioridad a su realización, hubiera sido difícil imaginar que uno de los edificios más representativos y simbólicos de las regiones vascongadas pudiera ser llevada a cabo por un arquitecto de nacionalidad estadounidense. Sin embargo en la actualidad, en el paisaje del mundo globalizado constatamos que los ingleses construyen sus proyectos en Alemania (Norman Foster); los franceses en Barcelona; España (Jean Nouvel); los estadounidenses en España (Frank Gehry); y Daniel Libeskind es el encargado de proyectar todos los museos judíos (casi sin excepción) del mundo entero.

El museo y el desarrollo en Bilbao incluye también nombres tan importantes como el de Norman Foster (Metro de Bilbao), Zaha Hadid en (Amando Ibarra), Santiago Calatrava (Aeropuerto de Bilbao), Ricardo Legorreta (Hotel Sheraton

⁵² Acha, J. *Expresión y apreciación artística. Artes Plásticas*. México, Editorial Trillas, 1993.

de Bilbao). El Museo Guggenheim de Frank Gehry fue el detonante que inició un gran desarrollo urbano, como consecuencia de la transformación generada por la aparición de este hito cultural levantado en una ciudad que era hasta entonces conocida solamente por su carácter portuario e industrial.

El museo se encuentra localizado en la margen izquierda de la Ría del Nervión.

La ubicación de una sede europea de la Fundación Guggenheim en Bilbao forma parte del conjunto de actuaciones desarrolladas por las diferentes administraciones vascas con la intención de contribuir al proceso de regeneración de la estructura económica del país Vasco, que tenía como meta diversificar y optimizar la economía de la ciudad de Bilbao (Figura 31).



Figura 31. Fotografía aérea de Bilbao.

La consideración de la cultura como una fuerte variable de desarrollo fue un debate que dio origen a dudas y recelos entre muchos. Sin embargo, el éxito que el Museo Guggenheim ha obtenido en sus primeros años de funciones ratifica la premisa de que la cultura es una variable instrumental aceptable para conseguir fines ligados a políticas de desarrollo económico y revitalización urbanística, sin olvidar el apoyo que merece por méritos propios, tales como ser un estímulo de la creatividad, expresión artística o forma de identidad.

Esto demuestra que las iniciativas de carácter cultural pueden convertirse en parte de las estrategias de desarrollo económico, pues funcionan como un claro factor de influencia en decisiones de localización de proyectos empresariales, estímulo del turismo cultural y de negocios, activador del sector de servicios, e instrumento de proyección de imagen al exterior.

Hoy en día después de la realización del Museo Guggenheim y de los proyectos que se encuentran ligados a éste, puede afirmarse que existe una relación entre el grado de actividad cultural y el potencial de desarrollo económico de la región.

En la actualidad podemos encontrar en las cercanías del museo diferentes puentes que unen ambos lados de la ría, uno de ellos es del mismo arquitecto Calatrava que comunica el Guggenheim con áreas peatonales *promenades*, donde la gente pasea frente a la ría. En el extremo opuesto al museo, encontramos la Universidad Jesuita de Deusto, cuyo edificio de estilo neoclásico se ha integrado al proyecto de rehabilitación para esta zona.

Como parte del conjunto, destaca un gran teatro donde se llevan a cabo las temporadas de teatro que se realizan durante todo el año. Cuenta con una fachada monumental realizada con hierro oxidado y está localizado en los antiguos astilleros de Oscalduna. El teatro nos recuerda la imagen del casco de un gran navío, como se percibe desde el Puerto de Bilbao cuando llega a sus muelles. En efecto los bilbaínos al ver este volumen lo relacionan, por una memoria visual, con un gran barco, un gran yate (Figura 32).



Figura 32. Palacio de congresos y de la música Euskalduna.

El Museo Guggenheim de Bilbao es una pieza muy importante, que destaca dentro de un gran desarrollo urbano. No se trata de piezas aisladas de arquitectura, sino que éstas forman parte de un conjunto planeado como tal.

Este desarrollo, sin modificar al viejo Bilbao, lo enriquece y ha respetado todos los edificios históricos valiosos de la ciudad antigua “entre ellos un teatro cuya fachada restaurada es muestra de la genialidad sin par del arquitecto Antonio Gaudí”. Este se encuentra ubicado frente a la ría, por lo que no hubo necesidad de destruir ningún edificio; por el contrario, se buscó la incorporación de algunos muy valiosos, por ejemplo el Museo del Arte Vasco y el Museo de Arte Contemporáneo (con obras de Eduardo Chillida en el jardín de acceso al mismo), lo que originó una obra urbana de destacada importancia en el panorama mundial de la arquitectura y del urbanismo contemporáneo, un hito.

En Bilbao encontramos que los proyectos localizados en el área a un costado de la ría son muy relevantes, comenzando por el puente Zubí Zuri (puente blanco en euskera), obra del arquitecto valenciano Santiago Calatrava, muy popular entre los bilbaínos y turistas, al cual denominan el último “abrazo” entre las dos

orillas del Nervión. Posteriormente se encuentra el Puente de la Salve, mismo que según se dice Gehry lo enalteció al integrarlo al conjunto arquitectónico del museo (Figura 33).

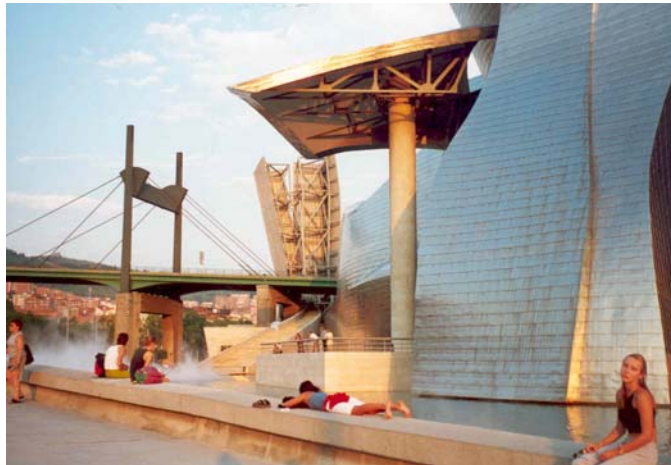


Figura 33. Puente de la Salve. En primer plano el Museo Guggenheim.

Paseando a un costado de la ría, flanqueada por las vistosas esculturas de arte público, se ve gente de todas las edades, niños, jóvenes, adultos, personas de la tercera edad, parejas de enamorados, personas que hacen deporte, todos ellos viviendo y disfrutando al caminar por el paseo (*promenade*) a las orillas de la ría. Al llegar al Museo Guggenheim, advertimos que mucho de lo que se está haciendo en Bilbao hoy en día está relacionado con la importante influencia de este edificio, reconocido como una de las más sobresalientes obras del siglo XX y que es además uno de los más costosos del mundo. Entre otros detalles relevantes destaca el recubrimiento de titanio de este edificio, material que se utiliza en la construcción de las naves espaciales. Dicho material causa espectaculares reflejos dorados, plateados y cobrizos cambiantes e intermitentes al reflejar los rayos solares a diferentes horas del día y al reflejar en la noche las luces artificiales de la ciudad. Este fenómeno proporciona una gran emoción causado por esta obra de arte cinético, en los espectadores, sean estos visitantes o habitantes de la ciudad, que vienen a reunirse y a pasearse alrededor del edificio mientras platican, descansan, hacen deporte o se relajan junto al gran espejo de agua que desprende nubes provocadas, lo cual se

convierte en un notable *performance* que se confunde con las aguas del Nervión. Sucede que a una hora cercana a la puesta del sol, y durante su desarrollo, surge un vapor provocado artificialmente en forma de blancas nubes sobre la superficie del contenedor de agua. Es un espectáculo que constituye un diario *happening*, un acontecimiento plástico que provoca la emoción de quien lo observa.

Frente al Museo Guggenheim, al otro lado de la ría, localizamos la explanada en que se ubica la Universidad Jesuita y que enlazará directamente ese centro con los espacios verdes que surgen en la otra orilla, así como con la nueva biblioteca del campus universitario. Muy cerca destaca el proyecto de la nueva rectoría de la universidad del país Vasco, y siguiendo este recorrido nos encontramos con el centro de ocio y consumo “Ría 21”, un *festival market* (como se le ha llamado) de carácter lúdico que antes de su apertura atrajo marcas prestigiadas y a los comerciantes de la ciudad.

Continuando nuestro camino, nos encontramos con el Parque de la Ribera: más de 200,000 m² de áreas verdes se extienden entre el Guggenheim y el Parque de Doña Casilda, en un espacio sin transición; en el camino hay esculturas y edificios habitacionales. En la última parte del trayecto se ubica el Palacio de Congresos y de la Música.

Los 346,000 m² de Abandoibarra están en proceso de transformarse en la imagen representativa de uno de los foros de encuentros culturales, empresariales y sede de congresos mejor logrados de Europa. Este centro de la cultura, las finanzas y la recreación, ha atraído ya la mirada de personas de todo el mundo relacionadas con la planificación urbana.

No podemos olvidar la relación de la función y la forma en un museo proyectado para la exhibición de arte contemporáneo -como lo es el Guggenheim- en que se rompe la tipología repetida de los museos tradicionales, consecuencias y

espacios ortogonales de diseño, en el que son frecuentes las repeticiones de salas iguales unidas por circulaciones en forma de pasillos. Aquí se han creado espacios variados de diferentes alturas y recorridos asimétricos; el sólo estar en el interior de este edificio nos lleva a experimentar una sensación, una emoción que acaba con el cansancio propio de recorridos por salas proyectadas con espacios monótonos que no dejan de ser fatigantes y en los que sólo nos mueve el interés por ver las obras maestras pero no el interés por la arquitectura y sus recorridos emocionales (Figura 34). Espacios diferentes, en los que puede lucirse el arte contemporáneo, como por ejemplo: la escultura formada por tres gruesas capas de fierro oxidado, entre las que puede circular el visitante. Son obra de Serra, quien construye utilizando planchas de acero laminado en caliente.



Figura 34. Interior del Museo Guggenheim.

He escuchado la opinión de que en este museo no se pueden colgar los cuadros en la misma forma que puede hacerse en las salas de paredes rectas con superficies planas, esa misma crítica la escuché proveniente de un arquitecto que se refería al Guggenheim de Nueva York.

En lo personal estoy más de acuerdo con la opinión expresada por George Pompidou cuando tomó la decisión de construir en la capital de Francia el actual Museo George Pompidou concibiéndolo como una sede, como un espacio para exhibir arte contemporáneo, sea escultura, pintura, instalaciones, o bien exposiciones con medios audiovisuales para los que no existía (según su opinión) ningún espacio apropiado en los museos tradicionales de Francia (Figura 35).



Figura 35. Museo Guggenheim.

2.3 Berlín

Un ejemplo de las tendencias de la arquitectura contemporánea es el edificio de El Reichstag. Este edificio del parlamento se creó con la mirada puesta en el futuro, como síntesis entre lo antiguo y lo nuevo, entre la historia y el presente. Como estructura se han conservado los viejos muros, quemados varias veces durante la dictadura y la guerra. Estos muros protegen la sala del parlamento en

el corazón del edificio. Dentro de la cúpula encristalada, está una torre con forma de embudo y cubierta de espejos que conducen la luz y actúa también como una chimenea de ventilación. Las rampas públicas ascienden y descienden conectando el área o superficie que es el piso del recinto del espacio bajo el domo con la plataforma del mirador que se encuentra en la cúspide del embudo y que funciona como un lugar desde el cual se puede contemplar la ciudad de Berlín a 360°.

El edificio se encuentra situado muy cerca de la Puerta de Brandemburgo y no lejos del proyecto corporativo llamado *post damer platz* (Figura 36).



Figura 36. Plano del proyecto urbano de Berlín.

El proyecto surge al presentarse la iniciativa de cambiar el Parlamento Alemán de Bonn a Berlín y de reubicarlo en el edificio del Reichstag. En 1992, se convoca a un concurso para la construcción de un área de 33,039 m² casi el 100% más de lo que el edificio podía contener. Posteriormente, el área total se reduce. Los equipos inicialmente seleccionados son los de Pi de Bruijn, Santiago Calatrava y el de Sir Norman Foster. Después de una nueva selección, ganó el concurso la Agencia Foster.

El objetivo consistía en replantear el funcionamiento en el interior del Reichstag (edificio inaugurado en 1894, incendiado en 1933, parcialmente destruido en 1945, restaurado en los años 60 y “cubierto” en 1995 (Figura 37).



Figura 37. El Reichstag en 1945.

El edificio del Reichstag está considerado como el mayor símbolo de la historia parlamentaria alemana. Los representantes del pueblo se cambiaron al nuevo edificio del parlamento alemán, al norte de la Puerta de Brandemburgo, al final de la monarquía en 1918.

El Reichstag permaneció como asiento del Parlamento cuando por primera vez los miembros del cuerpo legislativo fueron elegidos libremente de acuerdo con las reglas democráticas de la República de Weimar.

La era democrática termina cuando el nacional socialismo toma el poder y el edificio del Reichstag es incendiado. Posteriormente a la Segunda Guerra Mundial fue reconstruido, pero no se utilizó más para la política. La dimisión de Alemania dio lugar a que el Parlamento democrático de la República Federal de Alemania, fundado en 1948, se mudara a Bonn. Los comunistas gobernaban en Berlín del Este. El Reichstag estaba en la parte libre, al oeste de la ciudad. Este edificio es testigo de diferentes momentos históricos de Alemania. El rediseño

del primer parlamento, totalmente alemán, después de la guerra, constituía una gran tarea del siglo y fue comenzado con un alto grado de generosidad.

Fue un reto para los 800 arquitectos de 54 países que sometieron sus proyectos al jurado del concurso arquitectónico que se inició en 1992. El jurado encontró difícil tomar una decisión y al iniciar el año de 1993 otorgó tres primeros premios a arquitectos extranjeros.

La gran respuesta a la convocatoria fue un gesto recibido con gusto en Berlín porque el pueblo todavía estaba bajo la impresión del eufórico dinamismo de la reunificación. Meses más tarde, al arquitecto Norman Foster se le dio la comisión para la reconversión, con un presupuesto de 598 millones de marcos. Los parlamentarios quedaron particularmente impresionados por su diseño en lo que se refería a la disposición de las habitaciones (Figura 38).

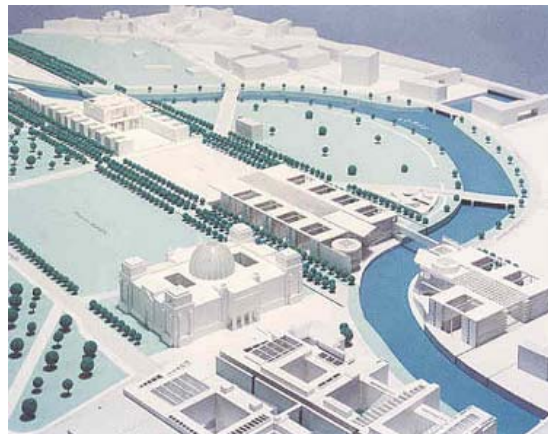


Figura 38. Maqueta de conjunto del proyecto del Reichstag.

Para entonces Foster había omitido el gigantesco palio para disminuir costos y también había excluido el pedestal de dos pisos alrededor del Reichstag, que debería dar acomodo a unas habitaciones para trabajar, de frente al río. Lo anterior se debió a que el parlamento había reducido sus demandas originales en lo que se refiere al volumen espacial.

La primera sesión del Bundestag alemán se llevó a cabo en el transformado Reichstag el 19 de abril de 1999.

En la reunificación de los dos estados alemanes, celebrada en Berlín el 3 de octubre de 1990, el Reichstag estuvo nuevamente en el centro de la historia alemana. La ciudad de Berlín tiene gran importancia en el ámbito mundial en los campos de las finanzas, del arte y ahora en la arquitectura. Actualmente encontramos la obra de grandes arquitectos que ponen de manifiesto las tendencias arquitectónicas de finales del siglo XX.

En nuestros días, se puede observar la multitud que incursiona en este edificio lo cual se vuelve verdaderamente una experiencia plástica y por supuesto humana, un *happening*. Este consiste en el hecho de encontrarse dentro de la cúpula que remata el edificio y observar a las personas bajando y subiendo por las dos rampas helicoidales que conducen a una plataforma elevada: el mirador, desde donde puede admirarse el paisaje de la ciudad (Figura 39).

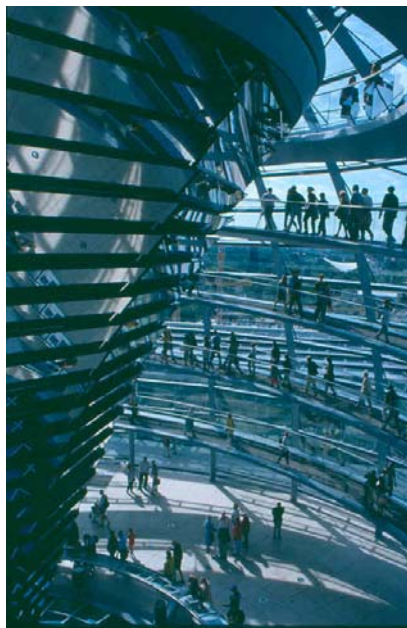


Figura 39. Rampas helicoidales en el Reichstag.

Vemos en este edificio la cuidadosa utilización de materiales como el acero y el vidrio. La nueva cúpula de vidrio es el punto de partida de las obras internas y posibilita la entrada de luz natural y las vistas de la ciudad. Actúa como un componente esencial en las estrategias de ahorro energético e iluminación natural. La cúpula se concibe como una linterna, con las amplias interpretaciones que el término implica. En su núcleo, se dispuso un cono revestido de espejos para reflejar la luz del horizonte al interior del edificio, con una protección móvil que acompaña a la trayectoria del sol y evita el calentamiento y el deslumbramiento. Actúa también como componente importante del sistema de ventilación natural; el aire del interior del edificio tira a través de éste por el efecto chimenea. El cono, a su vez, extrae el aire caliente de los niveles más elevados, mientras los ventiladores axiales e intercambiadores de calor reciclan la energía del aire desechado (Figura 40).

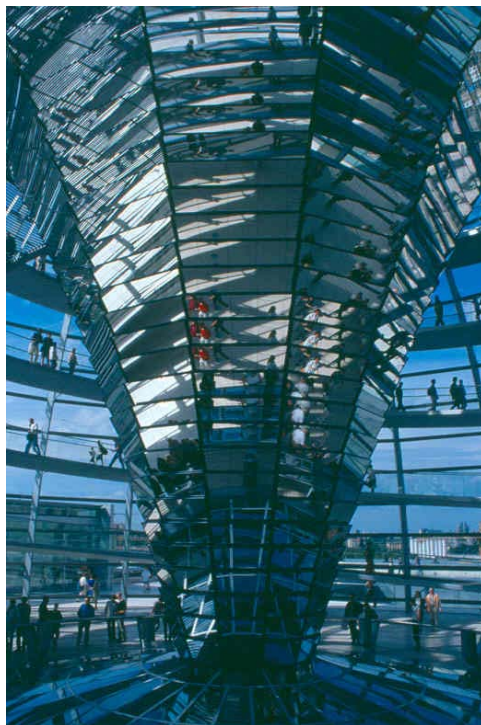


Figura 40. El cono revestido de espejos.

La transparencia y la accesibilidad pública fueron las claves de la reconstrucción interior del Reichstag, hoy un visitante ordinario que entre por la parte oeste del

edificio puede tener una visión de la sesión del Parlamento y ser visto por los parlamentarios. Dentro de la cúpula, dos rampas helicoidales conducen a una plataforma elevada, desde la cual se puede contemplar la ciudad (Figuras 41 y 42).



Figura 41. La cúpula desde el exterior.



Figura 42. La plataforma elevada.

2.4 París

El Arco del Triunfo de *L'Etoile* cuenta con un mirador desde el que es posible admirar el Eje Histórico de París del Louvre al oriente hasta *La Défense* al poniente. Dado el crecimiento de la ciudad de París, se hizo necesario dar un

remate al área de crecimiento (al poniente) así como a la perspectiva que se abría hacia *Neuilly*, recurriendo a un monumento para el futuro. En 1983 se abrió un concurso internacional que dio origen al Gran Arco de *La Défense*, inaugurado dos siglos después de la Revolución Francesa, que había sido celebrada con el bajorrelieve del escultor Rude sobre el Arco de *L'Etoile* (Figuras 43, 44 y 45).

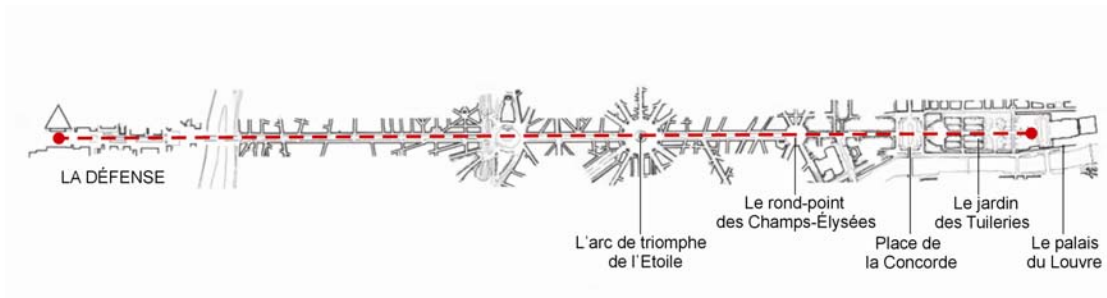


Figura 43. Plan esquemático del eje histórico.

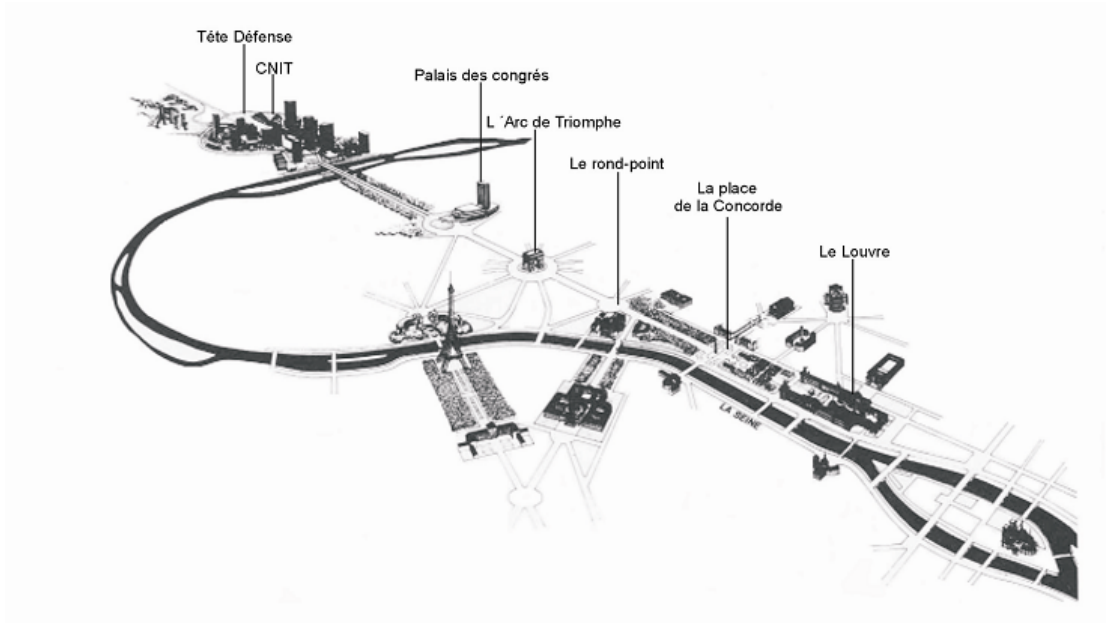


Figura 44. El eje y los principales puntos.

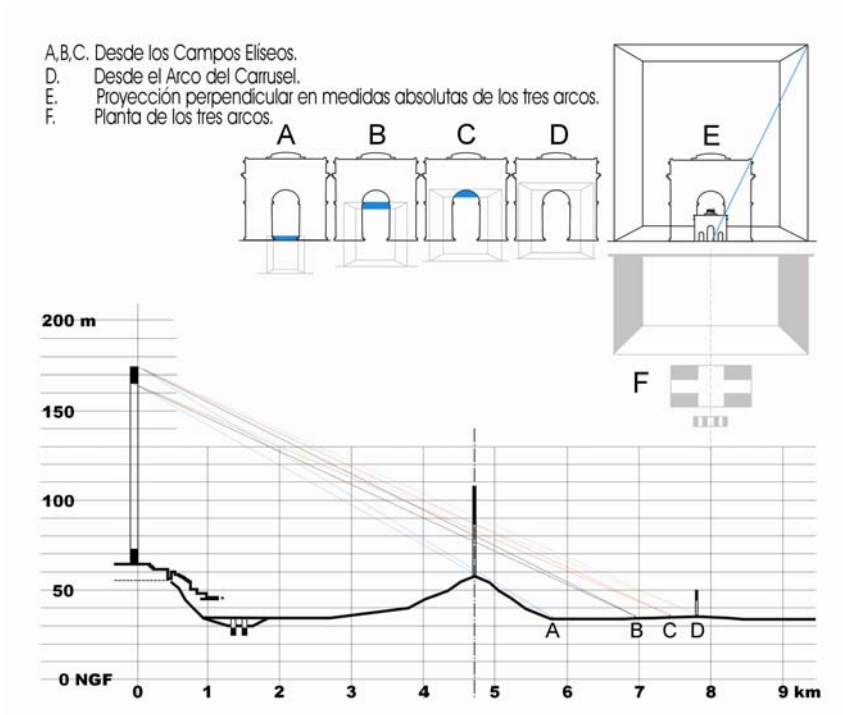


Figura 45. Vistas y corte esquemático.

El Gran Arco de *La Défense* está localizado al oeste del Eje Histórico de París, girado en $6^{\circ} 30'$ (con respecto a dicho eje) y hace referencia al giro de los mismos grados que tiene el eje de la explanada, la cual recibe el nombre de *La Cour Carrée* del Louvre, de acuerdo a la decisión del arquitecto Johan von Spreckelsen (Figura 46). En efecto, éste así lo llevó, a cabo, dando profundidad al cubo a medida en que se observa su perspectiva desde el eje de la ciudad.

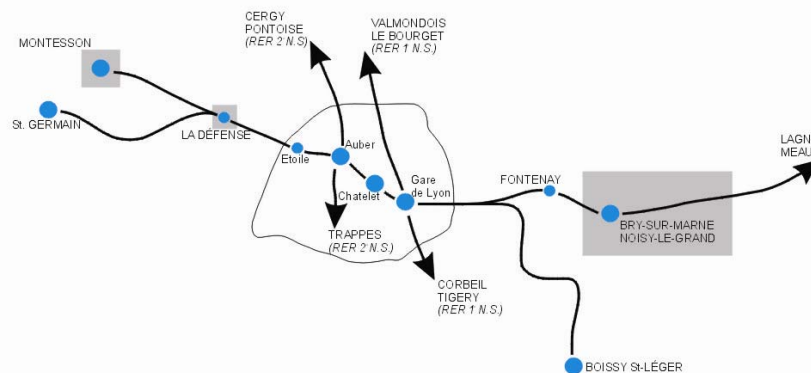


Figura 46. Diagrama del plan maestro de La Défense.

En 1929, los arquitectos Robert Mallet-Stevens, Le Corbusier y Auguste Perret, participaron en un concurso organizado por el historiador de arte Lion Rosenthal para el acondicionamiento de la *Porte Maillot*. Se encuentra en sus proyectos, particularmente en los de Le Corbusier, una prefiguración de lo que se convertiría en *La Défense*.

Dos años más tarde, el Departamento del Sena y de la Ciudad de París, organizaron un concurso “para el acondicionamiento de la vialidad que iba desde la Plaza de *L’Etoile* a la glorieta de *La Défense*”. Este concurso dio lugar a unas propuestas monumentales y conmemorativas, destacándose un monumento dedicado a la memoria del Mariscal Foch, para el cual los arquitectos laureados con el primer premio, Bigot y Landowski, propusieron una estatua de la victoria.

El crecimiento del Puente *Neuilly* en 1936 y la realización de esa vialidad triunfal, obtuvieron su sentido pleno con la creación, en 1958, del desarrollo que recibe el nombre de *La Défense*.

Desde su origen, *La Défense* se presentaba como un espacio que debería organizarse alrededor de la glorieta terminal. La concepción de 1955 realizada por el arquitecto Bernard Zehrfuss del Centro Nacional de las Industrias y Técnicas (Cnit), crea en las proximidades de la glorieta una manifestación arquitectónica excepcional, de la cual uno puede medir, aún hoy en día, su funcionamiento y calidad plástica. Entre los años de 1958 y 1970 se llevaron a cabo una cantidad de proyectos múltiples; así como el acondicionamiento del barrio dentro de su conjunto y también del complemento que debería darse en esta glorieta.

En la misma época un proyecto del arquitecto Emile Aillaud fue retenido después de llevarse a cabo otro concurso cuyo objetivo era el desarrollo del equipamiento público de *La Défense*; el cual proponía un plan de desarrollo de la llamada *Tête Défense* (cabeza -del desarrollo urbano- de *La Défense*).

Concurso Internacional que tuvo lugar en 1983.

Dicho concurso insistía en el aspecto simbólico “triumfalista” ligado tanto a la historia del sitio como a la voluntad anunciada por el presidente François Mitterrand acerca de su preferencia por un equipamiento público, más que por los edificios de oficinas que ocupaban la mayor parte de todos los barrios vecinos (Figura 47).



Figura 47. Rascacielos y El Gran Arco en La Défense.

Robert Lion, el presidente del concurso, recalca que se trataba “de destacar el Bicentenario de la Revolución Francesa por medio de un lenguaje arquitectónico, como el que la Torre Eiffel había marcado para el primer siglo”. El proyecto ganador daría cabida a un centro internacional de la comunicación.

El jurado internacional escogió cuatro proyectos que fueron sometidos a la consideración del presidente francés. El trabajo seleccionado fue el de un arquitecto danés llamado Johan Otto von Spreckelsen (1929-1987), cuyo proyecto fue considerado sobresaliente por su pureza y por la fuerza con la que llamaba la atención sobre el eje histórico de París y su perspectiva. El arquitecto director del Departamento de Arquitectura de la *Académie Royale des Beaux-arts* de Copenhague (Academia Real de las bellas Artes), fue esencialmente un

profesor y realizó pocas construcciones bajo su propia dirección, entre ellas cuatro iglesias, de 1960 a 1982 (Figura 48).



Figura 48. El Gran Arco.

El proyecto de Johan Otto von Spreckelsen consistía en un cubo con un vacío, simple como un juego de niños, un arco de mármol blanco, que no se parece a nada, fuera de modas y de movimientos de estilo, un coloso virginal y flemático, de la misma familia que las torres de La Defensa, tan rigurosamente geométrico como ellas y, por tanto, único, extraordinario, nunca visto. Se trata de un objeto de remate localizado sobre el eje, una ventana abierta hacia un futuro imprevisible, liberal en un sentido⁵³ (Figura 49).



Figura 49. El Gran Arco con el espejo de agua de Agam.

⁵³ Dupavillon, C. y Lacroche, F. *Le Triomphe des Arcs*. Gallimard. Francia. 1989.

El Gran Arco fue concebido para dar cabida a un equipamiento público. El proyecto de la glorieta internacional de la comunicación fue abandonado en 1986, reemplazándose por el de un gran ministerio y por una fundación humanitaria mundial que está albergada en este conjunto. Con los espacios de exposición y de animación de su planicie el arco conserva una función pública. Los dos volúmenes (paredes) de 35 pisos, dan alojamiento a oficinas privadas.

Cien años después de la Torre Eiffel (construida para celebrar el triunfo de la Libertad), este edificio se ha convertido, de alguna forma, en el otro monumento arquitectónico más admirado en París.

La obra da ritmo a un eje que tenía ya dos puntos de atención -que eran los dos arcos antiguos- y se convierte en el alma del barrio de La Defensa y en su monumento de más relevancia. Además, este se transforma en el remate poniente del eje de la ciudad de París, mismo que al oriente culmina en el Museo de El Louvre con la pirámide del arquitecto I. M. Pei (premio Pritzker de Arquitectura de 1983) quien realizó la destacable ampliación de El Louvre de París (1983-1993), la cual tal vez viene siendo su obra más importante y conocida (Figura 50).

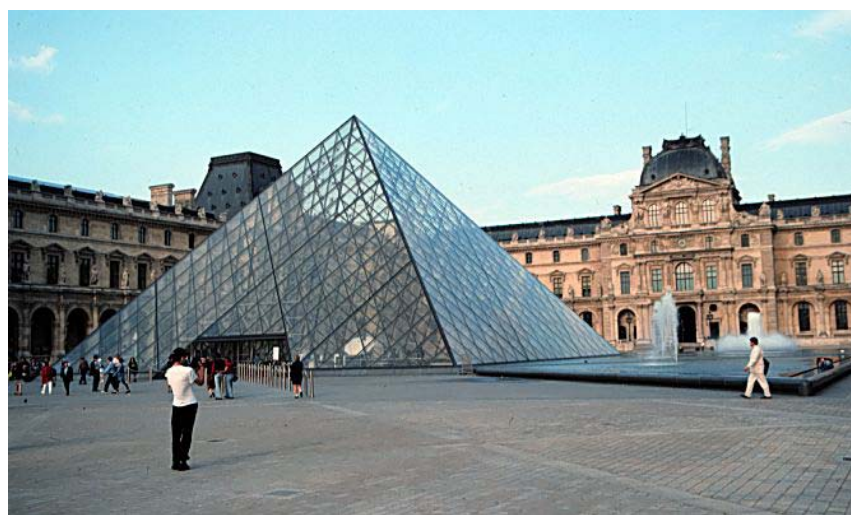


Figura 50. Pirámide de Ieoh Ming Pei en El Louvre.

Un reto tecnológico.

El Gran Arco se instaló dentro de un barrio que ya estaba dedicado a funcionamientos arquitectónicos y tecnológicos, y que da abrigo a realizaciones excepcionales. El reto tecnológico se explica desde un principio por lo gigantesco de sus estructuras: una gran cáscara colosal compuesta de cuatro enormes cuadros de concreto pretensado, que descansan sobre cuatro enormes vigas perpendiculares situadas en la base y que encontramos en exacta equivalencia dentro de la cubierta.

En la imagen presentada (Figura 51), se observa la escultura de Calder (artista nacido en los Estados Unidos en 1898 y fallecido en 1976). El artista exhibió su primera escultura con alambre en Nueva York en 1928 y en París en 1929. Sus múltiples creaciones abarcan “móviles” y *stabiles*. La escultura fue instalada en La Defensa en 1976. Esta obra recuerda la araña instalada en Chicago e ilustra la determinación de los responsables del desarrollo de La Defensa en lo que se refiere a colocar trabajos de artistas de renombre internacional en el ambiente innovador de este distrito. El material es de acero, el peso de 75 toneladas, la altura es de 15 metros. Al fondo se observa, entre otros edificios el Comisariado de La Défense.



Figura 51. Escultura de Alexander Calder en La Défense.

El Gran Arco.

Este proyecto del arquitecto Johan Otto von Spreckelsen, es un edificio de 35 pisos. Consiste en un cubo con un vacío central que tiene 100 metros de lado. Fue diseñado como una súper estructura que descansa en doce pilotes, los cuales soportan una carga de 300,000 toneladas, que es el peso del edificio. Las vigas de 70 metros de concreto pretensado soportan una hectárea cuadrada de techo, fueron coladas a 110 metros de altura con una precisión milimétrica y están fabricadas empleando un concreto de resistencia especial de color muy blanco diseñado especialmente para esta construcción.

Comentarios finales

Podemos observar que la obra de Mathias Goeritz y Luis Barragán -escultor y arquitecto respectivamente-, en lo que se refiere a la construcción y emplazamiento en el acceso nor-poniente de la Ciudad de México, fueron de importancia determinante en el sentido de lograr que dicha obra, las Torres de Satélite, pudiera ser considerada como un hito, como una entrada a la ciudad de México.

En lo que se refiere al Museo Guggenheim de Bilbao, podemos señalar que su ubicación fue seleccionada cuidadosamente por el arquitecto Frank Gehry, de tal forma que actualmente constituye el remate impresionante de una de las calles de Bilbao, desde donde se puede apreciar la singular apariencia de dicho edificio, mismo que se ha convertido en un ícono de esa ciudad al igual que en una de las tendencias más importantes de la arquitectura del siglo XX.

El Reichstag en Berlín es un edificio histórico con una localización relevante dentro de la metrópoli, ya que se encuentra próximo a uno de los barrios más antiguos y visitados de Berlín, como lo es el área bombardeada durante la Segunda Guerra Mundial y donde actualmente se lleva a cabo uno de los desarrollos más importantes de Europa. Este se denomina *Post Damer Platz*, conformado por edificios habitacionales, corporativos, equipamiento para la recreación y la cultura; proyectándose así como una de las zonas del nuevo desarrollo urbano de la unificada Alemania. Tales cualidades convierten al Reichstag en un hito de gran importancia social, cultural y arquitectónica en lo relativo a la historia de esta ciudad y sus habitantes.

La planeación de la ciudad y la escultura pública de escala monumental originan obras de mayor identidad y, por lo tanto, de mayor permanencia. Es necesario un espacio diseñado dentro de la ciudad para erigir las obras públicas, y es fundamental que en la planeación de tales metrópolis se proyecten áreas

dedicadas a estas obras, ya sean esculturas monumentales, jardines, fuentes o mobiliario urbano. Los espacios públicos son indispensables para la concurrencia, la recreación, el ejercicio y para el encuentro con uno mismo.

Considero que la obra más importante de escultura pública es la arquitectura que tiene desde el inicio de su proyecto el objetivo de cumplir con los requisitos de diseño de ser escultura. Tal es el caso del Arco de *La Défense*, sobre el cual Francois Chaslin apunta: “el proyecto de Johan Otto von Sprekelsen consistía en un cubo vaciado simple como un juego de niños, un arco de mármol blanco que no se parecía a nada fuera de las modas y de las querellas estilísticas, un coloso virginal y flemático de la misma familia que las torres duras y cerradas de *La Défense*, tan rigurosamente geométrico como ellas y, sin embargo, totalmente singular, extraordinaria, jamás visto es un objeto firmemente localizado sobre el eje. Pero, *per se*, ventana abierta sobre un porvenir impredecible liberal en un sentido” (publicado en Les Paris de Francois Mitterrand).

La obra de arquitectura, que desde los inicios de su planeación obedece a requerimientos conducentes a transformarla en el elemento de identidad de un grupo humano que habita una ciudad, es de una gran trascendencia en todas las culturas, incluso en aquellas en las que la escultura de escala monumental parece no tener gran relevancia. Sin embargo, insistimos en la importancia de su localización dentro de la planeación de la ciudad y en la decisión de un gobierno culto que le dé origen.

Por otra parte, la localización del Arco de *La Défense* como remate poniente del eje de la ciudad de París, tiene *per se* el elemento indispensable para convertir la obra que ahí se localiza en un punto focal de la capital. Esto, aunado a la propia concepción arquitectónica que satisfizo requerimientos de identidad para la urbe, resultó ser una de las creaciones monumentales más importantes, levantada precisamente en la ciudad que tanto destaca por su imagen urbana.

REFERENCIAS

- 46 Periódico Reforma. Larrauri, E. **Exhiben edificios esculturales**. Sección I. 13 de noviembre de 2005. p. 25.
- 47 Daval, J. L. Monumentalidad y nuevas Técnicas. **La escultura. La aventura de la escultura moderna del siglo XIX y XX**. Barcelona, España. 1996. pp. 205 y 206.
- 48 Daval, J.L. **La escultura. Aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX**. Skira. Barcelona, España. 1996. p. 204.
- 49 Idem.
- 50 Kassner, L. **Mathias Goeritz. Una biografía. 1915-1990**. CONACULTA-INBA. México. 1998. p. 103.
- 51 Zúñiga, O. **Mathias Goeritz**. Editorial Intercontinental, México. 1963, p. 38.
- 52 Acha, J. **Expresión y apreciación artística. Artes Plásticas**. Editorial Trillas. México. 1993.
- 53 Dupavillon, C. Lacroche, F. **Le Triomphe des Arcs**. Gallimard. Francia. 1989.

RELACION DE FIGURAS

- Figura 29 Torres de Satélite a través de un ojo de pescado.
- Figura 30 Fotografía de las Torres de 1974.
- Figura 31 Fotografía aérea de Bilbao.
- Figura 32 Palacio de congresos y de la música Euskalduna.
- Figura 33 Puente de la Salve, en primer plano el Museo Guggenheim.
- Figura 34 Interior del Museo Guggenheim.
- Figura 35 Museo Guggenheim.
- Figura 36 Plano del proyecto urbano de Berlín.
- Figura 37 El Reichstag en 1945.
- Figura 38 Maqueta de conjunto del proyecto del Reichstag.
- Figura 39 Rampas helicoidales en el Reichstag.
- Figura 40 El cono revestido de espejos.
- Figura 41 La cúpula desde el exterior.
- Figura 42 La plataforma elevada.
- Figura 43 Plan esquemático del eje histórico.
- Figura 44 El eje y los principales puntos.
- Figura 45 Vistas y corte esquemático.
- Figura 46 Diagrama del plan maestro de La Défense.
- Figura 47 Rascacielos y el Gran Arco en La Défense.
- Figura 48 El Gran Arco.
- Figura 49 El Gran Arco con el espejo de agua de Agam.
- Figura 50 Pirámide de Ieoh Ming Pei en el Louvre.

Figura 51 Escultura de Alexander Calder en La Défense.

Las Figuras números 29, 30, 33, 35, 39, 40, 41, 42, 47, 48, 49 y 51, fueron tomadas por el autor en el sitio.

BIBLIOGRAFÍA

Acha, J. (1993). *Expresión y apreciación artística*. Artes Plásticas. Editorial Trillas, México.

Daval, J. L. (1996). *La escultura. Aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*. Skira. Barcelona, España.

Kassner, L. (1998). *Mathias Goeritz. Una biografía. 1915-1990*. CONACULTA-INBA. México.

Zúñiga, O. (1963). *Mathias Goeritz*. Editorial Intercontinental. México.

CAPÍTULO III

Obras de artistas plásticos en Europa, Estados Unidos de Norteamérica y de México. Su integración al paisaje urbano de los siglos XIX y XX

CAPÍTULO III

3. Obras de artistas plásticos en Europa, Estados Unidos de Norteamérica y de México. Su integración al paisaje urbano de los siglos XIX y XX.

La modernidad en tres dimensiones.

Los lugares para la escultura en Francia.- Si el arte moderno cuenta el día de hoy en Francia con varios cientos de lugares para exposición, muy pocos entre ellos consagran su lugar a la escultura. Imponente e intimidante esta parte esencial de la creación del siglo XX que está en espera de cultivar al espectador en los espacios cerrados o abiertos, públicos o privados de los museos, centros de exposición y en la ciudad misma.

La escultura con frecuencia se percibe como compromiso entre la arquitectura y la pintura ¿qué es mejor, perderlas en los espacios abiertos o en un museo?

Más que cualquier otra forma del arte, la escultura requiere del espectador que éste permanezca de pie, a una distancia apropiada y adoptar una actitud de contemplación activa.

La legislación francesa ha promulgado un cierto número de leyes que tienen como finalidad el poner remedio a la penuria de los escultores. Desde 1875 existe este encargo público. Desde 1983 se dispone de un presupuesto de varios millones de francos. Desde 1951 el 1% del costo de las construcciones escolares, universitarias y ministeriales debe estar consagrado a las obras de arte especialmente concebidas para esas entidades. Como consecuencia ¿es entonces necesario visitarlas una tras otra para conocer la escultura moderna?

Algunas colecciones supremas ofrecen a los amantes de la historia una visión sintetizada: el Museo de Arte Moderno de París, dos museos municipales, cuatro centros de arte y tres espacios urbanos. Numerosos jardines privados proponen también desde hace una década nuevas perspectivas a los artistas. Sus talleres y

museos particulares permanecen como los lugares privilegiados donde la escultura se pone de manifiesto al servicio del público. Varios cientos de esculturas que se han ido adquiriendo figuran en la colección del Museo Nacional de Arte Moderno que se abrió en 1977.

En los años 80 el departamento de escultura del “Centro Pompidou” se ha integrado al conjunto de la colección para garantizar la armonía de las compras y de las exposiciones. Recibido por una serie de bronce de Matisse, el visitante del museo circula cronológicamente entre los volúmenes futuristas y cubistas, seguido por las maquetas constructivistas y los objetos surrealistas antes de encontrar las obras maestras de Brancusi, los bronce de Giacometti, las máquinas de Tinguely y las instalaciones firmadas por Raynaud Obeuys. Una terraza acondicionada permite igualmente descubrir a Ernst y Miró sobre el fondo del panorama parisién desde el “Museo Georges Pompidou” de los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers. Parte del paisaje también da fondo a la Torre Eiffel que se puede observar al caer la tarde cubierta de luces intermitentes lo cual constituye una exposición y una representación (“performance”) de arte público que se integra a la ciudad de París. Conjunto que se visualiza desde lo alto de sus jardines, bulevares, avenidas arboladas y espacios públicos en los que se encuentran importantes monumentos y obras de arquiescultura. Entre ellas destacan como detonantes del arte contemporáneo y de la escultura obras de Maillot y Rodin, siendo este último iniciador de esculturas monumentales pertenecientes al movimiento destinado a provocar una conmoción en la historia de la escultura al comenzar el último cuarto del siglo XIX. No obstante, el artista fracasó en el concurso de ingreso a la Escuela de Bellas Artes.

3.1 Rodin, camino hacia la monumentalidad de la escultura en el siglo XIX

Al inicio de su trayectoria Rodin se desempeñó como ayudante de C. Cordier y Carrier Belleuse. Posteriormente, en Bruselas trabajó asociado con Van Rasbourg, obligado por la situación que resultó de la post guerra.

Es hasta cumplir 41 años cuando su obra se desarrolló de manera continua logrando que sus proyectos se realizaran y derrotando las dificultades que se le presentaron.

En 1880 trabajó en la realización del encargo de una puerta para el futuro *Museo de Artes Decorativas de París*. Finalmente este museo no se construyó y el proyecto fracasó. Actualmente se localiza en este sitio el *Museo D'Orsey*, en lo que fue en sus inicios una estación de tren. El museo recibió el modelo en yeso de la puerta en calidad de depósito, quedando por lo tanto en el lugar que debería encontrarse pero en un edificio distinto y con una finalidad diferente. Rodin tomó este tema “Las Puertas del Infierno” (680 x 400 x 85 cm.) de la obra de La Divina Comedia de Dante y de su diseño para las puertas del bautisterio medieval de Florencia, Italia (Figuras 52, 53).



Figura 52. La puerta del infierno de Rodin. Figura 53. La Puerta del Paraíso de Ghiberti.

En los años de 1908 a 1910, el conservador del *Museo de Luxemburgo* y Rodin, efectuarían el montaje definitivo. Las jambas de las puertas deberían esculpirse en mármol, mientras que las puertas y las tres sombras debían fundirse en bronce y

dorarse. Sin embargo la guerra y posteriormente la muerte de Rodin impidieron esta realización.

En 1928, Jules E. Matsbaum encargó los dos primeros bronce: uno para su *Museo Rodin* de Filadelfia, en los Estados Unidos y otro para el *Museo Rodin* de París.

El Neobarroco

El Simbolismo queda reservado para aquellas sensibilidades literarias y musicales que vibran con las correspondencias. Los concejales de un municipio prefieren las obras con un sentido que se pueda captar de inmediato. El gran público tiene que ser capaz de comprenderlo y aunque continúe habiendo alegorías oscuras, más que nunca, el significado general tiene que imponerse de manera inmediata.

El Neobarroco está de regreso para las celebraciones que representan las exposiciones universales (Figura 54).



Figura 54. Fuente luminosa, París 1889.

La contrarreforma deseaba conquistar a los fieles vacilantes empleando la belleza del espectáculo. La Tercera República quería asombrar a Europa y al Nuevo Mundo.

A pesar de la amenazadora competencia del automóvil, el movimiento sigue estando simbolizado por el caballo. En el monumento *Des Girondins* de Burdeos, cuyas 52 toneladas de bronce terminan de colocarse en 1984 (al igual que en la fuente de Lyon) se observan al viento las crines de los caballos que están allí con las bocas abiertas, los pechos encabritados y los cascos amenazantes (Figura 55).



Figura 55. Monumento *des Girondins*, Burdeos.

La composición posee el movimiento de los caballos de Versalles que salen a la superficie del *Estanque de Apolo de Tuby*, inspirados a su vez en la obra *La Aurora*, del *Casino Rospigliosi* de Guido Reni. El siglo XIX reivindica todas las herencias y sus excesos son los que le dan grandeza.

La situación general entre 1900 y 1905

Constantin Brancusi llegó a Francia en barco cautivado por la obra de Rodin, cuya gloria aumentaba provocada por quienes ponían en discusión el arte del maestro.

La escultura académica y oficial -en la que también participaba Rodin- se hallaba tan sometida a las preferencias burguesas y a los comité encargados de la erección de monumentos, que desde el punto de vista artístico se imponía la necesidad de innovar, de buscar inspiración en otras fuentes.

Son varios los aportes de Rodin a la nueva escultura, podemos mencionar en primer lugar el principio artístico del torso, el empleo del fragmento en calidad de forma definitiva. Las exposiciones de Rodin en 1898 y 1900, presentaban piezas que habían sido concebidas como obras de arte incompletas (no como *bozzetti* ni tampoco como estudios) eran figuras “inacabadas” desde el punto de vista anatómico. La idea fue muy pronto acogida por algunos pintores y escultores. La estatuilla sin brazos *Madeleine I* de Henri Matisse, es una versión lírica de la Meditación sin brazos de Rodin (1897) (Figura 56).



Figura 56. *Madeleine I*.

La obra de Pablo Picasso que data de 1903 *Cabeza de picador con nariz rota* (Figura 57), refleja la máscara del *Hombre con nariz rota* de Rodin de 1864.



Figura 57. *Cabeza con nariz rota* de Picasso y *Hombre con nariz rota* de Rodin.

El torso es un tema que se transforma en moderno y no tarda en ponerse de moda. El escultor Aristide Maillol realiza el mejor ejemplo de ello con la obra *La acción encadenada*, realizada en 1905-1906 (Figura 58).



Figura 58. Torso de *La acción encadenada*.

Esta alegoría supera, según la crítica, a la primera alegoría concebida por Maillol, la cual consiste en una mujer desnuda con las manos encadenadas en la espalda. La transición entre Rodin y la siguiente generación queda ilustrada por el *Torso de Elberfeld* de Bernard Hoedger.

El crítico de arte Louis Vauxcelles del *Gil-Blas*, fue el destinatario de lo que escribió Rodin cuando expresó que Hoedger había encontrado el camino que él buscaba, y que si no fuese un viejo, hubiera querido seguirlo hacia lo monumental que es lo único adecuado.” Podemos observar en esta afirmación que aún los grandes artistas se han sentido fuertemente atraídos, en diferentes épocas de la historia del arte, por las obras de otros artistas a los cuales han admirado por la magnificencia de sus obras.

En 1910 Hoedger vivía en París y tenía como vecino a Wilhelm Lehmbruck. Este realizó entonces un torso de mujer con formas muy alargadas cuya inspiración aún resulta muy simbólica, pero que en Alemania le conquistó una reputación de escultor “moderno” que todavía perdura (Figura 59).



Figura 59. Tronco femenino de Lehmbruck y torso *Elberfeld* de Hoedger.

La nueva generación de escultores modernos también tenía que liberarse del influjo del simbolismo que aparecía en los temas de Rodin con más fuerza que en su estilo.

La introducción de una figura o un fragmento de personaje, repetido varias veces en una posición invertida o en un ángulo distinto, es otro de los legados que Rodin había transmitido a la generación siguiente. El grupo *Las Tres Sombras* que data de 1880 y que es el remate del proyecto de la *Puerta del Infierno*, es la creación más impresionante de Rodin en este ámbito, son tres figuras idénticas fundidas por separado, en su origen se trataba de un Adán en la forma característica de Miguel Ángel. Mucho más adelante, el principio de la permutación (llamada así por Rodin) será asumido por la escultura norteamericana contemporánea.

Se hace evidente que esta renovación -en la cual Rodin encontraba “el único camino adecuado hacia la monumentalidad”- así como el movimiento innovador que había triunfado sobre la escultura de los salones y del Simbolismo, no era otra cosa más que el neoclasicismo, representado en Alemania por Adolf von Hildebrand y en Francia por Maillol (Figura 60). Esta tendencia predominó en esos dos países, mientras que la “escultura moderna oficial” no lo hizo hasta la Segunda Guerra Mundial.⁵⁴



Figura 60. La Méditerranée de Aristide Maillol.

En 1893 Hildebrand había formulado los criterios de esta estética en una obra

⁵⁴Le Normand-Romain, A. (1996). *La afirmación de la idea republicana*. Pingeot, A. Skira. *La escultura*. Barcelona, España. p. 90.

influyente: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (El problema de la forma en las artes plásticas), y a través de su monumental *Fuente Wittelsbach* en Munich (1894-1901). Para Hildebrand la única escultura realmente auténtica era la constituida por grandes masas, cuyo paradigma sería la escultura propia del Egipto faraónico. Las condiciones técnicas para llegar a este objetivo -y un medio de triunfar sobre el modelado neobarroco de Rodin- consistía en la talla directa.

Esta técnica implica que el artista esculpe con sus propias manos, utilizando el cincel y el martillo.

En Francia se considera que Joseph Bernard -quien se inspira en la escultura francesa de las catedrales de la Edad Media, otro tema favorito de Rodin en su ancianidad- es el iniciador de esta técnica. Su cabeza de mujer con estilo neoclásico *Effort vers la nature* (1905), es sin duda el primer ejemplo de ello.

Entendida como un compromiso ético, la consigna de la “talla directa” reinará hasta el final de la Primera Guerra Mundial, y mucho más tarde aún en Henry Moore que la empleará para imitar las figuras rituales aztecas. Otro joven valor, en este caso, es Brancusi, quien pretendió continuar de este modo la tradición del arte rural popular de su Transilvania nativa, oponiendo la “verdadera” escultura a la “escultura bistec” de Rodin. En realidad, había tomado esta técnica de Joseph Bernard en 1907, y desde 1908, del arte trival africano: primero por vía indirecta (a través de André Derain y quizá de Modigliani) y luego directamente en el Museo Etnográfico de París.

El logro más acabado en materia de escultura monumental neoclásica sigue siendo *La Méditerranée* de Aristide Maillol. La cual con su estabilidad formal casi cúbica no se relaciona con la escultura egipcia ni con la estructura de una piedra tallada, sino que sigue el ejemplo de los griegos del comienzo del periodo clásico.

En el siglo XIX pintores como Daumier, Degas y Bonnard practicaban la escultura sólo a título privado, mientras que otros rompieron todas sus normas poco antes de 1900 y durante la primera década del siglo XX. Estos pintores -Gauguin, Matisse, Derain, Picasso, Kishner y Boccioni- realizaron creaciones que iban a aportar innovaciones decisivas para el desarrollo de la cultura moderna.

3.2 Las ciudades nuevas francesas y la participación de artistas plásticos en los 60.

Las Ciudades Nuevas de la Región Parisiën.

Estas ciudades surgieron como respuesta a la necesidad de regular el crecimiento desordenado al que se le llamó *Tache d'auild*, "mancha de aceite", para lo cual se trazaron dos ejes paralelos de acuerdo al OREAM (Organización de la Región Metropolitana). Al trazar los ejes se buscaba que estos fueran los limitantes del crecimiento sobre los cuales estaban localizadas las Ciudades Nuevas. La intención consistía en que tuviesen una vida autosuficiente y de esta manera pudieran funcionar de manera independiente, pero ligadas a la ciudad capital.

Los nombres de las ciudades son: San Quentin, Trappes, Evry, Cergy, Pontoise, y Marne la vallée. Solamente una de ellas se localizó sobre un asentamiento existente, Versailles.

Para que las ciudades nuevas funcionaran como tales, tuvo que crearse un gobierno para cada una de ellas con un edificio en el que residieran los poderes *La Prefecture*. Para que pudiesen verdaderamente funcionar de manera independiente se hizo necesario dotarlas de fuentes de trabajo, vivienda y del equipamiento necesario para la cultura, el esparcimiento, la salud y la recreación, así como para los deportes (Figura 61).



Figura 61. Vista aérea de Evry.

Con el objeto de atraer a la industria para poder dotar de fuentes de trabajo a los habitantes de las ciudades nuevas, se declararon exentos de impuestos los nuevos desarrollos industriales y comerciales que ahí se localizarían. Lo mismo sucedería con los comercios; sin embargo el inicio era muy difícil debido a la cercanía con la capital de Francia, en la que existían lugares de reunión, algunos centenarios, en los diferentes barrios de la ciudad (como son los restaurantes y cafeterías denominados *los bistrots* por los cuales es famosa la ciudad de París mundialmente).

Inicialmente en las ciudades nuevas se busco tener novedosas propuestas arquitectónicas que tuvieran unas formas tan agradables que atrajeran a los posibles nuevos pobladores, debido a lo cual se organizaron concursos para que los arquitectos presentaran sus propuestas en materia de vivienda y equipamientos. También se pensó en que los artistas plásticos pudieran trabajar desde un inicio con los arquitectos y diseñadores urbanos. Así surgieron la escultura y la arquitectura como equipamientos para el arte en los espacios públicos (Figura 62).



Figura 62. Arte en los espacios públicos.

En un primer momento se decía que las Ciudades Nuevas eran en realidad ciudades dormitorio (*villes dortoires*). Sin embargo, no es posible en un asentamiento realizado con toda rapidez lograr la riqueza de los equipamientos propios de las ciudades que se han desarrollado durante años, durante siglos. Menos aún cuando los pobladores de estas ciudades nuevas habían estado en contacto y vivido en ciudades centenarias (sin tomar en cuenta el otro punto vital para la autonomía que son las fuentes de trabajo).

El arte urbano a escala monumental se consideró como un atractivo, como un satisfactor necesario para atraer la afluencia de habitantes a estas ciudades. Se proyectaron así con esta idea edificios en los espacios públicos, la escultura, el diseño de jardines y el diseño gráfico, el cual se reflejó en la señalización, en los pavimentos y en los recubrimientos de los edificios habitacionales. Diferentes ejemplos muestran las realizaciones hechas por artistas plásticos en obras ejecutadas, ya sea como murales figurativos o bien los diseños de colores y texturas que de manera abstracta jugaban sobre los distintos planos conformando los volúmenes de las obras arquitectónicas.

Los diseñadores de la ciudad nueva de Evry al observar el desinterés de la población por acudir a sus grandes conjuntos habitacionales crearon un concurso

cuya meta era proyectar edificios que cautivaran al público por su forma. A finales de los años 60 y principio de los 70, el proyecto ganador de uno de los premios más notables del concurso (en el que participaron numerosos contendientes) fue el proyecto de las Pirámides de Evry, el cual estaba conformado por un grupo de varios edificios plurifamiliares cuya síntesis plástica formal era la de una pirámide envolvente. Se consideró que el costo del terreno -más accesible que el de la ciudad histórica- permitía desplantar los edificios en terrenos de mayor superficie cuyo costo por metro cuadrado era inferior al de la ciudad de París y sus alrededores (*la banlieu*). Los edificios podían construirse con una separación más importante entre ellos la cual podría quedar finalmente como un área ajardinada que daría servicio a los habitantes de las distintas “pirámides”. El resultado final sería más atractivo y con una menor densidad comparada con las viviendas localizadas en París. Los arquitectos que proyectaron los edificios piramidales afirmaban que los habitantes al ocuparlos podrían disfrutar al mismo tiempo de los privilegios que daba la vivienda en la ciudad, como los atractivos de vivir en el campo. Cada uno de los departamentos contaba con terrazas ajardinadas que eran a su vez la cubierta de los departamentos que se ubicaban en los niveles inferiores, dando como resultado final una pirámide que tenía jardines insertados en ella a diferentes niveles. Con ello se lograba desde el exterior la vista de un volumen ajardinado, y desde el interior una vivienda que extendía sus áreas de estancia familiar hacia las terrazas con jardines al aire libre. Las viviendas estaban dispuestas alrededor de una circulación vertical por medio de la cual se accedía desde el estacionamiento a los diversos niveles del edificio. Las pirámides de Evry fueron así concebidas como una arquitectura escultórica o como esculturas habitables constituyendo expresiones formales que daban identidad a la ciudad.

En los edificios destinados a las sedes de gobierno de las Ciudades Nuevas (en las Prefecturas), se tuvo especial cuidado en cuanto al símbolo de servicio por parte de la autoridad en referencia a las comunidades. De esta manera las Ciudades Nuevas estaban compuestas por importantes volúmenes que representaron la presencia del poder a su servicio. Se buscó ante todo responder a las exigencias funcionales,

pero también a las simbólicas, lo que condujo a los arquitectos a proyectar edificios dotándolos prioritariamente de una expresión formal, escultórica.

Al iniciarse la construcción de estas ciudades surgió la preocupación de equilibrar la falta de identidad en aquellos edificios que obedecían a la tipología propia de las unidades habitacionales de esos años, debido a lo cual se buscó la intervención de artistas plásticos que pudieran hacer más agradables los espacios y los volúmenes que se construirían. Se les invitó a participar también en el diseño de las áreas comunes, en el mobiliario urbano, en el diseño de luminarias, en la incorporación de obras y elementos escultóricos para los espacios públicos; así como para contribuir en el diseño del paisaje urbano, de los espacios ajardinados y de señalización con el objeto de que las áreas públicas pudiesen ser disfrutadas por gente de todas las edades desde los niños hasta los ancianos. Probablemente no se logró en todos los casos cautivar con los resultados a los habitantes que llegaron en sus inicios a estos nuevos asentamientos puesto que sus recientes residentes tenían que acudir en busca de trabajo a lugares lejanos a los de su hábitat. Además, carecían de la animación propia de la ciudad histórica, con lo cual la ciudad quedaba desierta durante el día al ser abandonada todas las mañanas por la mayoría de sus pobladores.

A treinta años de la fundación de las ciudades nuevas francesas observamos el florecimiento de algunas actividades de recreación en el centro de éstas⁵⁵ así como de su entorno, lo cual se traduce en equipamientos corporativos y comerciales que son fuentes de trabajo para sus pobladores. En efecto, hoy existen universidades, edificios corporativos, centros comerciales, restaurantes, cafeterías y *bistrots*, que son típicos de la cultura europea.

Asimismo en las áreas de recreación puede contemplarse, por ejemplo en Evry, que la escultura a escala monumental integrada a las fuentes, jardines y áreas

⁵⁵ Roullier, J. E. (1992). *25 Años de Nuevas ciudades en Francia*. Dirección de Asuntos Económicos e Internacionales (daci). París, Francia. pp. 241-256; 319-324.

deportivas, goza de la atención de los ciudadanos. Vemos a los niños bañándose en las fuentes localizadas en las cercanías o alrededor de algunas esculturas, mientras que los jóvenes juegan jockey sobre patines, las parejas y personas de edad avanzada se pasean sobre las áreas ajardinadas, teniendo como fondo del paisaje algunas piezas de escultura monumental. La función de éstas, además de la estética, es servir como parte de las fuentes, parte de los juegos para niños, o simplemente integrándose a los paisajes ajardinados.

Durante los años 60 se hicieron obras de escultura a escala monumental, así como edificios a los que algunos autores se refirieron como obras de arquiescultura y en algunos casos de escultura arquitectónica.⁵⁶ Desde los inicios de los años 60, la arquitectura tuvo importantes manifestaciones cuando apareció en los espacios públicos de la capital francesa, tal es el caso del Museo Pompidou (Figura 63).



Figura 63. Centro Pompidou.

El Museo fue construido durante el gobierno del presidente francés del que tomó su nombre en un periodo en el que Francia vio cristalizadas obras destacadas mundialmente como el aeropuerto *Charles de Gaulle*, las Ciudades Nuevas de la *Región Parisiën* y *La Défense*, las cuales son obras ampliamente reconocidas en los campos arquitectónicos, urbanísticos y en el medio de las artes plásticas por

⁵⁶ Ragón, M. (1964). *L'urbanisme et la cité*. Hachette, París, Francia. pp. 18-20.

su relevancia entre las realizaciones de la década de los 60 dentro del panorama mundial, con lo cual se constituyeron en verdaderos íconos del siglo pasado en lo que se refiere a obras de arte a escala monumental⁵⁷ (Figura 64).



Figura 64. Aeropuerto *Charles de Gaulle*, París.

En los años 60 en los Estados Unidos de Norteamérica se empieza a utilizar y a difundir el término *arte público* para denominar así a las obras que se exhiben fuera de las galerías, con la finalidad de integrarse al paisaje público de la ciudad.⁵⁸

En Francia, el ejemplo de los jardines *Les Floralies*, fueron una obra destacada a cuya inauguración asistieron relevantes figuras de la política internacional como el Príncipe Rainiero de Mónaco y la Princesa Grace de Mónaco. El responsable de este proyecto en el que participaron además los escultores más afamados fue el arquitecto Daniel Colin.

Durante mi estancia como becario del gobierno francés, pude visitar los jardines y entrar en contacto con las obras de escultura que ahí se expusieron y con las que los visitantes disfrutaban en sus recorridos.

⁵⁷ EPAD. (1994). *La Défense*. Guía de Trabajos de Arte. París, Francia.

⁵⁸ Phaidon Press Limited. (1999). *The American Art Book*. Hong Kong. p. 505.

Otros ejemplos significativos son *La Défense* y las áreas centrales de las Ciudades Nuevas francesas, en las que las esculturas a escala monumental y los edificios que pueden calificarse como arquiesculturas, son elementos que aparecieron como parte del equipamiento urbano.

Algunos arquitectos y urbanistas han expresado la opinión de que la ciudad es en sí misma la mayor obra de arte (en la que se integran los trabajos de arquitectura y escultura). Sin embargo es indudable el hecho de que los artistas y arquitectos destacados por su participación lograron el reconocimiento de su obra como equipamiento urbano, constituyendo en algunos casos íconos del siglo XX⁵⁹ (Figura 65).



Figura 65. Catedral de Evry.

En el año de 1969, se llevaron a cabo en Francia las Terceras Floralias Internacionales de París. El lugar donde se realizó esta feria que dura cinco meses, se convirtió en El Parque Floral de París, el cual le permitió a esta ciudad

⁵⁹ Tesch, J.; Hollmann, Ed. (1997). *Icons of Art. The 20th. Century*. Prestel Munich. New York. pp. 108, 152, 184, 202.

enriquecerse con un nuevo gran jardín, destinado especialmente a servir desde entonces de escenario para todas las presentaciones florales, incluyendo entre ellas Las Floralias que año con año la ciudad de París solía ofrecer a sus visitantes.

En la capital de Francia se podía percibir el fenómeno que consistía en que la ciudad se cerraba cada vez más, invadida por una selva de concreto, mientras que con este parque se trataba de traer a escena toda la poesía, toda la nostalgia de una naturaleza intocable al interior, en un parque de verdes follajes y de prados sembrados de flores de todos colores en contacto con el canto del agua de una enorme cascada. Con estas palabras, Janine Alexandre-Debray, Presidente de las *Terceras Floralias Internacionales de París*, agradeció a todos los participantes su contribución a la creación del parque y al esplendor de la armoniosa obra de esos cinco meses de esplendor, desde al más humilde de los jardineros, al más modesto de los expositores, hasta a los más sobresalientes participantes franceses o extranjeros. Estamos hablando de un parque que viene del arte de los jardines; un lugar de comunicación entre el hombre y la naturaleza; un área en donde hay silencio, ruido, espectáculo, sonido, iluminación, agua, aire y flor; un parque para los habitantes de la ciudad de todas las edades (Figuras 66 y 67).

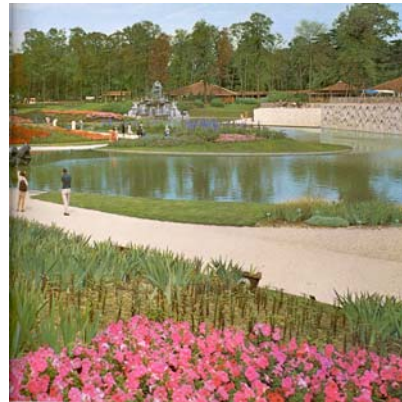


Figura 66. Vista aérea del parque *Les Floralias*. Figura 67. Jardinería y diseño de paisaje.

En nuestro siglo se redescubre la importancia de la naturaleza: sus bellezas y sus beneficios que con las Floralias se protege y se magnifica. Janine Alexandre-Debray

manifestó que si estas exposiciones, estas fiestas florales, han podido y pueden contribuir modestamente al inmenso movimiento internacional puesto en marcha desde finales de ese año para preservar la naturaleza y salvar el medio ambiente, se cumple el objetivo que a la postre sería una recompensa. Se trató también de un propósito de paz dirigido a las Naciones Unidas, ya que existían ciento veinte países que estaban dentro de la Comunidad Económica Floral que contaban incluso con una moneda floral internacional: el fleurin, basada en el franco suizo.

El presidente de las Terceras Floralias declaró “que uno la llame naturaleza, o que uno la llame Dios, la pequeña flor está siempre ahí”.⁶⁰

El Parque de Las Floralias fue ejecutado por los talleres de construcción C. Bach el 28 de febrero de 1968, bajo la responsabilidad de Daniel Collin (Figura 68), en una parte descuidada del *Bosque de Vincennes*. La reestructuración de ese proyecto debía ser comparable, por su calidad, al *Parque de Bagatelle*, por decisión del Consejo de París para facilitar las exposiciones temporales y principalmente las Terceras Floralias Internacionales de París. Otro objetivo fue aprovechar la atracción popular de las flores para mostrar a los visitantes las obras de arte contemporáneo, en este caso de algunos de los más destacados escultores, de ahí el título de Parque de Actividades Culturales al aire libre, con el que el Consejo de París en 1966 pretendió constituir lo que llamó la operación más importante del Urbanismo Verde realizada después de Haussman (Figura 69).



Figura 68. Maqueta de Las Floralias.

⁶⁰ Flammarion, E. (1971). *Floralies. Troislemes floralies Internationales de París 1969*. Turin, Italia. pp. 5-17.



Figura 69. Trabajos realizados durante la construcción.

Los estudios de infraestructura, (mecánica de suelos, espejos de agua, muros, tomas de agua, iluminación) se llevaron a cabo de manera simultánea con los estudios concernientes a la gran manifestación de floralias internacionales; dos equipos trabajaron en común entre 1966 y 1969, permitiendo así su apertura al público el 23 de abril de 1969.

En lo relativo al acondicionamiento del parque en 28 hectáreas, el programa comprendía: a) una zona de carácter espectacular y de exposición; b) una zona de recreo con posibilidades para hacer un día de campo; c) un jardín de niños (Figura 70).



Figura 70. Hundimiento de una parte del terreno de 28 hectáreas.

El terreno en su totalidad era totalmente plano. Para alcanzar un efecto con diferentes niveles, el paisajista hizo un hundimiento en la parte central que es una

antigua cantera de la ciudad de París y así consiguió un conjunto de terrazas al que se penetraba por caminos bordeados por presentaciones florales. El valle de flores que se conformó se remató en sus dos extremos: al norte por una fuente monumental y al sur por un jardín de plantas acuáticas. El comisariado general de Las Floralias hizo construir un pasaje cubierto conformado por galerías, patios y pabellones para que pudieran recibirse las exposiciones aún en caso de lluvia; las instalaciones permitirían a los visitantes continuar su recorrido.

El “jardín esculpido” constituyó una importante expresión contemporánea del arte de los jardines. El pinar fue acondicionado en pequeñas colinas, valles y hondonadas en una superficie de tres hectáreas, siendo el jardín de plantas acidófilas más importante de Francia.

Los primeros trabajos fueron realizados en septiembre de 1997 empleando *bulldozers*, con el fin de quitar la tierra vegetal de la antigua cantera.

El jardín además de ser una exposición de flores, atrajo con éstas a un público que pudo apreciar (mientras recorría los espacios destinados a la muestra floral) las obras de algunos de los escultores más renombrados que se integraron al paisaje.

Algunos de los Escultores que participaron:

Henri Laurens (París 18 de febrero de 1885 al 8 de mayo de 1954). La obra expuesta: *El gran Músico*, 1952. Bronce, 195 cm. x 110 x 0.95. Colección del Museo Nacional de Arte Moderno.

Emile Gillioli (París, 10 de junio de 1911). La obra expuesta: *El Ángel*. Bronce, 170 x 85 x 85. Fondo del Centro Nacional de Arte Contemporáneo.

Claire Falkenstein (Loos Bay Oregon), 1909. *La gran Esfera*, 1968, 101 x 105. Fondo del Centro Nacional de Arte Contemporáneo.

Agustín Cárdenas (Matanza, Cuba), 10 de abril de 1927. La obra expuesta: *Sin título*, 1966. Mármol, 170. Fondo del Centro Nacional de Arte Contemporáneo.

Alexander Calder (Philadelphia 1898). La obra expuesta: *Cinco Alas*, 1969. Stabile, 480 x 780 x 590. Facultad de Ciencias de París.

Yaacov Agam (Israel 1928). La obra expuesta: *Escultura-Medio Ambiente*, 1969-1970. Acero pulido, 270 x 300. Fondo del Centro Nacional de Arte Contemporáneo.

Jean Tinguely (Fribourg, Suiza 1925). La obra expuesta: *Meta No. 3*, 1970. Metal, 155 x 600 x 400. Fondo del Centro Nacional de Arte Contemporáneo.

Nicolas Schöffer (Kalosca, Hungría 1912). La obra expuesta: *Chronos 10*, 1971. Acero inoxidable, 400, envoltura 500, equipada con 26 motores y 15 proyectores. Fondo del Centro Nacional de Arte Contemporáneo.

Los escultores que expusieron su obra nacidos, la mayoría, en diferentes países del mundo vivían muchos de ellos en París. Se consideraron como los principales representantes de la escultura mundial. Fueron sus obras inscritas en la corriente de arte abstracto, tenían dimensiones que permitían clasificarlas como obras de arte monumental para ser exhibidas en escenarios diferentes a los de los museos.

En el bosque moderno, en 1860, Napoleón cedió el dominio de Vincennes, el castillo y los terrenos militares a la ciudad de París, para que fueran transformados en parque, dentro del concepto inglés, adoptado por el *bosque de Boulogne*. El Barón Haussman intervino en los trabajos de acondicionamiento que continuaron hasta el año de 1867.

Artistas y Arquitectos que destacaron en la obra de arquitectura y escultura monumental en los años 60.

En el año de 1960 se presenció el arte del nuevo realismo encabezado por el crítico Pierre Restany, quien agrupó a artistas de diferentes horizontes, incluyendo a Ives Klein, todos ellos respondiendo al llamado de reto de los valores establecidos. El arte se convierte en espectáculo gracias a este hombre joven, originario de Niza en Francia. Ives Klein se conocía hasta ahora por sus pinturas monocromáticas.

En Ives Klein podemos ver durante la época de 1960, el inicio de diferentes movimientos del arte contemporáneo. Actualmente las galerías y los espacios para el arte en general son testigos de las manifestaciones de los “performances”, que

con este nombre (sin traducirlo al español), exponen sus representaciones como obras de arte.

1960 ha sido el año que vio el nacimiento del Pop Art en los Estados Unidos y también el nacimiento del nuevo realismo en Europa, mientras que en arquitectura sobresale el hecho de la inauguración de Brasilia como la nueva capital del Brasil.

Pierre Restany, es considerado el nuevo realista y decía que los sabios académicos podrían estar alarmados al presenciar que la historia del arte estaba progresando. Pero ellos tratarán en vano de parar el sol en su movimiento o de parar al tiempo moviéndose en contra de las manecillas del reloj.

Con Ives Klein, Tinguely; Hains y Armand; Dufrene y Villeglé, se iniciaron una variedad de proyectos en París. El trabajo sería fructífero y lleno de consecuencias aún impredecibles.

El manifiesto de Pierre Restany (primer manifiesto, Milán), puede ser la puerta para acceder al estudio de las obras pictóricas y escultóricas de esta década, así como llevarnos a entender los movimientos internacionales y su reflejo en los movimientos nacionales que se dieron durante la misma.

En 1960 destaca la inauguración del *Museo Léger* que es sobre todo la expresión de una cierta concepción de arte que comienza con el Cubismo, se encamina al Realismo que está en sincronía con la sociedad maquinista de hoy en día, además de convertirse en signo de un nuevo humanismo para las masas. Léger se considera a sí mismo como el iniciador de una era futura.

La nueva capital de Brasilia

El objetivo de Brasilia fue crear una capital nueva en su totalidad, conformada por un arco circular, donde alguna vez hubo solamente sabana. Se retira más de 965

kilómetros hacia el interior. Fue inaugurada el 21 de abril de 1960 por el presidente Juscelino Kubitschec. El esquema y los edificios de esta ciudad totalmente nueva fueron diseñados por el planeador urbano Lucio Costa y por el arquitecto Oscar Niemeyer.

El presidente Kubitschec conoció a Niemeyer cuando fue jefe de gobierno de Belo Horizonte y comisionó entonces, al todavía poco conocido arquitecto, la empresa de construir una serie de residencias en el Barrio de Pampulha. El proyecto, que duró de 1941 a 1944, permitió a Niemeyer crear edificios originales con una arquitectura integrada a la pintura y escultura. Fue también el principio de un profundo entendimiento entre los políticos y el arquitecto. Brasilia es el mejor de los resultados.

Niemeyer se distingue al mismo tiempo entre los arquitectos de su generación por su sentido de la estética, que contrasta con el funcionalismo de sus colegas. Su palacio de congresos y su catedral se encuentran en la actualidad entre los grandes éxitos de la segunda mitad del siglo (Figuras 71 y 72).



Figura 71. Palacio del congreso de Brasilia.



Figura 72. Catedral de Brasilia.

La construcción del palacio de congresos marca la unión exitosa del funcionalismo y el simbolismo. El edificio que alberga las cámaras de diputados y senadores, está compuesto por dos domos que se observan desde la lejanía a través de dos torres

paralelas de 330 pies de altura, aisladas en una enorme base rectangular. El senado se encuentra bajo el más pequeño de los dos domos; y los diputados bajo el más grande. En ambas cámaras las filas de los asientos para los miembros están dominadas por galerías públicas concéntricas, así los debates de los políticos se encuentran a la vista de los ciudadanos.

En la mayoría de los edificios de gobierno, proyectados por Niemeyer, se revive el viejo concepto de un edificio con su pórtico. Niemeyer demuestra que el resultado sobresaliente puede obtenerse de una alianza de soluciones inspiradas en el pasado, así como en los más modernos métodos empleados.

El urbanista Lucio Costa por su parte, inventó puentes en los cruces de circulaciones, además de proyectar algunas vías de circulación y caminos que obligan a los automovilistas a disminuir la velocidad.

Los congestionamientos de tránsito han sido siempre un problema de todas las ciudades.

Año de 1961.

En 1961, a la edad de 60 años, Dubuffet tiene su primera exhibición en un museo. El enemigo de los valores culturales que este artista incesantemente desprecia es el gran pintor francés del día, el único que tiene una estatura internacional. Con Tobey y Rothko en los Estados Unidos, también totalmente maduros actualmente, la mayor parte del público viene a conocer una generación nueva tan importante como la generación de Matisse, Picasso y Braque, abriendo las puertas al arte moderno.

La segunda mitad del siglo XX con sus propios problemas y realizaciones ha comenzado definitivamente.

En palabras de Jean Dubuffet: el arte es una fuente de encantamiento. La necesidad del arte es tan básica como la necesidad de pan, probablemente aún más. Sin pan, se muere de hambre, pero sin arte, se muere de aburrimiento. Las maravillosas invenciones tienen una larga vida, expresan el encanto que poseen las fuentes de inspiración. Artistas que nosotros encontramos aburridos equivalen a inventores profesionales que nunca han creado nada. Arte sabio, no es una idea sensata, el arte no es nada más que un producto de esparcimiento y locura.

Todos somos un pintor. Pintar es como hablar o caminar. Para un ser humano la pintura es tan natural como dibujar alguna superficie disponible y el realizar una imagen es como hablar.

Cuando se reflexiona realmente sobre esto, los museos no son nada más que templos donde los adoradores celebran La Mona Lisa, Rafael, Los Espigadores, La Balsa de Medusa. Se visita un museo cuando se va a un cementerio, en la tarde de un domingo, con toda la familia, caminando lentamente y hablando en voz baja.

En cuanto a mí, mantengo en alta estima los valores salvajes, instinto, pasión, capricho, violencia y delirio.

Pintar es mucho más espontáneo y directo que las palabras habladas. Es más cercano al llanto o a la danza. Es por eso que pintar es mucho más efectivo que las palabras como medio de expresión de nuestra voz interior. En las palabras de Jean Dubuffet: podríamos estar escuchando la filosofía. Este es el punto de vista que se tiene respecto al arte de la segunda mitad del siglo XX (Figura 73).



Figura 73. *The Gossiper II*.

Hacia 1961, en materia de arquitectura destaca Bélgica. durante la exhibición internacional en Lieja, Nicolas Schöffer erige una torre cibernética y espacio dinámica (Figura 74).



Figura 74. Primera escultura cibernética en el teatro Sarah Bernhardt.

Año de 1962.

En este año, Antoni Tapies gana un reconocimiento mundial. En sus palabras “a menos que un artista se encierre a sí mismo en una torre de marfil, no puede considerarse como independiente de otras disciplinas intelectuales, como la filosofía, la ciencia, la política y las disciplinas en progreso (...) las artes plásticas constituyen el puente más universal y directo entre la gente y las ideas”.

El artista plástico Christo, montó la puesta en escena de la obra llamada “Muro de Barriles de Aceite”, en una angosta calle de la ciudad de París que ligaba a la calle del Sena (*Rue de Seine*) con la calle Bonaparte, la cual quedó completamente bloqueada en su ancho total levantándose a una altura de tres metros. Se dijo que al parecer el artista intentó denunciar la construcción del Muro de Berlín ocurrida el año anterior (Figura 75).



Figura 75. El Reichstag cubierto por Christo.

El escultor Antón Pepsner, de origen ruso, murió ese mismo año 1962. Sus esculturas anunciaron una nueva estética, la de lo efímero e inmaterial. El juego de una cavidad y un vacío definió la estética del espacio que él desarrolló en sus últimas investigaciones (Figura 76).

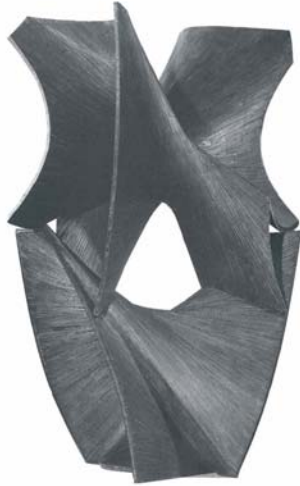


Figura 76. Pevsner, Construcción espacial.

Año de 1963.

Se termina la construcción de la terminal TWA en Nueva York. En otros tiempos las estaciones de tren, ahora los aeropuertos, llamaban a un diseño innovador por parte de los arquitectos de la segunda mitad del siglo XX. Saarinen, autor del proyecto, dijo que él buscaba captar el entusiasmo de un vuelo. El arquitecto diseñó otra terminal para el aeropuerto de Dulles en Washington, D. C., concluida en este año (Figura 77).



Figura 77. Aeropuerto de Dulles, E.U.

Año de 1964.

El arquitecto Kenso Tange construyó el Estadio Olímpico de Tokio. Se ha dicho de esta obra que el funcionalismo fue trascendido por un arquitecto que tenía un gran conocimiento de las técnicas y materiales contemporáneos, el cual había manifestado la liga entre su arquitectura y la arquitectura ancestral, punto de partida de la concepción de sus proyectos. En el año 1964 ya se habían inaugurado cincuenta juegos olímpicos; mismos que se iniciaron en 1892, año en que el Barón Pierre de Couvertin desde el gran anfiteatro de La Sorbona propuso su resurgimiento. La XVI Olimpiada inició el 10 de octubre de 1964, en Tokio.

Kenso Tange de nacionalidad japonesa ganó la competencia para la realización del Estadio Olímpico cuando tenía 51 años, se dijo de él que fue un profeta en su tierra donde obtuvo varios premios y así sucedió también en el continente europeo, donde fue premiado por la Academia de Bellas Artes de Berlín.

Para el Estadio Olímpico se construyeron pilares de concreto reforzado y la cubierta del estadio más grande del mundo tenía también el claro más grande, nunca antes logrado en un edificio similar (Figura 78).



Figura 78. Estadio olímpico de Tokio.

La cubierta es una red hecha de acero pretensado a la cual se soldaron placas metálicas. El conjunto constaba de dos estadios, uno grande y otro de menores dimensiones diseñados para eventos específicos. Las lonas que cubren el más pequeño de los estadios están suspendidas de manera espectacular en un mástil desplazado del centro de donde penden radialmente. Ambos estadios son excepcionales y dan asiento a 16,000 y 5,000 espectadores respectivamente, bajo cubiertas de lona desarrolladas en los años 50 y aquí perfeccionadas.

Tange piensa que el artista debe recuperar su debido lugar en la arquitectura. Él hace la pregunta “¿podrá la tecnología de hoy ser capaz de mover los sentimientos del hombre?”. Él ve la necesidad de recrear una síntesis de las artes, rechazada por la sociedad maquinista. La arquitectura de Tange no es esclava de la tecnología; quiere ser moderno, ya que considera a la tradición como incapaz de crear lo actual, y sin embargo, su conocimiento de la arquitectura japonesa es profundo y amplio. Algunas de sus obras están inspiradas por las formas ancestrales y su perfecto dominio de las técnicas va más allá del funcionalismo, llevándolo a alcanzar verdaderos espacios considerados por la crítica y por los usuarios como espacios poéticos.

Tange demostró sus habilidades como planeador de ciudades “City planner”, lo cual se hizo palpable en su proyecto para la ampliación de Tokio. Respecto a las teorías tan apreciadas por Le Corbusier (áreas diversas para un lugar donde vivir, un lugar para trabajar y un lugar para descansar, así como una calle para caminar) Tange expresó que son obsoletas y no responden a las necesidades de la realidad. El arquitecto japonés buscaba una nueva forma de habitar tomando en consideración lo histórico, económico, humano y la información política de cada lugar, sin la cual nada puede ser construido.

Destaca la declaración de Kenso Tange cuando habla de “mover los sentimientos del hombre” a través de su arquitectura, demostrando con ello ser un arquitecto preocupado por la emoción al trascender lo puramente físico. En su arquitectura se

aprecia que intentaba resolver las necesidades físicas, así como las demandas espirituales del ser humano.

Año de 1965.

En este año se termina la construcción del Arco de San Louis Missouri, “Gate way Arch at The Jefferson National Expansion Memorial”. Un concurso para el monumento a Jefferson fue celebrado en el año de 1947, el ganador fue el arquitecto Eero Saarinen, quien era totalmente desconocido y cuyo trabajo en ese momento había sido desarrollado junto a su famoso padre, el arquitecto finlandés Eliel. El diseño del arco se dibujó en un proyecto que tardó diez años en desarrollarlo el arquitecto italiano Adalberto Libera (1903-1963) para la puerta de entrada de una exhibición internacional italiana que fue planeada para el año de 1942 y que no se llevó a cabo.

Eero Saarinen concibió un arco parabólico de acero inoxidable que fue construido entre 1963 y 1965 en la riberas de Saint Louis: “The Gate way Arch”. Todos los trabajos de supervisión fueron hechos durante la noche para evitar así la distorsión causada por los rayos del sol. Tiene 630 pies de altura (192 metros) y se le conoce como el monumento más grande de los Estados Unidos (Figura 79).



Figura 79. Arco de San Louis Missouri.

La altura y la base tienen la misma medida y el arco adopta la forma estructural de una curva catenaria –la figura que se forma por una cadena cuando se sostiene a ambos lados- pesa 17.246 toneladas. Su flexibilidad es de media pulgada.

Las autoridades de la ciudad informan un costo de 13 millones de dólares para su construcción. Actualmente es una de las mayores atracciones turísticas de acuerdo con el *Arch, s web site*, se considera la cuarta atracción turística más visitada en el mundo, un reclamo que induce a un cierto escepticismo.

Año de 1966.

El arte moderno puede dividirse en dos campos: en uno de ellos está Giacometti, quien murió a la edad de 65 años, después de haber dejado un legado inmortal de escultura (**Figura 80**) y en el otro, el recién llegado *happening*, nacido en los Estados Unidos, que triunfó en Europa, particularmente en Francia.



Figura 80. Annette, 1955.

Alberto Giacometti está inscrito en el linaje de Auguste Rodin y Brancusi a quienes sucedió brillantemente. Nació en 1901 en Suiza, hijo de un conocido pintor post impresionista, su abuelo fue un pintor fovista *fauve painter*, Cuno Amiet.

Giacometti no buscaba un parecido, buscaba la imagen de un hombre reducido por la falta de cuidado del moderno mundo de cabeza, absurdo, sin fe. Solía decir “dibujar es la base de todo”. Siempre estaba insatisfecho con su trabajo. Trataba de dar a la cabeza una precisión íntima y construir figuras de bronce como esqueletos alargados. En su modestia decía “solamente el bizantino sabía cómo dibujar”.

Giacometti redujo la figura humana a su más simple expresión. Fue admirado por escritores y filósofos como Jean Genet y Jean Paul Sartre. Sus figuras petrificadas tomadas del abismo de la muerte, ejercen una profunda fascinación. Este año (1966) expiró uno de los más grandes artistas del siglo.⁶¹

Una nueva tendencia del arte americano se afirmó en el expresionismo abstracto y Pop Art, misma que se concentra en la escultura. Donald Judd, un teórico y líder de la llamada escuela minimalista, explicó porqué dejó la pintura y se dedicó a la escultura, manifestando que la superficie de la pintura (sin tomar en cuenta qué tan abstracta, fría y vacía de profundidad sea) siempre lleva consigo un irresistible ilusionismo. Surgió entonces la idea de crear un arte más radical, basado en la simplicidad de volúmenes geométricos en su máxima expresión.

Se presentó la exposición de arte minimalista en el Museo Judío de Nueva York, cuyo título es significativo: *Primary Structures*. Las variaciones son tan importantes como las combinaciones, y las series que se inician son figuras elementales cuyo potencial formal está desarrollado casi matemáticamente. Se trata de un trabajo de arte relacionado con el espacio; es decir, una presentación visual en la dinámica del espacio. Su ambición es definir a través de los materiales más rudimentarios

⁶¹Ferrier, J. L. *Art of the 20th Century*. Chene-Hachette. Prensas Rotolito Lombarda. Pioltello (Milán), 2002. p. 624.

(como triplay, acero galvanizado, aluminio, plástico y madera) un nuevo orden en el espacio. El medio ambiente es tan importante como el objeto mismo. Robert Morris, otro líder de esta escuela, explica: “el medio ambiente es tan importante como el objeto mismo. Mi obra no es apropiada para todos los lugares porque las construcciones que lo rodean tienen un papel decisivo en la vida del objeto”⁶².

Los trabajos minimalistas están caracterizados por enormes dimensiones, con frialdad y una absoluta neutralidad estética. No veamos más allá de los cubos negros de Tomy Smith; ni de las plataformas metálicas colocadas sobre el piso de Carl André; o de los tubos de neón coloreados de Dan Flavin; ni tampoco de las estructuras tridimensionales de Donald Judd (Figura 81).

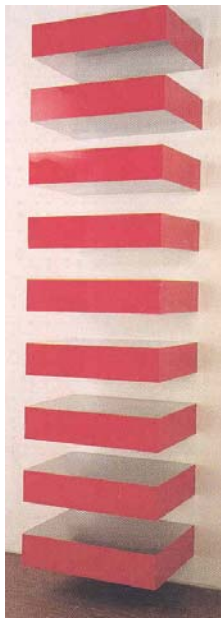


Figura 81. Donald Judd, Sin título, 1973.

Algunos artistas como Sol Lewitt, con sus combinaciones de elementos geométricos (el cubo es supremo) nos llevan aún más lejos. El problema, con su peso, densidad y energía es superfluo. Lo único importante es la operación lógica mental que lleva a la ubicación del objeto. Lewitt llama más al espíritu que al ojo. Su oración favorita es

⁶² Idem. p. 628.

“sólo las ideas pueden ser trabajos de arte”. Otros artistas alcanzan lo aún más radical y así pueden reducir el arte a un mero concepto.

En lo relativo a la arquitectura, tenemos el nuevo Museo Whitney (Figura 82). Marcel Breuer construyó este nuevo museo en colaboración con H. Smith. El arquitecto Breuer trabajó en Alemania formando parte de la llamada Escuela del Bauhaus. La meta que perseguía Gertrude Vanderbilt, fundadora del museo, al cambiarlo de ubicación, era presentar la vanguardia americana al público, ya que el espacio con que se contaba para las exhibiciones no era suficiente para recibir los numerosos trabajos que habían venido incrementándose. El Museo Whitney se cambió primero al 22 Poniente de la calle 64 y ahora se encuentra en la parte nueva de la Avenida Madison en Nueva York.



Figura 82. El nuevo Museo Whitney.

Año de 1967.

La Expo-67 Internacional con el tópico “Tierra de los hombres” (*Man and his World*), se inauguró en Montreal en el mes de abril. Se cubrió una superficie cercana a las 404 hectáreas, aproximadamente (1000 acres). Se dobló la superficie de la Isla de Santa Elena. Cincuenta millones de visitantes pudieron ver el Stabile de Alexander Calder de 24.9 metros de altura (82 pies). Se presentó por primera vez un tapiz de Le Corbusier en el pabellón de Francia.

La corriente que dominó la exposición de 67 fue la envoltura de los edificios (*building envelope*), siendo los dos representantes principales Frei Otto y Rolf Gutbrod y R. Buckminster Fuller. Cada uno de ellos erigió un pabellón, en Alemania y Estados Unidos respectivamente (Figura 83). Este último fue el más utópico (*utopian*) de los arquitectos americanos. El pabellón alemán es una simple lonaria plástica sobre columnas y cubierta por una red tejida en acero (Figura 84).

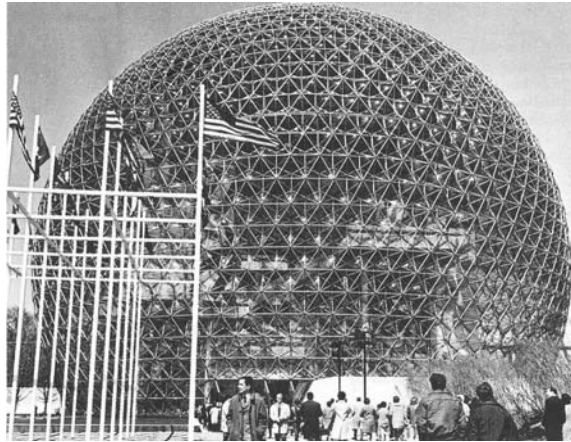


Figura 83. Pabellón de Estados Unidos.



Figura 84. Pabellón de Alemania.

El pabellón americano fue un enorme domo geodésico: una estructura tubular redonda que se asemejaba a una telaraña. Se realizó el concepto de una

envolvente climática independiente del tráfico y servicios en el interior. Esta arquitectura se encuentra libre del fenómeno de la gravedad (*gravity-free architecture*).

El arquitecto israelí Moshe Safdie construyó el *Hábitat 67*, el cual se compone de viviendas prefabricadas remetidas en grupos de cinco, una remembranza de los volúmenes de una pintura cubista. Es una nueva solución a los problemas de grandes conjuntos habitacionales (*large ensembles*); y sin duda, uno de los más interesantes dentro del panorama de la arquitectura mundial, levantado en la ciudad radiante (*cit e radieuse*) de Marsella en 1947.

El nacimiento del arte “Povera”.

En la galería Bertesca de Génova, los italianos fueron testigos del evento llamado “arte Povera IM spazio”, organizado y presentado por el crítico de arte Germano Celant, quien mostró trabajos que muchos dudaron en llamarlo arte. La exhibición se acompañó del manifiesto de Celant, mismo que no escondía su afinidad con el neodadaísmo americano y el nuevo realismo francés.

El arte “Povera” (*poor art*) quiere elevar lo banal al *estatus* del arte. La creación debe ser efímera (opuesta a los bienes de consumo), es un rechazo al hecho de asimilar el arte a un producto. Uno de los representantes es Pascali, cuyas esculturas son de plástico blanco. En el arte “Povera” cuando se quiere evocar a la tierra o al agua, estas se inspiran directamente en el mundo natural. Pascali literalmente las coloca en la escultura (Figura 85).



Figura 85. Maternidad, Pino Pascali, 1964.

Luz y movimiento.

Es imposible proporcionar una lista de todas las obras que se expusieron en el Museo de Arte Moderno de París, donde se presentó la primera exposición de "Kinetic Art", organizada por un museo francés bajo el título "Life and Motion". Los más conocidos artistas son: Agam, Bury, Le Parc, Takis, Tinguely, y Basarely. Entre los trabajos más originales y espectaculares está la silla de Kramer. Nicolás Schöffer es el inventor del dinamismo luminoso "Lumino-dinamism", creador de Cysp, la primera escultura cibernética autónoma. Su obra se compone de grandes prismas en cuyo interior hay espejos que proyectan efectos de luz en el espacio (Figura 86).

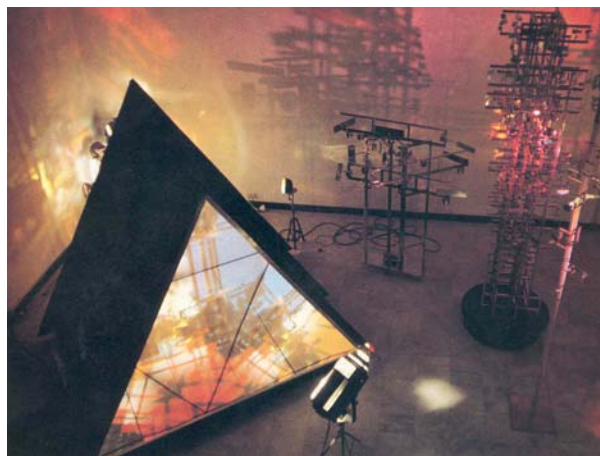


Figura 86. Prisma, "chronos sculpture" .

En la exposición se hizo la reflexión y se dieron datos acerca del hecho de que los artistas, desde el siglo XVIII, han intentado esculpir la luz.

Año de 1968.

En Francia se construyó la llamada primera ciudad para vacacionar en Languedoc Roussillo. *La Grande-Motte* es una obra que se encuentra en dos de las residencias que tienen forma piramidal. La ciudad, que tenía cinco mil residentes y atraía sesenta mil visitantes en el verano, se localizaba en 44.5 hectáreas de terreno. El arquitecto Jean Balladur concibió con gran cuidado un proyecto dedicado a las residencias. Acerca de este género, el arquitecto afirmó lo siguiente: “quiero que estén libres tanto de las influencias pasadas como presentes. Las pirámides tienen forma de dunas con un trabajo de concreto abierto hacia los balcones para así añadir a las viviendas belleza y privacidad”⁶³ (Figura 87).



Figura 87. Edificio “Le Provence” en La Grande-Motte.

⁶³ Op. cit. p. 653.

En la ciudad de Nueva York se llevó a cabo la exposición “Art and the machine” en el MOMA (Museo de Arte Moderno). La exposición abrió en el mes de noviembre y fue sumamente concurrida. Pontus Hulten de nacionalidad suiza, fue el organizador de la exhibición en la que se delineaba la relación del arte y la máquina, incluso revisando las invenciones de creadores de arte con sus trabajos, como en el caso de Leonardo da Vinci y Baucanson. Se dijo que artistas e inventores son ciertamente parientes cercanos (Figura 88).



Figura 88. Sala en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

El subtítulo de la exhibición es significativo: “Aspectos del final de la edad mecánica”. La idea del *final* pareció atraer a numerosos artistas jóvenes (...) la máquina intimida las protestas de los artistas.

César (César Baldaccini) comprimió un carro a manera de combatir la civilización técnica (...) Aún entre las investigaciones con mayor índice Tecnológico, la máquina tradicional, así como el artista, están siendo desplazados por la ciencia de las computadoras.⁶⁴

En el año de 1968 se llevaron a cabo en México los Juegos Olímpicos y paralelamente a éstos (coordinados por el mismo presidente del Comité Olímpico, el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez) se llevó a cabo la Olimpiada Cultural, destacando

⁶⁴ Ferrier, J. L. Con la colaboración de Le Pichon, Y. *L’Aventure de L’Art au XX^e Siecle*. Éditions du Chene. Francia, 1999. p. 654.

en ella el Encuentro Internacional de Escultores del que se hizo cargo el artista Mathias Goeritz. Este artista invitó a participar a figuras del arte internacional de la talla de Calder, Moore, Bayer, Fonseca, entre otros, quienes colaboraron con sus obras en los proyectos de la “Ruta de la Amistad”, así como en las realizaciones de esculturas para celebrar la olimpiada en México tal es el caso de Alexander Calder con su obra “El Sol Rojo”, Stabile localizada en la plaza de acceso al Estadio Azteca. De esta manera México se colocaba en el panorama internacional en lo relativo a la exposición de obras de escultura y arquitectura monumental que se exhibieron en los espacios públicos de la ciudad integrando las muestras producidas a la vida cotidiana de la urbe y trascendiendo las exposiciones que se llevaron a cabo a puerta cerrada en los museos de diferentes partes del mundo, incluyendo entre ellas las de la ciudad de México (Figura 89).



Figura 89. Reunión internacional de escultores, México, 1968.

Año de 1969.

En 1969 surge Andy Warhol, el hacedor de imágenes para la clase media. Al *enfant terrible* del Pop Art se le apodó “El amigo de las latas de las Sopas Campbell”. Es más que un accidente biológico. Él es un ingenioso hacedor de imágenes para la sociedad de consumo. En palabras de Warhol: “si ustedes quieren saber quién soy, vean las superficies de mis pinturas y mis películas. No hay nada atrás. Solamente leo la textura de las palabras. Veo todo de esta manera, la superficie de las cosas, una clase de *Braille* mental. El arte comercial (*business art*) es el paso que viene después del Arte. Empecé como artista comercial, y quiero terminar como un artista de negocios. Después de que hice la cosa llamada arte, o como se le llame, entré al arte comercial. Quería ser un *art business man* o un *business artist*. Ser bueno para los negocios es el más fascinante tipo de arte. Por una parte, creo en los espacios vacíos; pero por otro lado continúo haciendo arte. Continúo haciendo *junk* para la gente y colocarlo en sus espacios que creo deberían estar vacíos: estoy colaborando con la gente a desperdiciar sus espacios, cuando lo que realmente quiero hacer, es ayudarlos a vaciar sus espacios... Algunas personas hacen pintura abstracta y se sientan pensando acerca de esto porque su pensamiento los hace sentir que están haciendo algo. Pero mi pensar nunca me hace sentir que estoy haciendo alguna cosa”.

Esculturas de Constantin Andréou.

Se mostraron 50 obras durante el verano en la Galería Atenas. A los 51 años de edad, es el mejor de los escultores griegos contemporáneos. Algunos de sus trabajos son grandes en cuanto a sus dimensiones. Sus obras recientes más abstractas fueron hechas en láminas de latón, soldadas, a las que ocasionalmente les aplicó color. Su estilo es brutal y arcaico (Figura 90).

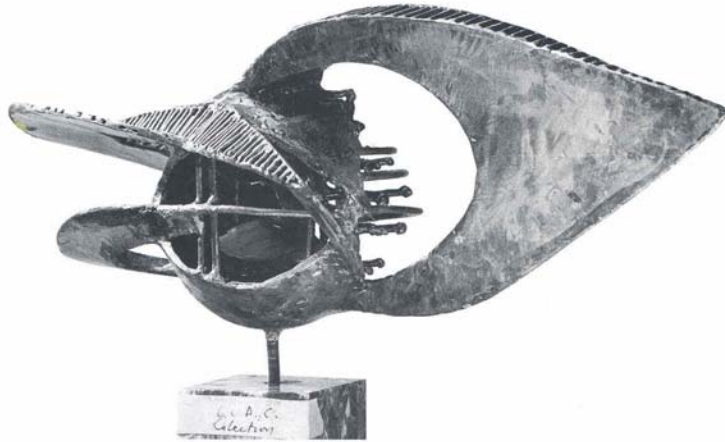


Figura 90. Constantin Brâncuși. *Radar Eye*, 1969.

Victor Vasarely ha llamado a su arte *Kinetic Art* porque tiene una analogía con la teoría cinética del gas, debido a su movimiento e inmaterialidad en ambos casos. Fue estudiante de la Bauhaus en Budapest, creada por Sandor Bornik. Una retrospectiva de sus trabajos se presentó en el Palacio de las Bellas Artes (Budapest). En algunas de las salas de exhibición se presentaron obras gráficas y algunas piezas en las que juega con elementos geométricos, tales como cubos sobre pedestales (que a manera de ejemplo tienen cierta similitud con los magiscopios del artista mexicano Feliciano Béjar); en ellos está siempre presente su juego óptico y en ocasiones incorpora piezas de colores que pueden ser de acrílico o de vidrio. Posteriormente veríamos en la ciudad de México los grandes vitrales de forma piramidal que colocó en una iglesia (Figura 91).

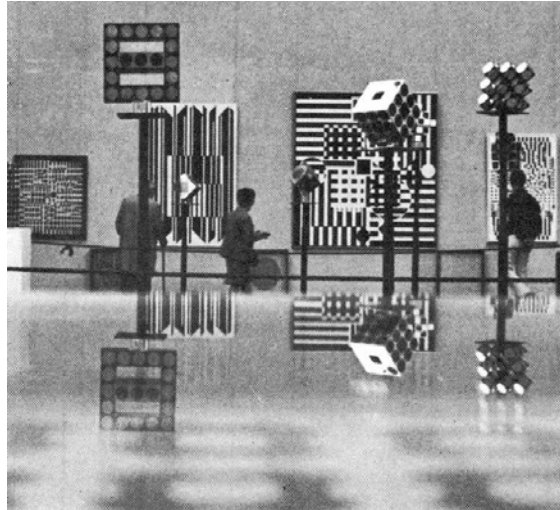


Figura 91. Retrospectiva de Vasarely en Budapest.

3.3 El arquitecto Pei y la Pirámide del Museo Louvre en los 90.

El Louvre, la fortaleza inicial.

En el año de 1200 Felipe Augusto levantó cerca del Río Sena, en el punto más débil para la defensa de París, el Castillo Fuerte de Louvre. Este ocupaba la cuarta parte del actual patio *Cur Carrée*. El rey convirtió el castillo en fortaleza para proteger sus tesoros, sus archivos y su arsenal, eligiendo como lugar de residencia el Palacio de la Cité. Carlos V, durante el siglo XIV lo transformó en un lugar habitable sin cambiar sus dimensiones. En una de sus torres el emperador instaló la famosa biblioteca que le valió el nombre de “Sabio”. Después de Carlos V el Louvre no recibió a ningún huésped durante 50 años, los reyes preferían sus edificios parisienses: el Saint Paul y las *Tourneles*, mejor equipados y más accesibles, o bien vivían en sus castillos a las orillas de la Loire.

La historia del Louvre es también la historia de París y de la misma Francia. El Museo del Louvre se considera el más grande del mundo, es además uno de los lugares más atractivos para la humanidad y sus galerías exhiben trabajos que levantan una serie de respuestas, desde la admiración hasta la curiosidad. La

variedad de objetos exhibidos nos hablan acerca de los tiempos, acerca de la sociedad, clases, de lo sexual y de los sentimientos, así como de creencias religiosas. Pero hay más que historia dentro de este espacio. El retrato de Mona Lisa de Leonardo ha evocado todas las emociones humanas y artísticas, desde la frustración, la envidia y lo placentero hasta la furia violenta, ha permanecido para reforzar la permanencia del arte.

El Louvre contó con los grandes talentos de Europa, y fue construido a un bajo costo al que contribuyeron millones de anónimos. Su construcción pasó por guerras, revoluciones, caída de reyes, el crecimiento de repúblicas y la pérdida de imperios.

La historia del museo es también la historia de todos los museos y abarca todo el conocimiento de lo que llamamos arte: el proceso por el que pasa el león guardián de un templo de la Mesopotamia al terminar en un aparador de vidrio bañado por la luz del sol de Francia.

Los albañiles que cortaron y colocaron los bloques de piedra de París para la gran Torre de Philip Augustus, fueron ciertamente colocando la belleza en segundo lugar después de la seguridad de la estructura levantada con firmeza y estabilidad. Ocho siglos más tarde, la estabilidad fue uno de los valores arquitectónicos que guiaron el trabajo de Pei leoh Ming, conduciéndolo a levantar pirámides dentro del terreno del Louvre.

A principios del siglo XIII, el rey Philip Augustus pretendía defender algunas provincias al norte de Francia del rey John Plantagenet de Inglaterra (el hermano traicionero del rey Ricardo Corazón de León) y salvaguardar la *Ile-de France*, región cuya capital era París. En el lado oeste de la ciudad el rey francés erigió un castillo con torres en un lugar llamado El Louvre, las murallas del castillo contenían la gran torre de 31 metros de alto que fue una de las maravillas arquitectónicas de la época. Dentro de las murallas de piedra los edificios estaban alineados con la pared que daba al oeste y en el sur con la muralla que colindaba con el Río Sena. Esta

distribución de los edificios en el terreno protegió efectivamente a Philip Augustus de los enemigos extranjeros que se localizaran en el poniente, así como de los provenientes del oriente. El Louvre llegó a ser el modelo de las defensas militares a lo largo del reino poco a poco unificado y de esta manera se convirtió en el tema de baladas, fábulas e historias populares.

El nombre del lugar del castillo de Philip Augustus, se pierde en el pasado. Las etimologías propuestas son muy imaginativas, expresan un deseo de extender Francia a un pasado más lejano, a una fortaleza habitada por Carlo Magno, o a una torre construida para la defensa de los invasores del norte. Algunas sugerencias sobre el origen de El Lovre o Louvre (en francés). *Lupara* o *Lupera* (en latín) son: *rubra* “lugar rojo”, una referencia al color de la arena local y “roble” (*rouvre*). Ambas posibilidades están basadas en un cambio de consonantes. Más coloridas son las referencias a un leprosario o *luperia*, un área dedicada a la cacería de lobos. Finalmente, el origen más probable -y no el menos evocativo- es simplemente lobo (*loup*) que es un recordatorio de los bosques salvajes de la Europa temprana. El día de hoy no son árboles de roble sino líneas ordenadas de nogales a lo largo del Sena; es decir, los jardines de Las Tullerías que se extienden hacia el oriente, desde el *Carrousel*.

La torre de Philip Augustus, como la Torre de Londres, fue dedicada a usos múltiples. Los archivos y los tesoros de la Corona se mantuvieron allí, e igualmente alojó a los enemigos del rey. Philip Augustus sin embargo vivió en otro lugar, en su presumiblemente más agradable y cómodo palacio, en las cercanías de la *Île de la Cité*. Hombre de guerra como fue Philip Augustus, también conocido como Felipe II, otorgó carácter propio a la Universidad de París, la primera institución de esta naturaleza hasta entonces en el mundo.

Como parte de la tradición de los monarcas en el mundo, fue el patrón de las artes y la arquitectura, principalmente en lo que se refiere a las iglesias construidas por él. El nieto de Philip Augustus fue Luis IX -el futuro San Luis- un cruzado como su

antecesor, quien ganó por medio de negociaciones las tierras por las cuales peleó su abuelo. Luis IX también coleccionó manuscritos en una forma modesta, creando un siglo más tarde los cimientos de la gran biblioteca de Carlos V. La guerra en el hogar quedó atrás y Luis convirtió el ala Oeste del Louvre en un *hall* formal de audiencias, donde la justicia se otorgó y se recibieron importantes personajes. Se llevaron a cabo recepciones solemnes en el castillo y también torneos llenos de colorido, aunque condenados por la iglesia.

París se asentó bajo la autoridad de Pío Luis IX y su nieto Felipe el Justo, quien fue un visionario y hombre sin piedad. Cuando en 1328 el rey Felipe VI subió al trono, la población sumaba alrededor de 100,000 habitantes residentes en la ciudad, era la más poblada en Europa. No obstante, la plaga proveniente del Asia central que se extendió sobre París veinte años más tarde ocasionó una devastación en la mitad de su población. En el campo la disminuida población se mejoró después del paso de la peste, pero el monarca francés vio incrementada la necesidad de estar en contacto directo con París.

En el año de 1356 el rey Juan el Bueno fue hecho prisionero por los ingleses en Poitiers. El delfín, Carlos V, a quien más tarde se le llamó "El Culto", asumió el puesto de regente. Dos años más tarde, cuando Étienne Marcel encabezó una rebelión en nombre del pueblo, Carlos V halló el Louvre tan útil como lo fue para sus antepasados.

Carlos V se enfrentó a las masas. A pesar del cambio en la opinión popular, Marcel y sus hombres irrumpieron en El Louvre y atacaron a dos de sus consejeros reales ante los ojos del rey. Aunque matar a un rey se consideraba un hecho violento, esta posibilidad resultaba además un sacrilegio. Cuando los partidarios de Carlos V asesinaron a Marcel, el delfín tomó ventaja firmemente recurriendo a una efectiva represión armada en contra de la rebelión proveniente de los campesinos. La victoria de Carlos V afirmó la absoluta autoridad del rey -al menos hasta ese tiempo- durante el inicio de su ascenso, empezando con ello a convertir la fortaleza de El

Louvre en un palacio regio, lo cual era una afirmación estética que hablaba por sí sola de la seguridad que el mismo rey se proporcionaba. Al mismo tiempo extendió las murallas de la ciudad hacia el oeste. El Louvre quedaba ahora integrado a la ciudad. El poeta, sacerdote y diplomático Petrarca, describió al delfín Carlos V como un hombre joven de gran inteligencia. Como hombre terrenal, Carlos V fue conocido también por su gran piedad, llevando a cabo sus principios tanto en su vida privada como pública. Esta misma piedad fue también lo que le encaminó a satisfacer sus gustos de lujo con espléndidos relicarios y otros objetos religiosos que él encomendó. Fue estudioso, su rica biblioteca de 973 manuscritos de temas desde la literatura clásica hasta magia y botánica, sentarían las bases para la futura biblioteca de Francia.

El rey Carlos V, quien también construyó *La Bastille*, transformó El Louvre de Philip Augustus en una espléndida residencia real. El arquitecto del rey, Raymond du Temple, cuyo nombre se recuerda en las calles cercanas al Louvre, renovó el edificio original y construyó las salas que están al norte y al este, convirtiéndolas en grandes salones que colindan con las cuatro murallas que circundaban al Louvre. A las nuevas salas se podía acceder por medio de una escalera de caracol que fue muy admirada en su época y decorada con estatuas de la familia real.

También había una magnífica casa para las visitas de dignatarios, como fue el caso del Emperador Romano Carlos IV, quien visitó París en 1377.

Francisco I, de la casa de Valois, fue uno de los primeros coleccionistas europeos en el sentido moderno el cual formó uno de los cimientos de una de las colecciones más importantes del Louvre. Nacido en 1494, Francisco I fue coronado a los 21 años de edad en 1515. Niccolo Machiavelli, quien visitó Francia en varias misiones diplomáticas durante el reinado de Luis XII, antes de que Francisco I ascendiera al poder, se maravilló por la gran riqueza del país (el florentino subrayó que la conducta de la gente requería escasamente ser gobernada). Sin embargo, muchas de las riquezas del país se fueron consumiendo en constantes guerras,

frecuentemente en conflictos con el Santo Imperio Romano, y en la compra de objetos de arte. Francisco I fue lo que más tarde sería llamado *connoisseur* y *amateur* -un experto y apasionado amante de la literatura, la pintura, la escultura, los objetos domésticos decorativos y la arquitectura; no obstante, se hizo notar por su falta de tacto. Transcurrieron unos diez años antes de que el tesoro real se pudiera recuperar en 1520 de los gastos erogados por la celebración de tres semanas en honor de Enrique VIII, (en el campo de la vestimenta de oro). Este monarca debió haber sido el anfitrión, ya que él mismo estaba al frente de la región en ese tiempo.

Leonardo da Vinci fue el más famoso artista de Francisco I, pero muy cerca de él estuvieron también Andrea del Sarto, Tiziano y Primaticcio, así como el brillante orfebre y escultor Benvenuto Cellini. Los trabajos coleccionados por el rey, tales como obras de Sebastiano del Piombo y Rafael, establecieron un precedente para los sucesivos monarcas “valois”, quienes también coleccionaron dibujos manuscritos especialmente iluminados y retratos (los cuales fueron mantenidos en la Biblioteca Real hasta 1671, cuando Luis XIV incluyó esos dibujos en la colección real). Machiavello hizo notar que Francia era todavía de alguna manera feudal, debido a que los barones sustentaban amplio poder.

Francisco I y sus allegados, con toda su magnificencia, se desplazaban del lugar en lugar, de palacio en palacio. En un principio Francisco I favoreció al *Valley de La Loire* (Loire). Entre Amboise, él disfrutaba Bols y Chambord, donde construyó un castillo. Más tarde pasaría más tiempo cerca de París en *Villers-Cotterets* y en el legendario castillo de *Fontaine Bleau*, alguna vez un retiro real, y actualmente la residencia de verano del presidente de Francia.

En 1528 Francisco I determinó tener su propio palacio en París, el castillo de fábula de Carlos V, virtualmente abandonado por 150 años, mismo que estaba en un estado penoso.

En 1546 el monarca (quien tenía unos 50 años de edad) eligió al pintor y arquitecto Pierre Lescot para que llevara a cabo el diseño del nuevo palacio, el cual trabajó con Jean Goujon, un notable escultor que estudio con Miguel Ángel. Francisco I murió el año siguiente, pero Lescot continuó su trabajo a lo largo de tres reinados subsecuentes hasta su muerte en 1578.

Pierre Lescot diseñó unas fachadas que han sido descritas como obras destacadas por su desarrollo estético que le dieron al palacio el aspecto que guardó durante cuatro siglos. A la manera italiana, figuras femeninas -ninfas y diosas desnudas o inadecuadamente envueltas- dominaron la decoración del patio, idealizadas y abstraídas en alegorías y divinidades clásicas. En el patio de Napoleón *Cour Napoléon*, esculturas alegóricas femeninas adornan las bases y las figuras que aparecen en los pisos superiores son figuras masculinas que pueden estar en túnicas, pero resueltamente vestidas.

Enrique II, hijo de Francisco II, reconstruyó el ala sur del Louvre. Este monarca se casó con Catalina de Médicis, quien pertenecía a una familia de banqueros. El matrimonio se llevó a cabo cuando ellos eran adolescentes. Durante los primeros años de su matrimonio Enrique II se enamoró de Diane de Poitiers, quien fue su amante y asesora política por el resto de su vida. Enrique II y Catalina de Médicis tuvieron diez hijos, tres de los cuales heredaron el trono.

Con la Reforma Protestante, la religión se convirtió en la espada que dividió las naciones de Europa de manera sangrienta.

Catalina de Médicis se convirtió en la regente de su hijo mayor Francisco II, quien vivió pocos años. De 1562 a 1563 y de 1567 a 1568, Catalina de Médicis también fue regente de su segundo hijo Carlos IX; en ese entonces la reina pasó edictos que intentaban dar fin a la guerra fratricida de religión. A pesar de los esfuerzos de Catalina, la guerra civil se convirtió en la plaga de los tiempos. En 1562, Jean Joujon, quien era protestante, dejó el país.

La reina madre en el año de 1563 mandó hacer un palacio en lugar de las fábricas de tejas -en francés *les tuileries*- fuera de las paredes de la ciudad; los jardines a la manera italiana, serían el estilo para el paisaje francés. Además, en 1566, Catalina dirigió la galería denominada “la Pequeña Galería” que al construirse cerraba el jardín hacia el ala sur del Louvre en la cual se encontraban ahora sus apartamentos y la muralla del río.

Las guerras religiosas continuaron por otro cuarto de siglo, tomando las vidas de los dos siguientes reyes de Francia.

En 1574, Enrique III fue el sucesor de Carlos. En 1588 forzado a dejar París, Enrique III dejó El Louvre a la Liga de París, quien ejecutó en la horca a 16 hombres en la gran galería de Enrique II. Una de las aparentemente interminables series de ejecuciones en ese siglo. En el siguiente enero, Catalina murió en Blois; Enrique III fue asesinado por un monje seis meses más tarde.

Enrique, rey de Navarra, también conocido como Enrique de Bourbon, se salvó a sí mismo durante la semana de San Bartolomé al convertirse al catolicismo; como rey Enrique IV dijo la famosa frase “París bien vale una misa”. En el año de 1600 cuando se casó con su segunda esposa, María de Médicis, Enrique IV había conseguido una paz que había sido difícil de ganar y con ella la prosperidad perdida por la cruel guerra en casa.

Enrique era un *amateur*; como Francisco I. Fue particularmente entusiasta de la escultura clásica y su colección se uniría a la del Rey de Valois en el Museo de El Louvre. La tradición de pertenencias reales en el palacio continuaron. Después de Enrique III, el futuro delfín Luis XIII gustaba de pasear a su camello hacia arriba y hacia abajo en la galería de 400 metros a un lado del río. El joven príncipe también amaba a su más modesto zoológico, al que pertenecían criaturas de los bosques que rodeaban al Louvre.

Enrique IV, quien en 1598 escribió el Edicto de Nantes, permitió cierta libertad religiosa y fue asesinado por un fanático religioso. Cinco años más tarde la primera esposa de Enrique, la cultivada Margarita de Valois murió arruinada económicamente; el Museo d'Orsay está actualmente en lo que fue alguna vez su estado.

El viejo rey había muerto, el joven rey tenía nueve años de edad y su madre María de Médicis, como Catalina, era una descendiente de la poderosa dinastía florentina, quien gobernaría Francia como regente durante siete años. En 1612 María de Médicis tomó a su cargo la construcción del Palacio de Luxemburgo y sus jardines, mismo que estaba situado al otro lado del Sena visto desde El Louvre. Uno de los primeros actos de Luis XIII, cuando él alcanzó su mayoría de edad en 1617, fue mandar a su madre en exilio político a Blois. María no tenía la intención de estar inactiva y en 1622 fue una de las consejeras del rey.

Para celebrar la ocasión, la reina madre comisionó a Peter Paul Rubens exponer en el Palacio de Luxemburgo un ciclo de pinturas entre 1622 y 1625. El contrato consistió en reunir 24 pinturas -sobre 274 metros cuadrados de óleo aproximadamente- que serían enteras y exclusivamente hechas por la mano del maestro. Esta extravagancia barroca se encuentra el día de hoy en la galería Médicis, la cual se inicia con los retratos de sus padres; prosigue con los episodios de la vida de María ilustrados detalladamente incluyendo su coronación así como sus logros políticos y maternos (Margarita fue solamente la reina consorte).

En 1659 el arquitecto del rey, Louis Le Vau, tomó el plan de Enrique IV. El patio llamado *Cour Carrée* fue cuadruplicado y después de un fuego devastador en 1661 Le Vau restauró la pequeña galería y creó el segundo piso *Galerie d'Apollon*. La referencia al Dios Romano y al Dios Griego del Sol y de las Artes fue un tributo al Rey Sol, el monarca de quien se dice declaró en el parlamento durante el tumulto de Fronde "el estado soy yo".

Luis reinó haciendo de Francia la nación más prestigiosa en el mundo. Los misioneros del rey y los comerciantes establecieron una presencia en África, India y América, incluyendo el territorio de Louisiana y Santo Domingo o Haití, que pronto se convirtió en una fuente de fabulosa riqueza.

Luis fue ciertamente el Sol, donde las artes florecieron. Racine, Corneille y Moliere, escribieron obras que fueron producidas en la Sala de Máquinas del teatro que Luis construyó en las Tullerías. Iniciando en 1672, la Real Academia de Pintura y Escultura tuvo exhibiciones de trabajos de sus miembros en el Palacio Richelieu. En 1699 la exhibiciones se cambiaron a la Gran Galería, y después de 1725 al Salón Cuadrado (de hecho no es cuadrado), mismo que dio su nombre a los espectáculos algunas veces controvertidos, pero de gran influencia, que se han llevado a cabo hasta 1914.

La última parte del Louvre medieval fue destruida. Luis planeo una columnata, una gran entrada para dignificar el ala Este del palacio y quién mejor para diseñar una expresión de arquitectura que Jean Lorenzo Bernini, el escultor que a la mitad del siglo ideó y construyó la columnata de la Basílica de San Pedro en Roma. De hecho, Bernini fue el único de los concursantes, el más famoso, pero el rey rechazó su propuesta para una fachada imponente porque finalmente no era suficientemente francesa. Durante su breve estancia en París, Bernini también sugirió que el rey presentara una exhibición pública permanente de arte perteneciente a la colección real; Claude Perrault, un doctor y miembro fundador de La Academia de Ciencias, ganó la comisión de arquitectura (su hermano Carlos, un miembro de la Academia francesa, es famoso por sus fábulas de mamá gansa).

En 1678 todos los trabajos en El Louvre cesaron, y todos los recursos fueron dirigidos a Versalles donde estuvo el retiro de su padre que sería convertido en el palacio del rey. Para ese tiempo el rey y su corte se cambiaron a Versalles en 1682, el cual había consumido más de 200 vidas y el equivalente a más de 300 millones de dólares. En París, el techo de la columnata de Perrault fue dejado sin terminar.

Luis XIV murió en 1715. Él había creado una gran nación y la corte más brillante de Europa, pero sus logros habían sido a expensas de la misma nación, especialmente de los que habían sufrido la pobreza largamente; corte representada con dignidad por pintores como los hermanos Nain. El nieto mayor del rey y su sucesor, Luis XV (solamente algunas veces llamado “El Bien Amado”) heredó un pueblo bárbaramente ignorado y explotado que se convirtió cada vez más en un pueblo desesperado. Luis XV sin embargo, no tenía la gran ambición ni la intransigencia de sus antepasados.

Madame de Pompadour vivió en Versalles como amante de Luis XV por cerca de dos décadas (que iniciaron en 1745) y su influencia sobre el rey en política, comercio y materias artísticas auspició proyectos de arquitectura así como de literatura, dando cabida a tardes culturales. Ella fue la patrona de Voltaire, y también de los fabricantes de muebles que produjeron algunas de las más finas piezas de Europa. El aspecto que tenían los trabajos de mediados del siglo XVIII deben el nombre de su estilo a ella.

Aún cuando se abrieron las exhibiciones en Luxemburgo, hubo mucha política detrás del escenario, mismo que propició el hecho de dar un espacio permanente en El Louvre a un museo. El salón, el espectáculo del arte contemporáneo de la Academia Real, fue abierto al público desde 1672. Tal vez por extensión el “Salón Carrée” (la Gran Galería) se convirtió casi desde el principio en el punto focal del movimiento dedicado a un museo nacional en el palacio real. Es interesante el hecho de que el movimiento auspiciado por el mismo rey ocurriera cuando el balance del poder entre el monarca y la gente se inclinaba hacia el incremento de problemas, puesto que su intención era mantener el absolutismo reafirmado por sus predecesores. Las discusiones sobre restauración sugerían que la colección real fuera un patrimonio nacional más que posesiones personales del rey.

Otras razones apresuraron las exhibiciones públicas permanentes: una corriente de criticismo argumentaba que la pintura francesa había declinado desde los días del

antiguo rey Luis XIV. En el segundo cuarto de los 1700, la calidad de los solicitantes del Premio de Roma -que envió a los estudiantes franceses a la ciudad eterna para estudiar con los maestros que aún vivían y a aprender copiando las piezas de las obras de los grandes- fue tan abismal que el premio no fue otorgado por varios años.

Como escribió el pintor Jean-Baptiste Pierre en una carta de 1775, éste sugería entre líneas que los estudiantes aprendieran de los grandes franceses tanto como de los ejemplos Italianos. Francia no fue solamente el único gobierno que reconoció el valor didáctico de las exhibiciones públicas. En efecto, el Papa Benedicto XIV adquirió un juego de pinturas en 1748, las cuales se propuso exponerlas públicamente, quiso en parte “para dar ejemplos instructivos a los jóvenes que estaban inclinados al estudio de las artes liberales”.

Cuatro años después de la muerte de Luis XV, su sucesor Luis XVI dio el Palacio de Luxemburgo a su hermano, el futuro Luis XVIII, y la galería se cerró al año siguiente. Sin embargo, durante el cuarto de siglo de la exhibición de Luxemburgo, varias fuerzas convergieron hacia la instalación permanente de las galerías públicas dentro del Louvre. El hecho de hacer posible la exhibición en los espacios del Louvre fue finalmente frustrada por las condiciones del edificio. El ala Norte y Este de la *Cour Carrée*, eran cascarones sin piso ni techo.

El trabajo en la Gran Galería fue planeado para su inicio en 1773, pero con la subida al trono de Luis XVI en 1774, se nombró al director general de los edificios reales, acierto que fue de gran alcance. Aunque su currículo era principalmente militar, el Conde de Angiviller en 1776 creó un museo en El Louvre. Su proyecto era personal y se sirvió para ello de los mejores asesores especialistas en la materia. A pesar de que hubo un gran consenso respecto a que Francia estuviese bien servida y contara con un museo, la logística y las finanzas se complicaron. Efectivamente, una vez que la Gran Galería fue seleccionada surgieron dos grandes problemas que se hicieron obvios: 1º- resolver qué se iba a hacer con los techos pintados por Poussin

(que se quedaron incompletos cuando el artista regresó a Roma en 1640) y 2°- cómo iluminar la galería.

Después de mucho debate, los plafones de madera de Poussin que estuvieron bajo las inclemencias de un incendio, fueron destruidos. Sin embargo, el apoyo económico que Francia dio a la revolución Americana de 1778 a 1781, cortó abruptamente el presupuesto del Conde de Angiviller.

Al inicio de 1789, las desesperadas condiciones económicas y la situación del rey con respecto a aceptar una constitución ocasionaron una fuerte tensión en París hasta un punto de explosión. En julio la gente tomó las armas desde el edificio de los Inválidos *Hotel des Invalides* y de la Bastilla de Carlos V. En octubre 6 de 1789 la insurrección irrumpió en Versalles, quitó la guardia del rey y casi llegó a los departamentos reales. Temiendo por su vida y la de su familia, el rey aceptó el consejo del General La Fayette y regresó a la ciudad de París y Las Tullerías entre una masa furiosa de gente que gritaba.

Durante los años de la revolución los debates concernientes respecto a crear un museo nacional continuaron, aún cuando la nación en sí misma tomó forma. Bajo las tensiones creadas por su propia entidad emergente en aumento bajo los ataques en sus fronteras, los políticos revolucionarios y teóricos propusieron instituciones de investigación universal que abarcaran las artes y las ciencias modeladas en los famosos *musaeum* de la antigua Alejandría. No obstante, este concepto eventualmente fue desechado, perdiendo peso al argumentarse que los valores educacionales de un museo de arte debían destinarse a los artistas franceses.

En particular, tanto la Academia Real de Pintura y Escultura como la Academia de Ciencias estaban orgánicamente ligadas al Régimen Antiguo, no solamente porque estuvieron financiadas por el rey sino también porque los temas que fueron transmitidos a sus estudiantes reflejaban y servían a una elite privilegiada restringiendo la educación de los artistas. La idea de crear un sistema de educación

donde los artistas dieran lecciones lógicas a partir de grandes trabajos y de grandes obras, así como referentes a las clases sociales, fue como la Revolución misma, un crecimiento de dos corrientes contemporáneas: discusiones sobre la naturaleza *nature* y énfasis Romántico en lo individual. En un aspecto la revolución educacional del arte fue más allá, incluyendo solamente a personas del sexo masculino. Sin embargo, algunos de los dibujos de Hubert Robert y las pinturas del proyecto del Louvre, tenían principalmente a mujeres dibujando a partir de las piezas maestras de arte en la Gran Galería.

El 10 de agosto de 1792 el pueblo tomó Las Tullerías forzando a la familia real a buscar refugio en el templo que había sido construido durante el reinado de San Luis. En ese mismo día Luis XVI fue apresado.

La monarquía fue formalmente abolida en el mes de septiembre de 1792 y la República se declaró el día siguiente, el cual sería el primero del calendario revolucionario. En el mes de enero el rey fue encontrado culpable y ejecutado. La reina María Antonieta lo siguió a la guillotina en octubre. Entre tanto, en la muy deliberada fecha escogida de agosto 10 en el año 1793 (23 Thermidor, año 1) el ahora llamado Museo Central de las Artes abrió las puertas de la Gran Galería al público llenando así el decreto de la Convención Nacional.

La primera exhibición, hecha en el salón de exhibiciones anuales de trabajos de artistas vivientes, mostró 538 pinturas y otros objetos de la antigua colección real. Ambas exhibiciones fueron temporales y se cerraron el 30 de septiembre. La galería del Museo de las Artes se abrió permanentemente en el siguiente 18 de noviembre. Las galerías estuvieron abiertas a los artistas en los primeros cinco días de cada década -la semana de diez días del calendario revolucionario- los tres últimos días fueron accesibles al público en general.

Aunque la monarquía (que ya tenía 1300 años) cayó en el sangriento lustro del terror, El Louvre mantuvo su legítimo poder. El nuevo régimen pudo con dificultad

pagar para que pudieran techar los últimos edificios de la *Cour Carrée* y restaurar las grandes pinturas de la colección real, en uno de los más conscientes y urgentes esfuerzos de relaciones públicas de todos los tiempos. D'Angiviller envió los modelos militares de los Inválidos y así la Galería pudo prepararse para las exhibiciones que darían la bienvenida al pueblo dentro del palacio que ahora pertenecía a la nación. Allí pudieron ver objetos que alguna vez fueron posesiones privilegiadas de la clase gobernante pero que ahora les pertenecía. De acuerdo con el decreto de la Convención del 27 de julio de 1793, el museo daría cabida no solamente a pinturas y esculturas, sino también a floreros y muebles pintados. Al mismo tiempo la revolución iba siguiendo los pasos de los planes reales mostrando pequeños trabajos de mueblería fina.

Los gobiernos desde la época de la Revolución iniciaron con la Primera República de 1792 a 1799. Posteriormente el Consulado de Napoleón tuvo lugar entre los años 1799 y 1804. El Primer Imperio del Emperador Napoleón abarcó los años de 1804 a 1814. Para los fines de nuestro estudio incluiremos en la siguiente imagen una relación de los gobiernos que se dieron desde la Revolución hasta la Quinta República que tuvo lugar en el año 1958.

Gobiernos desde la revolución:

1792 - 1799	Primera República
1799 - 1804	Consulado de Napoleón
1804 - 1814	Primer Imperio, Napoleón Emperador
1814 - 1824	Luis XVIII, la Restauración Borbónica
1824 - 1830	Carlos X
1830 - 1848	Luis Felipe I (la Monarquía de Julio)
1848 - 1852	Segunda República, Luis Napoleón, Presidente
1852 - 1870	Segundo Imperio, Luis Napoleón se convierte en Napoleón III
1870 - 1940	Tercera República
1940 - 1944	"Estado Francés" de Pétain
1944 - 1946	Gobierno Provisional, bajo de Gaulle
1946 - 1958	Cuarta República
1958-	Quinta República

El proyecto de Pei para El Louvre.

A mediados de los años 60 se dio un tránsito masivo internacional que se incrementó con la mayor disponibilidad de vuelos al alcance de los usuarios a nivel mundial. El Louvre que era muy apreciado por los parisinos y los franceses en general se tornó en uno de los más populares museos visitados por gente de todo el mundo. En el año de 1977 tres millones de personas visitaron el museo y las instalaciones comenzaron a estar en decadencia para la demanda actual. Francois Mitterrand, presidente de la República Francesa, presentó el gran proyecto de El Louvre.

Algunos acusaron al presidente de querer lograr un lucimiento personal, pero el hecho fue que el número de visitantes al museo iba creciendo geométricamente hasta el punto en que solamente con una nueva infraestructura reconsiderada podría darse una respuesta a las necesidades actuales del museo. El museo tenía aproximadamente 34,000 obras que iban desde La Mona Lisa hasta piezas de

alfarería, en realidad se requería más espacio en mejores condiciones. El proyecto para El Louvre necesitaba satisfacer los requerimientos científicos y técnicos más avanzados, demandaba a la vez mayores espacios. Se llevó a cabo un concurso internacional en el que hubo múltiples y algunas considerables propuestas. Finalmente Mitterand se puso en contacto con el arquitecto Ieoh Ming Pei. El plan de Pei demandó la desocupación de El Louvre por parte de los ocupantes que no tuviesen ninguna relación con el museo. El Ministro de Finanzas tuvo que salir de las instalaciones.

El proyecto del arquitecto Pei es ambicioso en su alcance -el museo recibía un promedio de cinco millones de visitantes al año, y el complejo del museo incluía cafés, restaurantes, tiendas, estacionamiento, una estación de servicio postal- y modesto en relación con el edificio del siglo XIX. La pirámide de vidrio fue hecha especialmente con la intención de ser tan transparente como fuese posible. Desde abajo la delicada geometría que se tomó prestada de un yate de la Copa Mundial deja ver la grandeza de los pabellones de Napoleón III; al mismo tiempo la estructura en su totalidad permite la inserción de la máxima luminosidad del día en el interior del Hall de Napoleón, en el cual están localizados los servicios para el visitante. La piedra de color rojo, utilizada en todos los nuevos espacios, da continuidad en el colorido de las piedras originales mediando entre elementos que daban cuerpo a una arquitectura soberbia y los variados medio ambientes históricos del edificio, de esta manera responde a las necesidades actuales. En el Hall de Napoleón, bajo la pirámide de vidrio, se encuentran dos escaleras que conectan con el nivel de calle y con el piso inferior; una de las dos escaleras que dan la bienvenida es una espiral que permite en el interior de su desarrollo el espacio requerido para tener en su centro un elevador, esto es un tributo a un arquitecto de los tiempos pasados cuya celebrada escalera se pudo admirar en el castillo tardío medieval de Carlos V. Esta combinación de gusto, tacto, y utilidad es el secreto del éxito del Gran Louvre: la meta de apoyar el arte y servir al visitante es evidente en todo lugar del edificio.

Si la determinación de Mitterrand respecto a elegir un arquitecto que no era de nacionalidad francesa despertó la controversia. La pirámide de Pei fue inaugurada el 30 de marzo de 1989 y es una solución literalmente lúcida que da respuesta a numerosos requerimientos, entre los que se incluye la de una solución estética buscada por el presidente: no un pegoste “no pastiche”. Es también el único trabajo radical que se llevó a cabo para el Gran Louvre. Mientras tanto, el museo continúa evolucionando con nuevas adquisiciones y cambiando la forma de sus colecciones. La primera etapa del proyecto de Pei fue bajo tierra, donde las excavaciones arqueológicas limpiaron las áreas que circundaban la obra de Philip Auguste, las cuales se identificaron durante las excavaciones de 1866. Los visitantes se pueden acercar a la pirámide después de haber caminado a través de lo que fue una trinchera llena de agua alrededor de las murallas de Carlos V bajo el patio llamado *Cour Carrée*. La dramática torre que tanto impresionó a los contemporáneos de Philip Auguste es un edificio solemne cuyas paredes ciegas se elevan entre las sombras.

Los visitantes pueden caminar alrededor de la Gran Torre, que es accesible en menos de un minuto; el palacio de Philip Auguste en su totalidad abarcó una cuarta parte del área de la *Cour Carrée* de Luis XIV. El nombre de El Louvre, se pierde en la leyenda y la especulación determinando el corazón y el inicio de Francia. Es mucho más que un símbolo y nos recuerda la fuerza de los símbolos que permanecen a través del tiempo. Regresando al nivel de la calle, el visitante accede al Patio de Napoleón *Cour Napoléon* desde los jardines de Las Tullerías y El Carrusel (su Arco del Triunfo). Una primera aproximación a la pirámide de Pei nos hace percibirla demasiado grande, arrogante. Es una referencia transparente que alcanza delicadamente el pasado, un irónico y amable tributo a Napoleón (quien no tuvo suerte en Egipto). Las pirámides tienen mucha relación con el pasado, fueron las primeras piezas del museo, también las primeras fuentes del arte mediterráneo y la cultura de los faraones, pensadas para durar por siempre.

El tiempo es retomado en el palacio y en sus patios, son construcciones erigidas a través de los tiempos: el pequeño reloj que representa el *Pabellón del Reloj* del rey artista Luis XIII se levanta frente a la pirámide como una luna temporal o un juguete mecánico, marcando los minutos y las horas... más allá, un recordatorio de milenios, de reinas, emperadores, faraones y la búsqueda incesante de la belleza, la dignidad humana y la paz.⁶⁵

El proyecto de modernización y ampliación del Museo de El Louvre del arquitecto I. M. Pei, contempla un nuevo edificio subterráneo que sirve de puente entre las tres alas del museo. Esta edificación tiene en su parte superior la forma de una gran pirámide acristalada que sobresale como elemento principal de un enorme patio que es el centro de gravedad del conjunto. La pirámide es actualmente la entrada principal al museo.

Cuando los visitantes han llegado al interior, se sitúan en el Belvedere con forma de gran balcón triangular que mira al vestíbulo interior y permite la vista al palacio a través de las paredes transparentes de la pirámide.

Por su localización no solamente dentro del edificio, sino por estar al final oriente del eje de la ciudad de París, la pirámide del arquitecto Pei puede ser considerada como un edificio icónico,⁶⁶ un nuevo tipo de arquitectura que ha emergido y que reta a la tradición, a la arquitectura monumental. En el pasado, los edificios públicos expresaban un significado compartido a través de las convenciones bien conocidas. Hoy esas convenciones han sido superadas por fuerzas comerciales y por la lucha por la fama instantánea. La arquitectura pública tiene actualmente un requerimiento, ser una pieza sorpresiva de escultura que trascienda la realidad y atraiga a diversos públicos, al mismo tiempo provocativa y práctica dentro del contexto que la religión y la ideología proveyeron en el pasado.⁶⁷

⁶⁵ Bonfante-Warren, A. *The Louvre*. Hugh Lauter Levin Associates, Inc. New York. 2000. pp. 36-37.

⁶⁶ Jencks, C. *The Iconic Building*. Rizzoli International Publications, Inc. New York. pp. 7-8.

⁶⁷ Idem.

Esa demanda lleva al arquitecto Pei hacia una nueva convención: el significado enigmático. Esta curiosa señal sugiere muchos significados sin nombrar a alguno de ellos (Figura 92).



Figura 92. La Gran Pirámide vista desde El Louvre.

Se observa que desde la rama de la dinastía de los Capetos, Valois, y más tarde de los gobernantes Borbones todos ellos coincidieron con la idea de poner a la vista de otros las colecciones de su pertenencia; más tarde los gobiernos que siguieron a la Revolución Francesa compartieron esa meta y El Louvre viene a ser la materialización de dicha idea al trasladarla al museo más importante de Francia y del mundo.

Actualmente, las esculturas de Aristide Maillol forman parte de los jardines de Las Tullerías y son obras que constituyen parte del tesoro escultórico de Francia y del equipamiento urbano de la ciudad de París. Así lo que se inició como exhibiciones de galerías (en el interior de ellas) se ha extendido hoy al exterior, a la ciudad misma, pudiéndose apreciar las monumentales obras por quienes transitan, ya sea con la intención de visitar el museo, de llegar a otros lugares (para lo cual es necesario recorrer los jardines) o bien pasar por el límite exterior al desplazarse a través de la capital de Francia.

Al referirnos a las colecciones de El Louvre hemos hecho mención del área destinada a los tesoros de la cultura egipcia, y si recordamos que entre el templo de Karnak y de Luxor se encuentran las esculturas que flanquean el camino -las esfinges de gran escala- observamos que ya desde la más remota antigüedad la cultura egipcia daba gran importancia a lo que actualmente nombramos arte a escala monumental en los espacios públicos.

3.4 Picasso, Calder, Moore y Chagall. Su intervención en el paisaje público en el siglo XX.

Pablo Picasso (1881- 1973).

Nace el 25 de octubre de 1881 en Málaga, España, primogénito del matrimonio formado por Doña María Picasso López y de Don José Ruiz Blasco. Su padre trabajaba como restaurador en el Museo de Málaga e impartía clases de dibujo en la Escuela Provincial de Bellas Artes. Don José acariciaba la idea de que su bien dotado hijo se dedicara a la prestigiosa pintura de figuras e historia.

En 1892, con tan sólo 10 años, aprobó el examen de ingreso en la Escuela de Bellas Artes de la Coruña, donde su padre impartía clases por aquel entonces. No se conoce ningún dibujo infantil de Picasso. Los primeros dibujos que se conservan no reflejan la candidez propia de la infancia sino que son sorprendentemente maduros. Las escenas taurinas fueron uno de los primeros motivos de Picasso, al igual que las palomas. El pintor recuperó ambos temas en sus últimas obras. Del año de 1982 data su dibujo “corrida de toros” y la técnica lápiz sobre papel.

En 1897 realizó el óleo sobre lienzo “ciencia y calidad”. El pintor que entonces tenía 16 años, envió el cuadro a la exposición de Bellas Artes de Madrid y fue aceptado. El tema de este cuadro era religioso moral, fue sugerido por su padre y extraído de la vida cotidiana, muy acorde con el gusto de la época.

En 1896 desarrolló la obra titulada “La Primera Comunión”. Es un óleo sobre lienzo de 166 x 168 cm. Fue el primer cuadro que el pintor presentó al público y lo creó pensando en la gran exposición de Bellas Artes de Barcelona, siendo la composición de esta escena muy expresiva y esmerada. El joven pintor demostró su extraordinario talento pintando efectos con gran virtuosismo, como la transparencia del velo y las ropas casi palpables del altar. La estructuración de la escena es también una prueba de su maestría: los ejes diagonales que atraviesan el cuadro crean una gran profundidad espacial, mientras que las distintas direcciones de las miradas en los personajes forman un complejo entramado de relaciones.

La marcha a París: 1898-1904. A finales del siglo XIX y principios del XX París era el centro europeo del vanguardismo. Aunque la estancia de Picasso en la capital francesa tuvo una importancia decisiva en su evolución artística, se reconoce que Barcelona fue el puente que le permitió pasar de la pintura académica a la modernidad.

Picasso viajó por primera vez a París tras ser seleccionado uno de sus cuadros para la Exposición Universal de 1900. El joven artista de 19 años pintó, dibujó y estableció contactos, integrándose con avidez a la vida del arte y la cultura. No obstante, acabó regresando a Barcelona, transcurriendo cuatro años hasta que su traslado fue definitivo. No obstante, la pintura de Picasso había quedado marcada por su encuentro con los círculos artísticos parisinos y la vida de la gran ciudad⁶⁸. En 1900 el cuadro “Últimos Auxilios” fue seleccionado para el pabellón español de la Exposición Universal de París (posteriormente retocado). En su primer viaje a París compartió su estudio con Casagemas en Mont Martre y su primer cuadro parisino es “Le Moulin de la Galette”.

En 1901 se realiza la primera muestra parisina en la Galería de Ambroise Vollard y empieza a firmar con el apellido de su madre: “Picasso”.

⁶⁸ Buchholz, E.L., Zimmermann, B. *Pablo Picasso, vida y obra*. Kömenam. Italia. 2005. p. 13.

En octubre de 1902 realizó su tercer viaje a París, alojándose en la casa del poeta Max Jacob. En 1904 se trasladaba definitivamente a París.

En 1905, Wilhelm Uhde, crítico de arte y futuro coleccionista de las obras de Picasso relató su primer encuentro con el pintor en París. Su primera exposición parisina fue en la “Galería de Ambroise Vollard”, marchante de Paul Cézanne que gozaba de gran prestigio por haber descubierto a varios artistas de talento, además de despertar el interés de los hombres intelectuales franceses, como el poeta Max Jacob, quien tenía su misma edad y al que le unió una profunda amistad en los años siguientes. Picasso era más proclive a intercambiar impresiones con escritores y poetas, cuyas ideas fantásticas le servían de fuente de inspiración, que a enredarse en discusiones teóricas con otros pintores.

Por mediación del poeta radical Guillaume Apollinaire, quien propugnaba la liberación de todos los tabúes burgueses, Picasso conoció en 1907 al pintor Georges Braque, compañero de fatigas en el desarrollo del Cubismo.

A partir de 1915, el joven poeta vanguardista Jean Cocteau se convirtió en uno de los visitantes más asiduos del estudio de Picasso y despertó su interés por el teatro. También empezaron a interesarse por Picasso coleccionistas y marchantes, como los hermanos Leo y Gertrude Stein, en cuyo salón conoció al pintor Henri Matisse.

La repercusión del Cubismo fue notable, ya que gracias a las exposiciones los trabajos de Picasso fueron conocidos a nivel internacional. Este movimiento ejerció una gran influencia en el futurismo italiano, el constructivismo ruso y el movimiento holandés “De Stijl”. Anteriormente a este movimiento, Pablo Picasso había desarrollado sus obras de la época azul, de la época rosa, y había incursionado en la creación de trabajos plásticos modelados con cera o arcilla fundidos en bronce. Johann Wolfgang von Goethe, expresó “la experiencia nos dice que cada color refleja un estado de ánimo determinado... Para percibir con plenitud sus distintos

efectos, hay que rodearse de un color, por ejemplo permaneciendo en una habitación de un sólo color, mirando a través de un cristal pintado... El cristal azul nos muestra los objetos bajo una luz triste”.

La aventura del Cubismo se explica como un experimento en que el artista trata de alejarse del modelo de la naturaleza, pero sin crear una imagen completamente abstracta. La reflexión sobre la forma de los objetos representados, así como su reducción y alteración, constituye el contenido de los cuadros.

En el “Cubismo analítico” Picasso y Braque descompusieron los motivos pictóricos en partículas cada vez más pequeñas, hasta el punto de que era casi imposible reconocer el objeto. Ello dio lugar a un cambio en el que empezó a desarrollarse el llamado “Cubismo sintético”.

Para Picasso la época del Cubismo significó el final de su vida económicamente restringida. Se hizo famoso y sus cuadros se cotizaban mejor día con día. En 1909 pudo mudarse a un estudio-vivienda más confortable en el Boulevard de Clichy.

El juego con las formas llevó a Picasso a desarrollar nuevos campos. En el trabajo artístico: el *collage* y el *assemblage*. En manos del pintor todos los materiales y formas imaginables se mezclaban para combinar cuadros, como si esa fuera su verdadera función. El *collage* no era una representación del mundo, sino que el mundo se convertía en un elemento físico del arte. Picasso profundizó en este concepto mediante la técnica del *assemblage* (ensamblaje) el cual le permitía ampliar el panorama pictórico a través de objetos tridimensionales.

El *collage* y el *assemblage* siguen siendo dos técnicas muy sugestivas y han sido perfeccionadas por muchos artistas en su búsqueda de la autenticidad y de un lenguaje pictórico en consonancia con la vida moderna.⁶⁹

⁶⁹Idem.

Picasso se permitió algunas licencias artísticas absolutamente inimaginables hasta ese momento. En sus trabajos tridimensionales fue aún más lejos al cambiar abruptamente el significado de los objetos procedentes de la realidad.

El artista pasaba así constantemente de la pintura a la escultura, como continuó haciéndolo a lo largo de toda su vida. Sin embargo, sus motivos pictóricos nunca se alejaban por completo de la realidad.

Entre 1916 y 1925 la vida de Picasso experimentó cambios radicales en el ámbito artístico y en su vida personal. En su búsqueda de nuevos medios de expresión en la pintura, el artista centró su interés en modelos extraídos de la historia del arte. En lugar de las obras deslumbrantes del periodo cubista Picasso pintó retratos equilibrados y a menudo monumentales.

Se introdujo en el mundo de la danza y del teatro gracias al contacto con su amigo el poeta Apollinaire, iniciándose en el diseño de telones y vestuarios. Empezó un viaje a Roma, donde conoció a Olga Koklova, con quien contrajo matrimonio en París en 1918 (Fernande Olivier había sido su compañera en su pequeño estudio del Bateau-Lavoir en 1904). En 1921 nació su hijo Paulo que convirtió al artista en padre de familia a los 40 años de edad. El matrimonio con Olga altera el estilo de vida de Picasso. Paul Rosenberg fue su nuevo marchante. En estos años conoció a Joan Miró al cual le compró un cuadro.

En lo relativo al teatro como campo de experimentación, Igor Stravinsky expresó “lo que había creado Picasso era magnífico, y no sabría decir qué es lo que más me entusiasmó, si el color, la configuración espacial o el asombroso instinto teatral de este extraordinario artista”.

Picasso conoció a Sergei Diaghilev y su compañía de los “Ballets Rusos”. En el espectáculo titulado *parade*, pieza de ballet vanguardista, Picasso diseñó unos decorados sensacionales en estrecha colaboración con Jean Cocteau, el

compositor fue Eric Satie y la obra se estrenó en París. Sin embargo, los espectadores protestaron durante toda la representación, ya que se trató de la primera sátira que se denominaría “americanismo”, lo cual fue manifestado más tarde por el escritor Ilya Ehrenburg.

Durante su viaje a Italia con los “Ballets Rusos” en 1917, Picasso no sólo se sintió fascinado por las ruinas antiguas y el folcklore italiano, sino que también se enamoró de la bailarina rusa Olga Kokloba, con la cual contrajo matrimonio, como ya mencionamos, al año siguiente en París y según el rito ortodoxo ruso. Con esto terminó la vida bohemia del pintor en gran parte, porque su matrimonio le abrió las puertas a la alta sociedad.

El artista solía trabajar con fotografías para sus retratos, reducía los claroscuros a contrastes duros y, por último, captaba los objetos mediante los contornos sencillos. Al mismo tiempo adoptaba la visión aparentemente realista de las cosas a través del objetivo de la cámara y revelaba las posibles alineaciones provocadas por las distorsiones de la perspectiva que, aunque inherente a la fotografía, sólo pueden hacerse visibles mediante la abstracción. En ello reside la importancia de la fotografía en los trabajos posteriores de Picasso, destacando en ellos el estudio de la línea y el descubrimiento de las “deformaciones naturales”.

Obras classicistas

El viaje que Picasso hizo a Italia en 1917 significó su encuentro con la antigüedad clásica (Roma, Nápoles y la ciudad sepultada de Pompeya). Las impresiones que estas ciudades produjeron en el pintor malagueño quedaron reflejadas en sus cuadros de desnudos o de figuras macizas ataviadas con capas que recuerdan las túnicas romanas. En 1921 destaca la obra “Desnudo sentado, secándose el pie”, que es una figura femenina dibujada al pastel sobre papel de 66 x 50.8 cm. y que actualmente forma parte de la colección Berggruen, Berlín y en la que se nota la influencia de la escultura *Espinario* que data de principios del Imperio Romano y se

encuentra en el Pergamon Museum de Berlín, es una escultura de 82 cm. Es probable que Picasso haya visto esta famosa escultura antigua durante su viaje a Roma.

El interés de Picasso por las distorsiones ópticas de la realidad a favor de las nuevas formas de expresión, vuelve otra vez a estar relacionado con su afición a la fotografía: le interesaba sobre todo sus posibilidades de alineación y formación de los elementos representados. Esta experimentación con las formas y las proporciones llevó al pintor a un nuevo análisis de los recursos expresivos del arte. Picasso pasó de la representación basada en las formas y los modelos clásicos a la deformación surrealista y por consiguiente a una nueva etapa como se aprecia en su obra “*criaturas gigantescas*” (Figura 93).



Figura 93. Tres mujeres en la fuente (estudio).

Picasso fue cada vez más lejos en la separación de forma y contenido. Cuando el escritor André Bretón le puso en contacto con los jóvenes surrealistas, las similitudes formales unieron temporalmente al artista con la nueva tendencia. La primera exposición de los surrealistas, celebrada en 1925, también incluyó trabajos de Picasso quien poco después se separó de ellos en busca de sus propios caminos. Durante estos años Picasso dedicó mucho tiempo a los trabajos escultóricos y dejó fluir las experiencias extraídas de ellos en sus cuadros y dibujos.

En 1927 conoció a la joven Marie-Therese Walter con quien tuvo a su hija Maya en 1935, rompiendo a la vez su matrimonio el mismo año.

La pequeña escultura en bronce “Metamorfosis” (Bañistas) de 1928, es un bronce de 22.8 x 18.3 x 11 cm. que se encuentra en el Museo Picasso de París. Él siguió experimentando con las formas de una manera más decidida, y sus figuras se fueron alejando del modelo natural.

Picasso transmitió en muchas de sus obras sus ideas acerca de las formaciones escultóricas, ya que en los tempranos años 20 también se dedicaba intensamente a la escultura y así realizó construcciones de alambre y chapa, así como cabezas y figuras de bronce, era típico de él transferir inmediatamente a la pintura esta serie de experiencias (Figuras 94 y 95).



Figura 94. Metamorfosis, 1928.



Figura 95. Figuras junto al mar, 1931.

La diferencia con los surrealistas como Joan Miró, Salvador Dalí, Tomás Ernest, fue debido a que éstos querían despertar o expresar los sentimientos del espectador, mientras que el trabajo de Picasso siempre se orientó hacia el análisis de la realidad, basado en la inteligencia. Le interesaba el proceso artístico en sí, el cual traduce la realidad perceptible a un lenguaje pictórico abstracto. Al principio, tanto el juego de Picasso con las formas como su libre manejo de los recursos artísticos vincularon al pintor con los surrealistas, pero no tardaron en surgir divergencias de opiniones.

Pablo Picasso dijo “un día encontré un montón de objetos viejos, un sillín de bicicleta y un manillar oxidado. En un instante se asociaron en mi mente... la idea de esta cabeza de toro surgió sin pensarlo... (Figura 96).



Figura 96. Cabeza de toro, 1943.

Desde el punto de vista de Elke Linda Buchholz: “las etapas de la producción de Picasso pueden analizarse también a partir de sus esculturas, ya que siempre trató de expresar el contenido y la forma de sus ideas a través de distintos medios, materiales y dimensiones. Aunque su obra escultórica no es comparable en magnitud a sus pinturas y grabados, posee una particular relevancia porque representa las ideas artísticas de una forma concentrada, Picasso tenía el afán de expresar la atmósfera y la temática de sus cuadros circenses, renunciando al color”.

Las primeras “esculturas de pintor” eran de pequeñas dimensiones y realizadas en bronce, datan de comienzos del siglo XX. En un lapso menor a cincuenta años, evolucionaron y tomaron el sentido de verdaderos monumentos públicos en acero y hormigón.

En la ciudad de Chicago, se encuentra la escultura “Cabeza” del año de 1967 (Figura 97).



Figura 97. Escultura en Chicago.

Esta gran escultura surgió a partir de una obra de menor tamaño creada por Picasso y se encuentra localizada frente a la fachada de un rascacielos; tiene la particularidad de que el tono de la enorme pieza de acero está igualado en color con

el de la manguetería del edificio que forma el fondo de la figura. También de ese mismo año es la obra “Sylvette”, en Nueva York (Figura 98), y la misma se reproduce en Rotterdam desde 1970 (Figura 99).



Figura 98. Sylvette (Nueva York).



Figura 99. Sylvette (Rotterdam).

Tomando en cuenta la cantidad de las obras (más de 600, sin contar la cerámica) así como la multitud de concepciones completamente nuevas, Picasso domina toda la historia de la escultura de su siglo. Él pronunció la frase con frecuencia recordada,

el año de 1923: “me cuesta comprender la importancia que se otorga a la palabra ‘*búsqueda*’, en relación con la pintura moderna... Lo importante es encontrar...”

Según Reinhold Hohl, la anterior declaración se aplica a las obras plásticas que crea Picasso entre los 70 y 90 años de edad. La mayoría de ellas consiste en *objets trouvés*, cuya forma le inspira la idea de esculturas dotadas de sentido figurativo. A menudo se trata de hallazgos, que le permiten descubrir técnicas de realización completamente inéditas.

La época comprendida entre 1947 y 1957, está marcada por lo que algunos consideraron un nuevo punto de partida, refiriéndose al tiempo que pasó al lado de una joven compañera, Françoise Gilot, con quien tuvo dos hijos y para ella realizó en 1950 la obra “Mujer encinta”, que la representa a ella. En esta etapa aparece el libro de fotografías de Brassai: “Las esculturas de Picasso”, en el que el autor señala que la esencia del arte pasa por la metamorfosis.

En 1952 a partir de dos cochecitos de su hijo Claudio de cuatro años de edad y de Paloma que tiene dos años, fabrica la cabeza de una mona y luego agrega las asas de dos tazas para representar las orejas, transformando esta escultura en una caricatura de Kahmweiler.

En 1956, Picasso reunirá seis alegres bañistas en un grupo lleno de comicidad. Con trozos de madera y marcos de cuadros apenas modificados, da a cada personaje un carácter individual.

Cinco años después, por última vez Picasso entra en un nuevo periodo, el de las obras plegadas. Esto no es completamente nuevo, puesto que emplea nuevamente ideas anteriores. Colaboran con él dos especialistas: Leonel Prejer para trabajar el metal y Carl Nesjar en las esculturas de concreto⁷⁰.

⁷⁰ Reinhold, H. *La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*. Skira. Carroggio, S. A. de Ediciones. Barcelona, España. 1916. p. 193.

“Evocar este medio siglo de escultura, nos permite constatar una modificación en la noción misma de escultura, cambio que resulta más radical que toda la evolución que tuvo lugar entre Miguel Ángel y Rodin. Intervienen decisivamente en este cambio: la aparición de nuevas técnicas, la construcción que emplea materiales nuevos y el montaje de objetos.

La escultura contemporánea aportará cambios aún más radicales con respecto a los cuales la escultura moderna se convierte en la de ayer. Muy a menudo esta se realizó a escala de la figura humana, y sus temas también estaban relacionados con frecuencia con el hombre. En este sentido, y de una manera especial, algo completamente nuevo se pondrá de manifiesto después de 1950, época en la que aparecen todavía las últimas obras de Giacometti y de Picasso”⁷¹.

Hacia finales de su vida la producción de Picasso se volvió cada vez más frenética e imparable. Pintaba entre tres y cinco cuadros al día hasta a una edad muy avanzada.

Se dice que en ese tiempo el artista se encontraba en un pedestal muy alto, pero también muy solitario, permaneciendo ajeno a las nuevas tendencias artísticas⁷².

Al final ocurre lo que describe el poeta García Lorca: “en todos los países, la muerte es un final. Cuando llega, se cierra el telón. En España, no. En España se levanta”.

Alexander Calder (1898-1976)

Nació en Filadelfia en 1898 dentro de una familia de artistas. Su padre fue escultor y su madre pintora. A los 17 años en el *Stevens Institute of Technology* demostró una predisposición particular hacia la geometría y la descriptiva. En el año de 1918 ingresó en la marina, a la edad de 21 años (1919) obtuvo su diploma y consiguió

⁷¹ Idem

⁷² Buchholz, E. L. Zimmermann, B. *Pablo Picasso, vida y obra*. Könemann. Italia. 2005. p. 90.

su primera plaza como ingeniero. A los 22 años prefirió la aventura trabajando como periodista, más tarde como marinero y después como contable de una explotación forestal. Por la noche asistía a clases de dibujo. Posteriormente de los 23 a los 25 años de edad tomó los cursos de la *Art Students League*, ejerciendo al mismo tiempo su profesión de ingeniero y sin abandonar el periodismo. En 1926 comienza su carrera artística con la primera exposición de pintura. Primera escultura: *The Flatest Cat*. La publicación de *Animal Skatching*.

Empezó a viajar nuevamente y en su entusiasmo por los viajes recorrió: París, Nueva York y de nuevo París, en donde inicia con la fabricación de sus primeras figurillas animadas como *Le Cirque*. Al año siguiente, en 1927, en la ciudad de París se inauguró la primera exposición de *Le Cirque*. En el “Salón de los Humoristas” Alexander Calder expuso sus juguetes animados. Conoció a Jean Miró en París.

En el año de 1929 expuso en París y en los Estados Unidos. Realizó sus primeras esculturas en bronce, joyas, así como sus primeras construcciones animadas que más tarde se convertirían en sus muy conocidos y famosos *Móviles*.

Al año siguiente, ya con 31 años de edad, viaja a España, Córcega y el Midi francés. Sus representaciones de *Le Cirque* tuvieron gran éxito y fueron apreciadas por los artistas como Fernand Leger, Le Corbusier, Mondrián y otros.

En 1931 conoció a *Art* y a *Hélión*, uniéndose al movimiento “Abstracción-Creación”. Ilustró las fábulas de Esopo y ese mismo año contrajo matrimonio.

Se llevó a cabo la primera exposición de las obras a las que Marcel Duchamp nombraría *Móviles* en la “Galería Vignon” (se trató de la muestra de 30 construcciones sonoras, animadas mecánicamente).

La exposición, en la que participaron también Hélicon, Pevsner, Miró y Seligman, se realizó en el año de 1933 (a los 35 años de edad). Los *Móviles* son animados únicamente por desplazamientos del aire.

La exhibición de sus obras en la “Galería Pierre Matisse” se inauguró en Nueva York.

En el año de 1935 realizó las escenografías para ballet: el de Martha Graham y el “Sócrates” de Erick Satie.

En 1937 realizó su célebre obra “Fuente de Mercurio” para la exposición internacional de París (Pabellón Español).

En 1940 expuso la colección de joyas diseñadas por él en la ciudad de Nueva York.

Ejecuta sus “Constelaciones”, utilizando para realizarlas los materiales de alambre y madera. Se celebra su muestra retrospectiva en el “Museo de Arte Moderno de Nueva York”.

Creó su primer *Stabile* de plancha metálica pintada.

La “Galería Louis Carrée” de París fue la sede de la muestra de sus *Móviles*. El prefacio del catálogo fue escrito por Jean Paul Sartre en el año de 1944.

En el lapso del tiempo que transcurrió de los años 1945 a 1949 se llevaron a cabo numerosas exposiciones en diferentes ciudades del mundo: Berna, Amsterdam, Río de Janeiro y Sao Paulo.

En el año de 1959 realizó su primera exposición en la “Galería Maeght” y en 1952 recibió el “Gran Premio de Esculturas” en la Bienal de Venecia.

Residió en Francia cada vez con mayor frecuencia a partir del año de 1957, para lo cual compró una casa en Saché, cerca de Tours.

Aparte de sus investigaciones de carácter escultórico, Alexander Calder hace grabados, pinturas, *gouaches* y patrones de tapicerías entre los años de 1958 a 1960.

Carlos Vilardebo filmó su película sobre *Le Cirque* en el año de 1961. Para el “Museo de Arte Moderno de Estocolmo”, realizó cuatro elementos de diez metros de altura, movidos por motores.

En Francia, debido a que sus obras eran cada vez de mayor tamaño (como el *Stabile* gigante de 18 metros de altura que realizó para la ciudad de Spoleto en Italia) hizo construir un gran taller, necesario para sus trabajos, el cual terminó el año de 1962.

En la costa azul francesa se erigió la fundación *Maeght en St. Paul- de- Vence*. Allí se encontraban las obras del artista ruso judío Marc Chagall y de Joan Miró, así como unos vitrales de Leger; por lo cual fue un honor para Calder el haber sido seleccionado para exponer en el museo ahí localizado su escultura “*Stabile Refuerzo*”. Este fue el punto de partida que propició su reconocimiento entre los artistas contemporáneos, puesto que sus obras anteriormente no habían sido estimadas ni debidamente evaluadas por su valor artístico ni mucho menos financiero. En este año de 1964 también se montó en la ciudad de Nueva York, en el “Museo Guggenheim”, una retrospectiva de sus obras.

En París el artista presentó otra retrospectiva en el año de 1965.

Su *Stabile* gigante *Hombre*, tiene 22 metros de altura y se expuso en Montreal.

En la ciudad de México participó en la “Olimpiada Cultural” y en el “Encuentro de Escultores” que se desarrolló con ese motivo, todo ello organizado por Mathias Goeritz. Además, desarrolló otra gran escultura que se colocó en la explanada del Estadio Azteca, en el año de 1968 (Figura 100).



Figura 100. El Sol Rojo.

Las obras de Alexander Calder actualmente se encuentran en diferentes ciudades del mundo formando parte del equipamiento urbano de la ciudad. En París se puede apreciar una gran escultura *Stabile* de grandes dimensiones llamada “La Araña Roja” localizada a una distancia muy cercana al *Arco de La Défense* (Figura 101) de acero rojo que es un punto de color en el paisaje urbano donde destaca rodeada de los edificios que conforman la plaza central. En la ciudad de Chicago, Illinois, se encuentra un *Stabile* de grandes dimensiones, que actualmente se ha convertido en un punto de identidad y en un ícono de la ciudad. La gran escultura conocida como “Flamingo” está rodeada por importantes edificios, uno de ellos tiene una fachada con elementos ornamentales neoclásicos y los otros son grandes rascacielos del arquitecto Mies van der Rohe (Figura 102).



Figura 101. La Araña Roja.



Figura 102. Flamingo.

Esta última obra mencionada “Flamingo”, se ha integrado tanto a la identidad de la ciudad de Chicago y a la plaza en que se encuentra localizada que al día de hoy tanto la ciudad como la plaza estarían incompletas sin este elemento de color que contrasta con el negro del acero de las obras de Mies y de la fachada en piedra con elementos estilísticos propios del neoclasicismo. Es impresionante la relación y el contraste de escalas que se da entre los edificios circundantes a la escultura así como la relación que se da entre la obra escultórica y los habitantes de la ciudad cuando cruzan por esta plaza bajo la escultura o se encuentran en sus alrededores.

En Canadá, en la ciudad de Montreal, también se puede apreciar una importante obra del mismo escultor a gran escala, y de nuevo cuya presencia contrasta con los edificios circundantes. Esta escultura “El Hombre”, se puede observar desde el mirador de la torre más alta del mundo, la llamada CNC (Figura 103).



Figura 103. El Hombre.

Henry Moore (1898-1986)

Nació en Castleford, Yorkshire en Inglaterra, el 30 de julio de 1898. A la edad de 12 años (1910) ganó una beca para la escuela de Castleford. Su profesora de arte, Miss Alcia Gostick, le alentó cuando detectó su talento precoz.

En 1917 se incorporó al ejército como soldado raso. En Cambrai se intoxicó por los gases y regresó a Inglaterra a finales del mismo año. En 1919 fue cesado y teniendo derecho como excombatiente a un periodo de estudios pagados por el gobierno, elige la escuela de arte de Leeds. Dos años más tarde, en septiembre ingresó al “Real Colegio de Arte”. Habiendo cumplido 24 años, tomó vacaciones en Norfolk y ahí se dedicó a trabajar en sus esculturas al aire libre.

Viajó por primera vez a París y allí se familiarizó con la colección Pellerin en el año de 1923. Un año más tarde el “Real Colegio de Arte” le otorgó una beca de viaje,

pero prefirió convertirse en profesor de esta escuela mediante un contrato de siete años, dando clases dos días por semana. En 1925 tomó sus vacaciones en el verano visitando Francia e Italia.

Su primera exposición personal se llevó a cabo en la “Galería Warren”. A la edad de 30 años, en 1928, recibe su primer encargo para un edificio público: un relieve esculpido para la fachada del nuevo “Underground Building”, en el barrio de St. James en Londres.

En 1929 contrajo matrimonio con Irina Radesky y en el segundo año de su matrimonio compró una casa en Barfreston, que es un pueblecillo de Kent, para pasar en ella las vacaciones.

Al terminar su contrato con el “Real Colegio de Arte” (1932) creó un departamento de escultura en la “Escuela de Arte de Chelsea”, allí impartió clases dos días por semana. En 1933 se hizo Miembro del *Unit One*.

En 1934 dejó Barfreston mudándose a una casa que contaba con un gran terreno en Kingston, cerca de Canterbury. Seis años más tarde, en agosto de 1940, instaló un taller en Londres. De esta época es la serie de dibujos que realizó en los refugios antiaéreos. Fue nombrado artista oficial de la guerra por un periodo de dos años. Un bombardeo destruyó su taller en el mes de octubre. Se trasladó a Munch Hadham, en el Hertfordshire, donde vivió más de treinta años. En 1941 se le nombró miembro del Comité de la “Tate Gallery”. En 1946 recibió el encargo para la obra de la “Virgen con el Niño” para la Iglesia de San Mateo en Northampton y en 1949 volvió a recibir el nombramiento por otros siete años como miembro del Comité de la “Tate Gallery”.

En el año de 1953, se le otorgó el “Premio Internacional de Escultura” en la “Segunda Bienal de Sao Paulo”. Ese mismo año viajó a Brasil y a México, en donde visitó las ruinas prehispánicas en compañía de Mathias Goeritz, el cual le invitó como asesor para el “Museo de El Eco” de la ciudad de México.

Ingresó en el Comité de la “Galería Nacional” y fue nombrado miembro de la *Order of the Companiums of Honour*, en el año de 1955.

En 1956 el artista recibió el encargo de realizar una escultura para una de las explanadas de la UNESCO en París. La importancia de este tipo de trabajos le obligó a trabajar con colaboradores. La figura es en piedra y mide 5 metros de altura.

Recibió el “Segundo Premio de Escultura” en la *Carnegie International de Pittsburg* y en 1959 en la “Bienal de Tokio” obtuvo el “Premio Internacional de Escultura”.

En 1962 se le encarga realizar una gran escultura de bronce para el *Lincoln Center of the Performing Arts*, de Nueva York (Figura 104).



Figura 104. Figuras reclinadas, 1963-65.

Moore fue condecorado con la “Orden del Mérito” en 1963 y elegido miembro de la “Academia Británica” en 1966. En 1967 se le nombra “Doctor Honoris Causa” del “Real Colegio de Arte de Londres”, título que ya había recibido de las universidades

de Harvard, Cambridge, Oxford y Yale. En 1968 recibió el “Premio Erasmus” en Holanda.

El inglés Henry Moore será uno de los primeros escultores contemporáneos que recobrará la posibilidad de proyectar su imaginación en el espacio público⁷³.

“Todo arte -afirma Moore- es abstracto en cierta medida. Rechazar la abstracción o la realidad es no comprender la naturaleza del arte (...) En lo que a mí respecta, no puedo separar una escultura de lo viviente. Las formas que se ven en la naturaleza, la figura humana o los árboles se hallan mezcladas con mi escultura, e intervienen en ella en tanto que elementos de vida.”⁷⁴

De puño y letra de Moore:

“Para mí la escultura es un arte de aire libre. La luz del día -en días grises o radiantes, con sol o con lluvia- revela, muestra la forma mejor que la iluminación especial más astuta y más ingeniosa de cualquier museo”. Henry Moore⁷⁵ (Figura 105).

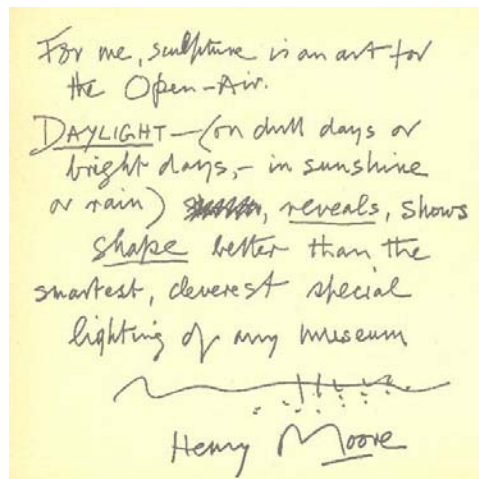


Figura 105. Manuscrito de Henry Moore.

⁷³ DUBY, G. *Sculpture*. Taschen. España. 2002. p. 1039.

⁷⁴ FRASNAY, D. *Peintres et Sculpteurs, Leur Monde*. Draeger. 1969. París. pp. 179, 180 y 191.

⁷⁵ Ibidem.

Las grandes esculturas de bronce de sus últimos años continuaron con los temas que le preocuparon a él a lo largo de toda su vida de trabajo. Además de los motivos que él siempre exploró, añadió nuevas formas con ejes angulares perfilados, como el “Filo del Cuchillo” (*Knife Edge*), que es una escultura de dos piezas que realizó entre los años de 1962 y 1965, un bronce de 365 cm. (Figura 106), inspirado en una fuente que le había interesado por mucho tiempo.

Explicó su fascinación por los huesos coleccionados desde sus días de estudiante, cuando los trazó en sus dibujos, los estudió en el Museo de Historia Natural o los encontró en las costas del mar y los conservó. También obtuvo algunos huesos viejos que recolectó de los terrenos que rodeaban el estudio de Moore, en Munich Hatham, los cuales fueron alguna vez lugar en donde hacían negocio los carniceros. Esta experiencia resultó ser una fuente de inspiración.

En la obra *Knife Edge* y otros trabajos de ese periodo, como la escultura *Vertebrae* de tres piezas (1971), Moore estuvo interesado no solamente en las calidades sugestivas de las formas de los huesos, y en la manera en que esas formas naturales habían sido transformadas frecuentemente por los pintores y escultores surrealistas, sino también (como él explicó más tarde) por: “muchos principios estructurales y esculturales... Algunos huesos como los huesos del tórax de los pájaros tienen la ligera finura de la navaja de un cuchillo”.



Figura 106. Filo de cuchillo, 1962-65.

En 1961 Moore continuó empleando esta idea creando figuras completas, como en el caso de la obra *Standing Figure: Knife Edge* cuya inspiración surgió de una pieza que formaba parte de un hueso filoso como la hoja de una navaja (Figura 107).



Figura 107. Filo de cuchillo, 1962-1965.

La forma original del hueso aún puede verse y a Moore le daba satisfacción la sugerencia de que la escultura podría también haber sido titulada *Winged Figure* (Figura Alada), porque tenía cierta similitud con la Victoria Alada de Samotracia que se encuentra en el Museo de El Louvre. Similitudes como esta complacían el trabajo de Moore, apoyándose firmemente en la larga historia de la escultura europea, lo cual es indicativo de su destacada posición como un artista de su tiempo.

La tradición clásica de Moore en los años 70 siempre tuvo como foco el retrato de la figura humana y esta fue probablemente la inspiración para el bronce *Goslar Warrior* (Figura 108) (1973-1974) que fue nombrado así por la ciudad alemana en donde se realizó el primer colado. Esta obra evoca la memoria de las esculturas del Partenón que se encuentran en el Museo Británico, especialmente la serie de guerreros con armaduras parecidas en los altorrelieves de las metopas del Partenón. La figura masculina es poco frecuente en los trabajos de Moore en todos los periodos y su guerrero caído parece luchar entre la vida y la muerte.



Figura 108. *Goslar Warrior*.

En los últimos 20 años de su vida de trabajo Moore continuó recibiendo comisiones internacionales de gran significado e importancia. Entre las más sobresalientes mencionaremos el encargo por parte de la Universidad de Chicago para realizar un bronce a gran escala en la conmemoración del 25 Aniversario de la primera reacción nuclear controlada en cadena que tuvo lugar en el laboratorio del campus en 1942. La energía nuclear (primero llamada *Atom Piece*) está relacionada con una serie de cubiertas metálicas para la cabeza (cascos) que encabezan las ideas de Moore vinculadas con la bomba atómica en la postguerra. El bronce de (12 pies) 3.60 metros (que tiene la forma de un domo) evoca al mismo tiempo la nube en forma de hongo y el cráneo humano (Figura 109).



Figura 109. *Nuclear Energy*, 1964-66.

En 1972 Moore tuvo el honor de celebrar una exhibición retrospectiva de sus obras al aire libre en la ciudad de Florencia (Italia) a la cual se refirió y sintió como su hogar artístico expresado en sus propias palabras. Los trabajos fueron mostrados en el magnífico escenario del *Forte di Belvedere*, con vista desde lo alto de la ciudad y hacia la gran Cúpula Renacentista de la Catedral. Sus obras monumentales de líneas curvas como: *The Arch* (1963-69) y *Hill Arches* (1973) lograron una nueva y excitante expectación en el entorno histórico de Florencia, ciudad a la que Moore primero había ido como estudiante cerca de 50 años antes (Figura 110).



Figura 110. Exhibición en Florencia.

Universalmente reconocido como uno de los más grandes escultores del siglo XX, la posición de Henry Moore lo situó como el más grande artista británico viviente, y nadie lo pudo desplazar de este lugar desde finales de los 40 hasta su muerte, ocurrida en 1986.

Marc Chagall (1887-1985)

En palabras de Marc Chagall: “Soy pintor y casi diría un pintor que, sin saberlo, es consciente de serlo. ¡Son tantas las cosas que existen en los dominios del arte y para las cuales sólo difícilmente se encuentran palabras clave! Más, ¿por qué es absolutamente preciso tratar de abrir estas puertas? Hay veces en que parecen abrirse por sí mismas, sin esfuerzo, sin palabras inútiles.

Dejé mi país natal en 1910 al comprender que París me era necesario. Desde luego, el suelo que nutría las raíces de mi arte era Vitebsk, pero mi arte tenía necesidad de París como el árbol tiene necesidad de agua, y sin esto hubiese perecido”.

“Rusia posee dos artes tradicionales: el arte popular y el arte religioso. Yo he buscado un arte cercano a la tierra, no un arte intelectual.

Tuve la suerte de ser hijo del pueblo, pero a pesar de ello, el arte popular, aunque le tuviese afecto, no podía satisfacerme. Era demasiado exclusivo e ignoraba totalmente el refinamiento de la civilización. Y desde siempre me he sentido claramente atraído por el refinamiento de la expresión, por la cultura. Pero en mi país, este género de arte era religioso”.

“Podía, desde luego, hablar de estas cuestiones con mis amigos de mi lejana ciudad natal, pero yo deseaba ver con mis propios ojos aquello de lo que tanto había oído hablar, esta revolución visual, este redescubrimiento de los colores que, espontánea e inteligentemente mezclados, fueron domados por un movimiento reflejo de las líneas, como en el caso de Cézanne, o que vibraban libremente como en el de Matisse. Todo esto no podía verse en mi país, donde el sol del arte no brillaba tan

esplendoroso como en París, y me parecía en aquella época (sigue pareciéndome hoy) que jamás ha existido revolución ocular tan grande como la que yo viví al llegar a París en 1910”.

“Quedé subyugado por los paisajes, los personajes de Cézanne, de Manet, de Monet, de Seurat, de Renois, de Van Gogh, de los fauves y de tantos otros pintores que me atraían hacia París como una fuerza de la naturaleza”.

Mientras participaba en esta revolución técnica, sin precedente, de arte francés, mis pensamientos y mi alma se volvían hacia mi país. Puedo afirmar que vivía con la vista vuelta hacia atrás. Las dudas y los sueños que siempre me habían atormentado en mi patria no me dejaban ningún respiro. ¿Qué clase de pintor hubiese querido ser yo, acaso sin lograrlo? Era muy joven y no contemplaba el arte como un oficio o como un medio para ganar dinero. Los cuadros no me parecían hechos para servir como decoración. El arte era para mí una especie de misión.

Acaso debería hablar más bien de una filosofía, de una concepción que rebasa el tema y el ojo”.

En mis cuadros no hay ni acontecimiento, ni cuento de hadas, ni leyenda.

“Maurice Denis dijo a los sintetistas franceses de 1889 que sus telas eran unas superficies cubitas de colores, según un orden determinado.

Para mí, un cuadro es una superficie que presenta la imagen de objetos, de animales o de seres humanos, según un orden en el que la lógica y la ilustración narrativa no tienen ninguna importancia. Sólo es importante la impresión visual de la composición, y toda otra consideración no estructural es secundaria. Mi primer anhelo es el de construir mis cuadros de un modo arquitectónico, exactamente como hicieron, a su manera, los impresionistas y los cubistas, sirviéndose de los mismos medios estructurales. Los primeros llenaron sus telas de manchas de luz y de

sombra, los segundos de cubos, de triángulos y de conos. En mis cuadros, los objetos y los personajes son tratados como formas, formas sonoras parecidas a armonías, formas apasionadas destinadas a introducir una nueva dimensión que ni la geometría de los cubistas, ni las manchas de color de los impresionistas, han podido alcanzar. Nos hallábamos siempre en contra de todo lo que fuese literario, pero, ¿nos hemos enriquecido con otro lenguaje o bien con otro sentido? Las guerras y las revoluciones se producen porque el hombre trata de crear por sí mismo una nueva línea de conducta clara y neta; cuando la hayamos hallado, nacerán un nuevo lenguaje artístico y una nueva forma. Marc Chagall⁷⁶.

Marc Chagall nació en Rusia el 7 de julio de 1887 en el seno de una familia judía muy religiosa, su padre era un simple obrero. Cuando terminó sus estudios primarios, ingresó como alumno en el taller Jehuda, un pintor académico cuyas enseñanzas no pudo soportar por mucho tiempo. En 1907 se trasladó a San Petesburgo, donde después de haber estado en dos lugares diferentes ingresó en la escuela "Swan Sewa" donde su profesor, Leon Bakst, le da a conocer la pintura francesa: Cézanne, Van Gogh, Gauguin. En 1909 conoce a quien más tarde será su mujer, Bella Rosenfeld.

Chagall llega a París a la edad de 23 años en 1910, visita las obras de Van Gogh y al año siguiente se instala en la Ruche y frecuenta a los pintores de Mont Parnasse: Leger, Delaunay y Archipenko, así como a varios escritores, entre ellos a Pollinaire. Participa en el "Salón de Otoño" y en el "Salón de los Independientes". En 1914 se llevó a cabo una importante muestra de sus obras en Berlín, la cual tuvo gran influencia sobre la pintura alemana de la época.

Chagall contrajo matrimonio con Bella siete años después de haberla conocido (1915). Tres años más tarde recibió el nombramiento de comisario de las Artes en Vitebsk y allí fundó una escuela. Participó en la primera exposición de "Artistas Revolucionarios" con una nutrida representación de 5 telas grandes y varios dibujos.

⁷⁶Frasnay, D. *Su mundo*. Editoril Blume. Barcelona, España. 1969. p. 21.

A los 33 años (1920) decoró en Moscú el teatro de “Arte Judío” y en 1921 redactó e ilustró su autobiografía: “Mi vida”. Abandonó Rusia en el año de 1922, año en que aprende la técnica del grabado en Berlín. Al instalarse en París conoció a Vollard para el que ilustró con aguafuertes “Las almas muertas” de Gogol. La “Galería Barba Zanges” de París organizó su retrospectiva. En 1926 Vollard le encargó una ilustración en la técnica *gouache* de la obra “Las Fábulas de La Fontaine”.

Los temas circenses en técnica *gouache* fueron proyectos del artista del año de 1927. La ilustración de la Biblia resultó ser un nuevo encargo de Vollard, trabajo que ejecutará en la técnica de aguafuerte después de realizar un viaje a Palestina (1913).

En el año de 1931 realizó la edición francesa de “Mi Vida”. Entre 1932 y 1937 recorrió algunos países de Europa: Holanda, España, Polonia e Italia.

Chagall recibió el premio de la “Fundación Carnegie” y tras una estancia en Gordes en 1940, en la zona libre, parte para Estados Unidos y allí encuentra a muchos artistas franceses: Leger, Masson, Bretón, etc.

En México se encargó de los decorados y el vestuario para un ballet, “Aleko”, con música de Chaikovsky. El 2 de septiembre de 1944 falleció su esposa Bella.

El “Metropolitan Opera” de Nueva York en la obra de Igor Stravinsky “El pájaro de fuego”, diseñó los decorados y vestuario. En 1946 el “Museo de Arte Moderno” de Nueva York presentó una retrospectiva del artista, para después regresar a Francia (1948). En la costa azul en St. Paul de Vence hace sus primeros trabajos en cerámica (1950 y 1951). Posteriormente viajó a Israel por segunda ocasión, casándose nuevamente con Valentine (Vava) Brodsky y se van a Grecia para preparar sus litografías de “Dafnies y Cloe.”

En 1957, durante su tercer viaje a Israel que realizó con motivo de la inauguración de la “Casa Chagall” en Haifa, ejecutó una gran pieza en cerámica, así como varios vitrales para la Iglesia de Assy en Saboya.

Trabajó para la obra “Dafnies y Cloe” en la “Ópera de París” en donde desarrollará los decorados y los trajes. Siendo ya *Doctor Honoris Causa* por la “Universidad de Glasgow” se le otorgó el premio “Erasmus” en Copenhagen y otro título de *Doctor Honoris Causa* por la “Universidad Brandeis”.

Realizó los vitrales para la Catedral gótica de la ciudad de Metz en Francia en el año de 1960, así como los vitrales para la Sinagoga de Hadassan, cerca de Jerusalén en 1961. Chagall terminó en 1964 los trabajos para la gran cúpula que se encuentra en la sala de espectáculos de la “Ópera de París” (Figura 111), lo cual le valió el comentario: “empezando con Eugene de la Croix, hijo ilegítimo del diplomático francés Talleyrand, los artistas más notables del mundo moderno han producido sus mejores obras en Francia, por lo regular en la región de París. Un siglo brillante ha dejado su huella, las atrevidas innovaciones de los pintores de París han dominado la historia del arte” ⁷⁷.



Figura 111. La Ópera de París con la cúpula.

⁷⁷ Idem.

En 1965 recibió otro título más de *Doctor Honoris Causa* por la “Universidad de Notre Dame” en Estados Unidos.

El artista fijó su residencia en la Riviera francesa en St.-Paul-de-Vence, en cuyo museo se exhibieron importantes piezas de su obra. Ejecutó una maqueta en el “Parlamento de Jerusalén” para un mural de cerámica. Al viajar a los Estados Unidos (como en los años precedentes) inauguró en 1967 los vitrales para la “Capilla Rockefeller” de Nueva York, así como los de la “Metropolitan Opera”. También puso en escena “La flauta mágica” con los vestuarios diseñados por él. Ese mismo año el Museo de “El Louvre” le rindió un homenaje y con ese motivo se montó la exposición titulada “El Mensaje Bíblico de Marc Chagall”.

Chagall fue un excepcional colorista y un pintor-poeta y el último representante entre los creadores del arte moderno de principios del siglo XX. Tuvo que morir antes de que los maestros del Kremlin pudieran aceptar, en el centenario de su nacimiento en Vitebsk, a este hijo nativo, que debió tanto a su tierra. Chagall nunca olvidó que fue en esta tierra donde su padre acostumbraba a levantarse cada mañana para invocar a Dios en la Sinagoga.

Exhibición de Chagall en Moscú en 1987

Una exhibición pública de 80 pinturas y 200 trabajos gráficos de Marc Chagall fue inaugurada el 2 de septiembre por la curadora del Museo Pushkin y con la asistencia de su viuda. La prensa soviética internacional estuvo presente ¿fue esta exhibición la señal de que se generaba una verdadera apertura por parte de la URSS al arte moderno? ¿fue esta una reconsideración respecto a sus políticas antisemíticas y antirreligiosas?

La mayoría de los críticos occidentales que fueron a Moscú para la ocasión, dudaron de que los actuales líderes rusos (aún Gorbachov, que tenía una línea más flexible) olvidaran realmente la inspiración judeo-bíblica de Chagall y su modernismo. Sea lo

que fuere, tres días después de la apertura se terminaron los catálogos para la exposición. Cada mañana cientos de moscovitas hicieron fila a las cinco de la mañana para tener la seguridad de que podrían ver las pinturas, desconocidas para ellos hasta ahora. El exiliado Chagall murió dos años antes en St. Paul de Vence en Francia. Su viuda estaba en espera de 400,000 visitantes si el buen clima lo permitía y sólo un cuarto de millón si el otoño era duro.

“Si el mundo gira, nosotros deberíamos girar. Deberíamos volar y no lo hacemos”. Marc Chagall dijo esto alguna vez con tristeza. Aunque estuvo inspirado por los ritos místicos de la doctrina Hasidic, sus trabajos se alejaban de cualquier irracionalismo material. Escribió alguna vez *money and the absolut*.

El genio de Chagall brillaba para todos, recibía su peso heredado gracias a sus sueños envueltos en un desprendimiento espiritual de la atracción terrestre. Tal vez esto explique la fascinación que ejerció en el público soviético, tardíamente sorprendido a causa de su oposición al gastado y exhausto realismo socialista. Chagall, cuyos trabajos incluían un mensaje bíblico, narraba: “sin la Biblia y Mozart, la vida no valdría la pena de ser vivida”. La fabulosa colección fue inventariada por la Fundación Maeght.

El artista estuvo interesado en la escultura maya y algunas de sus piezas fueron inspiradas por el Chac Mol que descubrió al visitar las ruinas prehispánicas. Estas también inspiraron a otros grandes artistas, como al arquitecto Frank Lloyd Wright y desde luego al artista Mathias Goeritz, cuyas obras escultóricas tendieron cada vez más a la monumentalidad después de su llegada a México y su visita a los sitios prehispánicos.

Mi observación personal cuando visité la ciudad de Chicago (en repetidas ocasiones) es que hoy en día la obra realizada en cerámica sobre un elemento de concreto que se localiza en la calle, en un espacio público de la ciudad, la he percibido como una obra de importantes dimensiones, arte a gran escala como

equipamiento urbano. Este tipo de obra, que lejos de llamarla esculto-pintura (como se le ha llamado a alguno de los murales de Ciudad Universitaria) es una obra de pintura escultórica, ya que es difícil, sino es que imposible querer clasificar a la obra en cuestión como pintura o como escultura puesto que es ambas a la vez. No cuenta tanto que la obra tenga altorrelieve o bajorrelieves; para poder apreciar esta obra lo que importa es el efecto, es necesario encontrarse frente a ella y mejor aún descubrirla mientras uno transita por el centro de Chicago. En esta ciudad también nos encontramos con la gran escultura metálica de Picasso y el gigantesco Calder integrado a las calles, lo cual eleva notablemente la calidad de vida de sus habitantes.

Claro que no lo es todo el arte público para lograr una disminución en la violencia de la ciudad, sin embargo recuerdo que cuando fui estudiante en la Universidad de Illinois en Urbana Champaign, tuve necesidad de viajar en el autobús Greyhound hasta la estación de autobuses de esa ciudad. Los policías que cuidaban la estación la vigilaban para que no pudiera entrar alguno o algunos de los que ellos diagnosticaban como posibles delincuentes y a la vez prevenían a los usuarios de la línea que tuvieran cuidado al salir. En las afueras de la estación, se encontraban varios policías equipados con *walk & talk*, aparatos inalámbricos para comunicarse y alertar sobre una posible violencia que surgiera en las calles y particularmente en los espacios urbanos que colindaban con la salida y entrada de la estación Greyhound. Eso sucedía a principios de los años 70.

Las últimas veces que he visitado la ciudad de Chicago, en la última década, he podido darme cuenta que el paisaje ha cambiado con las obras de los artistas plásticos: Calder, Picasso y Chagall (Figura 112) y que la ciudad es mucho más vivible. Aunque tiene áreas peligrosas se puede caminar por las calles. A la salida del teatro diseñado por el arquitecto Louis Sullivan o del maestro de Frank Lloyd Wright se puede escuchar la música de quienes tocan jazz en la calle, esperando coleccionar algún donativo de las personas que salen de las funciones de teatro. Seguramente el trabajo de las autoridades en lo que se refiere al mejoramiento del

nivel económico en los habitantes de la ciudad y las medidas de seguridad han disminuido el vandalismo en las calles. Lo cierto es que un visitante que recorre alguna área de la ciudad por la noche se puede percatar de que la criminalidad ha disminuido y con los recorridos por la ciudad, sí puede apreciarse la magnífica presencia de las monumentales obras de arte citadas.



Figura 112. Mosaico de Chagall en Chicago.

Comentarios finales.

Podríamos poner en un plato en cada uno de los dos brazos de una balanza dos conceptos: la monumentalidad y las grandes masas. De las citas de Auguste Rodin y de Adolf von Hildebrand, se observa que los artistas hacen una diferencia entre el concepto de monumentalidad y el de grandes masas que pienso es conveniente tratar de aclarar. Para Hildebrand en sus propias palabras “la única escultura realmente auténtica es la constituida por grandes masas, cuyo paradigma es la escultura propia del Egipto faraónico. Por otra parte tenemos que Rodin le escribió al crítico de arte Louis Vaux Celles: Hoedger ha hallado el camino que yo buscaba, y si no fuese un viejo, hubiese querido seguirlo hacia lo monumental que es lo único adecuado”. La obra de Hoedger el torso Elberfelder (bronce, 91 x 45 x 30 cm) es una de las obras más relevantes del escultor. La creación que se ha considerado como la más impresionante de Rodin en ese ámbito, es el grupo *Les Trois Ombres* (1880) que constituye el remate o la coronación de la obra *La Porte de L’Enfer* (1880-1887), son tres figuras idénticas que se fundieron por separado y que se ha dicho de ellas que en su origen se trataba de un Adán a la manera característica de Miguel Ángel. A este remate de tres figuras iguales giradas sobre su eje y formando parte de un conjunto, se les identificó como el principio de la permutación según Rodin y también se ha dicho que se puso en evidencia que en esta renovación que infringía en su obra encontraba “el único camino adecuado hacia la monumentalidad”. Finalmente de las dos citas expresadas observamos que monumentalidad y grandes masas son conceptos diferentes. Se ha dicho que la escultura de Giacometti aún siendo de pequeñas dimensiones, es una obra monumental. Entonces estamos hablando de dos conceptos diferentes. En resumen podemos concluir que una escultura no tiene que ser producto de grandes masas para ser monumental o lo que es lo mismo, la monumentalidad no necesariamente está ligada a grandes masas y podríamos agregar además que esto varía de cultura a cultura y que el contraste cuando es resultado auténtico de diferentes culturas enriquece la emoción del espectador al percibir las.

He buscado en qué punto cambia la escultura en su concepto y realización y creo coincidir con lo que señalan los que la han estudiado (como Itzhak Goldberg, Françoise Monnin autores de *La sculpture Moderne* del Centro George Pompidou, o Reinhold Hohl en su capítulo Permanencia y Vanguardia de *Editions d' Art*, Albert Skira S.A., Ginebra, Suiza y Paul Westheim en Mundo y vida de grandes artistas de Fondo de Cultura Económica) que es con August Rodin con quien se inicia la aventura de la escultura moderna del siglo XX. Al respecto dice Westheim: “Era August Rodin durante los últimos sesenta años y hasta la fecha, el máximo animador y el admirado modelo de los escultores de cinco continentes. También del nuestro”.

Cuando regresé de un viaje a Egipto en el año de 1970, pensé que la escultura de enormes masas que se encuentra en obras como Luxor y Karnak es una manifestación totalmente diferente a la propia de la capital de Francia y en efecto este contraste me hizo al regresar a París, poner en resumen el contraste, me hizo amar más a ambas culturas, apreciar nuevamente la magnificencia de las dimensiones de la obra escultórica y arquitectónica que se podía observar desde el Trocadero, el Palais Chailot, el Museo del Hombre y sus alrededores en la perspectiva que desde ahí arrancaba hasta el remate visual que constituye la impresionante explanada de la Grande Armée y el edificio Hotel des Invalides en el que se encuentra la tumba de Napoleón (allí se lleva a cabo por la noche un impresionante espectáculo de luz y sonido que hace que se “enchine el cuerpo” de los espectadores, al escuchar los pasos de la armada y la Marsellesa entre los edificios y jardines que se van iluminando coordinados con la descripción del conjunto arquitectónico) por poner un ejemplo de varios de los lugares de impresionante belleza de la ciudad de París. El contraste de culturas expresadas en sus monumentos históricos me hizo apreciar más ambas culturas. Cuando estuve en Abu Simbel desde lo alto frente al Nilo o en Hatchetsup en Deir el Bhari en medio del desierto, o en Karnak y Luxor y circular por la avenida de las esfinges de enormes masas que los unen y bajo un cielo al que la arena le imprime un color amarillento al mezclarse con el aire caliente del desierto. Y es que el concepto de

grandes masas y de monumentalidad cambia de una cultura a otra y el presenciar una y otra lleva un disfrute que crece al percibir nuevamente a lo que ya no causaba sorpresa por que ya se había acostumbrado el ojo a ver como cotidiano. Creo que si no me equivoco, *si mes souvenirs ne sont pas mauvais*, nunca he amado tanto a la ciudad de París como a mi regreso de Egipto y de la misma manera creo que nunca hubiera apreciado tanto la arquitectura egipcia si no hubiese visitado antes París.

REFERENCIAS

- 54 Le Normain.Romain, A. **La afirmación de la idea republicana**. Pingetot, A. Skira. La Escultura. Barcelona, España. 1996. p. 90.
- 55 Roullier, J. E. **25 Años de Nuevas Ciudades en Francia**. Dirección de Asuntos Económicos e Internacionales (daci). París, Francia. 1992. pp. 241-256; 319-324.
- 56 Ragon, M. **L'urbanisme et la cité**. Hachetté. París, Francia. 1964. pp. 18-20.
- 57 EPAD. **La Défense**. Guía de trabajos de Arte. París, Francia. 1994.
- 58 Phaidon Press Limited. **The American Art Book**. Hong Kong. 1999. p. 505.
- 59 Tesch, J. Hollman, Ed. (1997). **Icons of Art. The 20th Century**. Prestel Munich. New York. pp. 108, 152, 184, 202.
- 60 Flammarion, E. (1971), **Floralies. Troislemes floralies Internationales de París 1969**. Turín, Italia. pp. 5-17.
- 61 Ferrier, J. L. **Art of the 20th Century**. Chene-Hachette. Prensas Rotolito Lombarda. Pioltello (Milán), 2002. p. 624.
- 62 Idem p. 628.
- 63 Op. cit. p. 653.
- 64 Ferrier, J. L. Con la colaboración de Le Pichon, U. **L'Aventure de L'Art au XX^e Siecle**. Éditions du Chene. Francia, 1999. p. 654.
- 65 Bonfante-Warren, A. **The Louvre**. Hugh Lauter Levin Associates, Inc. New York. 2000. pp. 36-37.
- 66 Jencks, C. **The Iconic Building**. Rizzoli International Publications, Inc. New York. pp. 7-8.
- 67 Idem.
- 68 Buchholz, E.L., Zimmermann, B. **Pablo Picasso, vida y obra**. Kömenam. Italia. 2005. p. 13.
- 69 Idem.

- 70 Reinhold, H. **La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX.** Skira. Carroggio, S. A. de Ediciones. Barcelona, España. 1916. p. 193.
- 71 Idem.
- 72 Buchholz, E. L..Op. cit. p. 90.
- 73 Duby, G. **Sculpture.** Taschen. España. 2002. p. 1039.
- 74 Frasnay, D. **Peintres et Sculpteurs, Leur Monde.** Draeger. 1969. París. pp. 179, 180 y 191.
- 75 Idem. pp. 53, 54 y 63.
- 76 Frasnay, D. **Su Mundo.** Editorial Blume. Barcelona, España. 1969. p.21.
- 77 Idem.

RELACIÓN DE FIGURAS

- Figura 52 La puerta del infierno de Rodin.
- Figura 53 La Puerta del Paraíso de Ghiberti.
- Figura 54 Fuente luminosa, París 1889.
- Figura 55 Monumento *des Girondins*, Burdeos.
- Figura 56 Madeleine I.
- Figura 57 Cabeza con nariz rota de Picasso y hombre con nariz rota de Rodin.
- Figura 58 Torso de la acción encadenada.
- Figura 59 Tronco femenino de Lehmbruck y torso Elberfeld de Hoedger.
- .Figura 60 La Méditerranée de Aristide Maillol.
- Figura 61 Vista aérea de Evry.
- Figura 62 Arte en los espacios públicos.
- Figura 63 Centro Pompidou.
- Figura 64 Aeropuerto Charles de Gaulle, París.
- Figura 65 Catedral de Evry.
- Figura 66 Vista aérea del parque Les Floralies.
- Figura 67 Jardinería y diseño de paisaje.
- Figura 68 Maqueta de Las Floralies.
- Figura 69 Trabajos realizados durante la construcción.
- Figura 70 Hundimiento de una parte del terreno de 28 hectáreas.
- Figura 71 Palacio del congreso de Brasilia.
- Figura 72 Catedral de Brasilia.
- Figura 73 The Gossiper II.
- Figura 74 Primera escultura cibernética en el teatro Sarah Bernhardt.
- Figura 75 El Reichstag cubierto por Christo.
- Figura 76 Pevsner, Construcción espacial.
- Figura 77 Aeropuerto de Dulles, E.U.
- Figura 78 Estadio olímpico de Tokio.
- Figura 79 Arco de San Louis Missouri.

- Figura 80 Annette, 1955.
- Figura 81 Donald Judd, Sin título, 1973.
- Figura 82 El nuevo Museo Whitney.
- Figura 83 Pabellón de Estados Unidos.
- Figura 84 Pabellón de Alemania.
- Figura 85 Maternidad, Pino Pascali, 1964.
- Figura 86 Prisma, "chronos sculpture" .
- Figura 87 Edificio "Le Provence" en La Grande-Motte.
- Figura 88 Sala en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.
- Figura 89 Reunión internacional de escultores, México, 1968.
- Figura 90 Constantin Andréou. "Radar Eye", 1969.
- Figura 91 Retrospectiva de Vasarely en Budapest.
- Figura 92 La Gran Pirámide vista desde El Louvre.
- Figura 93 Tres mujeres en la fuente (estudio).
- Figura 94 Metamorfosis, 1928.
- Figura 95 Figuras junto al mar, 1931.
- Figura 96 Cabeza de toro, 1943.
- Figura 97 Escultura en Chicago.
- Figura 98 Sylvette (Nueva York).
- Figura 99 Sylvette (Rotterdam).
- Figura 100 El Sol Rojo.
- Figura 101 La Araña Roja.
- Figura 102 Flamingo.
- Figura 103 El Hombre.
- Figura 104 Figuras reclinadas, 1963-65.
- Figura 105 Manuscrito de Henry Moore.
- Figura 106 Filo de Cuchillo, 1962-65.
- Figura 107 Filo de Cuchillo, 1962-1965.
- Figura 108 Goslar Warrior.
- Figura 109 Nuclear Energy, 1964-66.
- Figura 110 Exhibición en Florencia.

Figura 111 La Ópera de París con la cúpula.

Figura 112 Mosaico de Chagall en Chicago.

La Figura 62 fue tomada por el autor, en el sitio.

BIBLIOGRAFÍA

Boufante-Warren, A. (2000). *The Louvre*. Hugh Lauter Levin Associates, Inc. New York.

Buchholz, E. L.; Zimmermann, B. (2005). *Pablo Picasso, vida y obra*. Kömenam. Italia.

EPAD. (1994). *La Défense. Guía de trabajos de arte*. París, Francia.

Ferrier, J. L. (2002). *Art of the 20th Century*. Chene-Hachette Prensas Rotolito Lombarda. Pioltello. Milán.

Ferrier, J. L.; Le Pichon, G. (1999). *L'Aventure de L'Art au XX^e Siecle*. Editions du Chene. Francia.

Flamarion, E. (1971). *Floralies. Troislemes floralies Internationales de París 1969*. Turín, Italia.

Jencks, C. *The Iconic Building*. Rizzoli International Publications, Inc. New York.

Le Normain-Romain, A. (1996). *La afirmación de la idea republicana*. Pinget, A. Skira. La Escultura Romana. Barcelona, España.

Phaidon Press Limited. (1999). *The American Art Book*. Hong Kong.

Ragon, M. (1964). *L'urbanisme et la cité*. Hachette. París, Francia.

Roullier, J. E. (1992). *25 Años de Nuevas Ciudades en Francia*. Dirección de Asuntos Económicos e Internacionales (daci). París, Francia.

Tesch, J.; Hollmann, E. (1997). *Icons of Art. The 20th Century*. Prestel Munich. New York.

CAPÍTULO IV

La arquitectura y la escultura en los espacios públicos de la Ciudad de México en su historia

CAPÍTULO IV

4. La arquitectura y la escultura en los espacios públicos de la Ciudad de México en su historia

En este capítulo trataremos de hacer lecturas a partir de las experiencias de los paseantes partiendo de una serie de algunas crónicas literarias sobre la vida en la capital mexicana, poniendo énfasis en los últimos treinta años, periodo en que la ciudad ha crecido vertiginosamente, convirtiéndose en una de las ciudades más grandes del mundo, una megalópolis con cerca de treinta millones de habitantes, según los últimos censos. Los escritores de los cuales nos ocuparemos han vivido en la ciudad de México y éste ha sido uno de los principales intereses en sus obras. Paseantes incansables han inspeccionado con gran tenacidad la capital rastreando sus calles y rincones aún en esta época que no se detiene en la construcción de complicados obstáculos: autopistas, circuitos interiores y periféricos, los cuales que forman barreras que la hacen más y más intransitable dificultando así la posibilidad de circular por ella. Los habidos peatones apasionados por la tradición del *flaner* (deambular) se encuentran con esos escollos de concreto armado que pueden servir para satisfacer requerimientos viales o de comunicación, pero que también han aparecido en la ciudad como elementos de contaminación visual al no haber tomado en cuenta el elemento estético como parte de sus necesidades a satisfacer. Vemos entonces surgir “soluciones” que al no tener en cuenta el diseño de paisaje, lo cual no es una tarea fácil, contaminan la imagen de la ciudad.

4.1 Literatura de sus paseantes: cronistas, historiadores, poetas e intelectuales

Hoy en día se habla de lo importante que es la aplicación de métodos cualitativos para el estudio de la ciudad, que se realizan por medio de entrevistas hechas a habitantes y visitantes de la ciudad. En ellas se ha recurrido a dibujos en donde los entrevistados manifiesten según su punto

de vista lo que es importante, tanto en lo que se refiere a una plaza, un barrio o bien a los espacios públicos de la ciudad. A este tipo de ejercicios se les ha denominado “mapas mentales” y pueden llevarse a cabo por personas de diferentes edades. Mi opinión personal es que el proceso tiene mejores resultados en el caso de que los entrevistados no hayan tenido una educación respecto a cómo delinear o trazar sus bocetos escolarmente. Las opiniones vertidas en las entrevistas, que pueden ser libres (como una plática) o estructuradas (como un cuestionario) así como los esquemas trazados a mano libre por los paseantes de la ciudad, llegan a ser ricas expresiones acerca de su manera de ver, de percibir la urbe o una parte de ésta. Aquí trataremos por medio de escritos hacer un paseo literario, un *flaner* literario deambulando entre accidentes y sorpresas, entre encuentros y desencuentros, para que al transitar por ellos estemos frente al equivalente libresco de pasear por las calles de la capital.

“La Grandeza Mexicana”

Bernardo de Balbuena escribió el libro “La Grandeza Mexicana” en el año de 1602, dedicado a la señora Doña Isabel De Tovar y Guzmán, en el que describe la famosa ciudad de México y sus grandezas. En una octava preliminar condensa el contenido que llama *Argumento*, cuyos versos conviene citar, ya que dan la pauta y estructura al poema:

Argumento

De la famosa México el asiento,
origen y grandeza de edificios,
caballos, calles, teatro, cumplimiento,
letras, virtudes, variedad de oficios,
regalos, ocasiones de contento,
primavera inmortal y sus indicios,
gobierno ilustre, religión, estado,
todo en este discurso está cifrado.

Al leer la octava titulada *Argumento*, podemos ver que están en juego valiosos elementos de los que hoy se serviría sin duda un etnógrafo que se preciara de serlo. Respecto al *asiento*, lo interpretamos como el lugar del que hoy en día nos habla Marc Augé. *La grandeza de edificios* se refiere a la arquitectura como morada humana, como espacio para vivir y parte imprescindible del paisaje de la ciudad. Al hablar de *grandeza* percibe la importancia que adquiere la escala en la ciudad y su relación con los paseantes que deambulan por ella. Los *caballos* son mencionados por José Rojas Garcidueñas en su libro titulado: “Bernardo de Balbuena. La Vida y la Obra”⁷⁸. Cuando escribe:

“El tema del elogio de los caballos son casi lugares comunes de puro repetidos por quienes han hablado del México del siglo XVI; es que aun era aquella una sociedad de caballeros, en el sentido estricto del término; lo fueron los virreyes (más que todos Don Luis de Velasco “lindo hombre de a caballo”

Como dijo Suárez de Peralta, lo eran los nobles y los hidalgos, que muchos eran conquistadores o hijos de conquistadores y todos gente de armas al viejo estilo medieval que aún no desaparecía por completo, y la fama de los caballistas de México era tal que andaba en lenguas hasta del vulgo de los más apartados villorrios de España...” No podían faltar las *calles*, las cuales eran el escenario en las que vivían y participaban todos los personajes, todos los actores de la ciudad, como se puede ver en las pinturas de aquellos tiempos (Figura 113).

⁷⁸Rojas G. J. *Bernardo de Balbuena. La vida y la obra*. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. 1982. México.

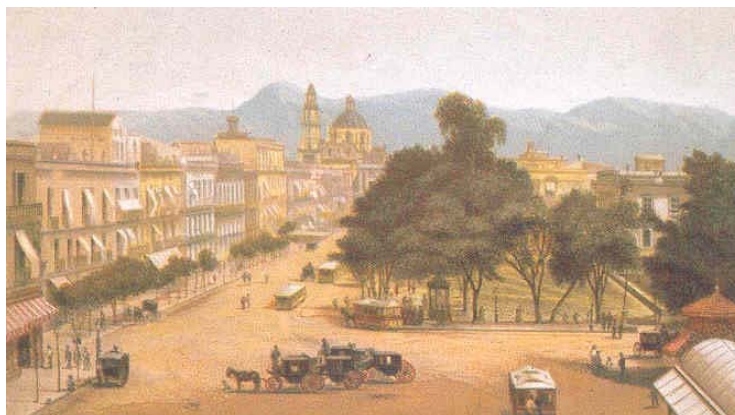


Figura 113. Vida cotidiana en la ciudad de México en el siglo XVI.

Refiriéndome a la mención de *teatro*, que aparece en la octava dedicada al *Argumento*, sabemos por los cronistas de la etapa posterior a la llegada de los franciscanos (1521) que en los atrios de las iglesias se llevaban a cabo representaciones que pudieran llamarse “teatrales”, por medio de las cuales los frailes llevaban el mensaje de la evangelización a los indios naturales del lugar. Sin embargo, en el poema introductorio a la “Grandeza Mexicana” es muy posible que Bernardo de Balbuena también se haya referido al *teatro* al describir las escenas cotidianas que se representaban en las calles realizadas por los diferentes actores que eran los habitantes de la ciudad, escenario de la convivencia entre los personajes todos de la misma localidad. Podríamos continuar analizando, pensando, meditando sobre cada una de las palabras del *Argumento* que condensan el contenido de la obra; sin embargo, aquí me detengo haciéndolo, ya que intentaba mencionar que cada una de las frases son temas que más tarde desarrolla de Balbuena en toda la obra, extendiéndose sobre ellos.

En el capítulo V de “La Grandeza Mexicana” que, como menciona José Rojas Garcidueñas: cuenta de las fiestas y diversiones de todo género que en México había, pues aunque ahí florecían, en grado extremo, “letras y santidad” también -dice Balbuena de modo que recuerda un poco al Arcipreste de Hita- si se prefiere, se encontrarán cosas muy distintas:

Regocijos, holguras, saludables,
carreras, rúas, bizarrías, paseos,
amigos en el gusto y trato afables
.....

Fiesta y comedias nuevas cada día,
de varios entremeses y primores
gusto, entretenimiento y alegría

Bernardo de Balbuena nació en España y realmente conoció de México la imagen que tuvo la localidad unos 75 años después de la llegada de los franciscanos y por lo tanto, lo que él conocía fue la ciudad que levantó sus cimientos a partir de las ruinas de la ciudad prehispánica. Garcidueñas cita: “Naturalmente Balbuena ve de México solamente su origen español, lo prehispánico eran “tinieblas”... oscuro origen de naciones fieras” con leyendas como la “del águila y la tuna” que figuraban en el escudo de la ciudad y hoy son emblema nacional. Él conocía bastante la tradición e historia azteca, alude a ellas pero no las trata porque le parecen cosas ya muy lejanas, a pesar de que lo decía a los 80 años de la caída de Tenochtitlan y sólo quería hablar de lo que había visto, que le parecía admirable y magnífico. Y tenía razón en cierto modo porque, en verdad, la cultura azteca había desaparecido, no en 1521, pero sí en los 75 años siguientes y era ya cosa muerta, histórica y por ello lejana; pero en cambio, Balbuena que había vivido el México del último cuarto del siglo XVI, presencié el prodigioso crecimiento de una ciudad cuyos cimientos se fincaron con las últimas piedras de la capital indígena, totalmente arrasada y en donde en pocos años se levantaron palacios, templos, mansiones, ciudad esa la del siglo XVI, llena de una vida agitada y nerviosa, tal como le correspondía a una sociedad joven, audaz y fresca, muy distinta del México posterior solemne, enfático y medio anquilosado, burocrático y colonial.⁷⁹

Como última cuestión, en esta parte, cabe mencionar la correspondencia

⁷⁹ Idem.

que pueda haber entre otras obras de la literatura novohispánica y *La Grandeza Mexicana* la cual, aunque formalmente es una epístola, en realidad pretendió ser, hoy lo es, una descripción de México y, por ello, como tal hay que juzgarla. En esa línea (dejando aparte crónicas y cartas informativas y ciñéndonos a lo más literario), se han mencionado como antecedentes de *La Grandeza* tres composiciones: los *Diálogos* de Cervantes de Salazar y las *Epístolas* de Juan de la Cueva y de Eugenio Salazar de Alarcón. Un examen cualquiera hacer la diferencia radical y estructural y de propósito que hay entre dichas piezas y la de Balbuena...

...Es claro, por lo tanto, que ninguna de esas obras puede ser considerada como antecedente de *La Grandeza Mexicana*, tan diferente y tan superior a ellas. Por otra parte, debe considerarse remoto el que Balbuena las haya conocido y en nada pudieron servirle si alguna llegó a sus manos...

...Más relación hay entre el poema de Balbuena y otro, casi estrictamente coetáneo, aunque publicado mucho después, el *Canto intitulado Mercurio*, del bachiller Arias de Villalobos,⁸⁰ pero el cual tiene un propósito laudatorio e histórico que lo distancia de la finalidad y de la trayectoria poemática que sigue *La Grandeza Mexicana*".

La literatura escrita acerca de la ciudad tiene su origen en los tiempos precolombinos, cuando el rey Netzahualcóyotl celebró las riquezas naturales del valle de México en sus poemas. Después de la llegada de Hernán Cortés, los conquistadores españoles celebraron las maravillas de la ciudad sirviéndose de sus informes burocráticos (Figura 114).

⁸⁰ Publicado por Genaro García en: *Documentos inéditos o muy raros para la Historia de México*. Tomo XII. Lib. de la Vda. De Ch. Bouret. México. 1907.

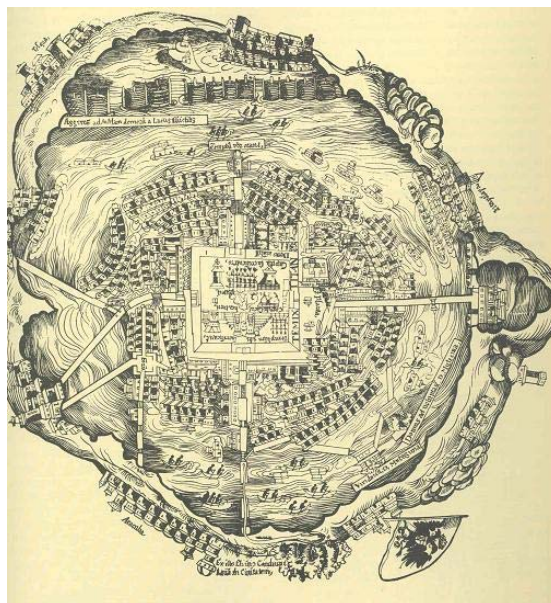


Figura 114. La ciudad de México con canales , pirámides y mercados.

El primer poema épico del continente es la obra *Grandeza Mexicana*. Más tarde ya en el siglo XIX, Calderón de la Barca y Alexander von Humboldt, viajeros ilustres, cada uno en su momento, describieron la belleza y los primeros problemas urbanos de la capital del México independiente.

La ciudad y su cuerpo literario crecieron sin cesar durante el siglo XX: Artemio del Valle Arizpe, el cronista de la ciudad, describió en sus páginas las calles de una capital pueblerina que aún no despertaba a una realidad del siglo XX, quien pertenece a la Real Academia de la Lengua, correspondiente a la Real Española. El 10 de febrero de 1942 fue nombrado Cronista de la Ciudad (Figura 115).



Figura 115. Ciudad de México pueblerina (barrio de Tacubaya).

El cronista de la ciudad Salvador Novo, al inicio de los años 40, escribió la crónica de la ciudad que anhelaba ser moderna. En los años 50 la modernidad se estrelló contra la ciudad como un tren a toda velocidad -un impacto que Carlos Fuentes narró en su novela de 1958, *La Región más Transparente*-. En los años 60 Carlos Monsiváis aparece como el cronista extraoficial de la ciudad, siendo además el primero que hizo un análisis serio de la cultura popular en la metrópoli en la que aparecen todo tipo de actores que conforman los diversos grupos e individuos que pueblan la ciudad (Figura 116).



Figura 116. Día de muertos en el zócalo.

El Distrito Federal hoy en día tiene muy poco en común con la ciudad de la que hablaron Alexander von Humboldt o Salvador Novo, con excepción de un puñado de palacios que sobreviven en el centro histórico de la capital y nada queda ya de todas aquellas maravillas cantadas por los cronistas. Ya no existen los canales aztecas que los conquistadores españoles llegaron a narrar describiéndola como la Venecia del Nuevo Mundo (Figura 117).



Figura 117. La ciudad de México con canales y lagos.

Quedaron atrás los majestuosos edificios barrocos que le dieron fama a la Ciudad de los Palacios, tampoco existen ya los paisajes de color verde y cielo azul celebrados por Humboldt, ni tampoco queda ya, casi, huella de los callejones en los que tuvieron lugar las leyendas que aparecen en las crónicas de Don Artemio del Valle Arizpe y de la elegante ciudad moderna de los años 40, a la que se refirió Salvador Novo en su *Nueva Grandeza Mexicana*, a la que proclamó como una de las metrópolis más importantes del mundo, secundado por las obras cinematográficas de esos años que aparecían en tomas llenas de atractivo en la época de oro del cine nacional, fotografiadas en algunas ocasiones por Gabriel Figueroa, así como en los documentales de Manuel Barbachano Ponce; y es que hoy en día las obras de la filmoteca correspondientes a ese periodo, pueden ser verdaderas

crónicas en imágenes, en muchos casos, de lo narrado por Novo. Por lo mismo es que quizá en la actualidad, resaltaría más difícil que alguien bautizara a su obra literaria con el nombre de una Grandeza Mexicana del siglo XX ya que la ciudad es un gran mosaico, diferentes Méxicos dentro de la ciudad con personajes, con actores que forman un reparto al que difícilmente podría abarcársele en la obra de un cronista. El archivo Casasola está formado por fotografías que constituyen una crónica en imágenes que en la actualidad es una biografía de la ciudad de México y sus habitantes de ese tiempo (Figura 118). Como lo es también la obra fotográfica de Wilhelm Kahlo.



Figura 118. Del archivo Casasola, columna del Ángel de la Independencia.

En la actualidad el Distrito Federal es un lugar muy distinto. Es una megalópolis de más de veinte millones de personas, ocupa una superficie de 1500 millones de kilómetros cuadrados y que se ha convertido en uno de los lugares más peligrosos del continente. Rubén Gallo profesor de literatura latinoamericana y estudios culturales en la Universidad de Princeton, U. S. A., en su obra *México, D. F. Lecturas para Paseantes*⁸¹ dice: “Solo Bogotá, la capital colombiana, tiene una tasa más elevada de asesinatos y secuestros, la ciudad de México, es una de las regiones más contaminadas del planeta. Hay días en que el *smog* es tan espeso que no se puede ver el otro lado de la calle y las estaciones de radio aconsejan a

los padres que no saquen a sus niños al aire libre. Es un eterno embotellamiento de seis millones de automóviles y más de seis mil taxis -durante años el gobierno de la ciudad ha intentado solucionar el problema demoliendo calles enteras para abrir paso a ejes y circuitos interiores-. Es un pozo sin fin donde van a parar todos los ríos del país; una urbe sedienta que vive amenazada por el peligro de quedarse sin agua. Es un mundo sin ley y sus habitantes temen tanto a los criminales como a los policías. La ciudad de hoy es un monstruo, un desastre urbano, una pesadilla postmoderna. En este mundo apocalíptico muchas de las célebres crónicas del pasado -como aquella en que Alexander von Humboldt la llama “la región más transparente del aire”- ahora parecen chistes crueles que ponen el dedo en la llaga de los capitalinos⁸¹. Esta cita, que podría parecer exagerada es el punto de vista de alguien que ve, podríamos decir, los toros desde la barrera; nos toca a quienes vivimos la ciudad dar nuestro punto de vista pues como bien se dice y recurriendo a la sabiduría popular expresada en dichos populares “cada quien habla de la feria según le fue en ella” y es que de la misma forma se ha criticado la obra del cronista Bernardo de Balbuena de exagerada desde un punto de vista poético.

A partir del siglo XVII la Real Cédula del rey de España Felipe II marca el urbanismo de México y de otras muchas ciudades americanas. En 1792, la ciudad cuenta con 130,000 habitantes. México alcanza la independencia de España en 1810, creándose los Estados Unidos de México.

En 1829 se crea el Distrito Federal, un territorio de 200 kilómetros cuadrados, dependiente directamente del gobierno Federal que incluye la ciudad de México. El Distrito Federal (D. F.) se ampliará en varias ocasiones y alcanza sus límites actuales en el año de 1900 arrojando 1483 kilómetros cuadrados. En esos momentos el D. F. contaba ya con 540,000

⁸¹ Gallo, R. *Lecturas para Paseantes*. Turner Publicaciones, S. L. 2005. Madrid, España.

habitantes, el setenta por ciento de los cuales residía dentro de la ciudad de México. El éxodo rural irá aumentando la población de la ciudad de México, que alcanza 1.8 millones en 1940. La Reforma Agraria frenará temporalmente este crecimiento, pero la aparición de las primeras zonas industriales en 1946 reanudará con más fuerza que nunca el proceso. En 1950 el D. F. cuenta ya con 3.1 millones de habitantes, y en 1964 con 6 millones. El área metropolitana crece desordenadamente a un ritmo vertiginoso colmando todo el D. F. y extendiéndose por el vecino Estado de México. Conviene aclarar que el Estado de México, cuya capital es Toluca, es uno de los treinta y un estados que, juntamente con el Distrito Federal, forman los Estados Unidos de México. El Estado de México rodea el D. F. por el oeste, por el norte y por el este.

La actual ciudad de México se asienta a 2250 metros de altitud en el mismo emplazamiento que la antigua capital del Imperio Azteca, el cual hacia el año 1500 tenía unos 30,000 habitantes en los núcleos urbanos de Tenochtitlan y Tlaltelolco. A su alrededor, el Valle de México alojaba otros núcleos urbanos habitados por pueblos vasallos de los Aztecas, como Xochimilco o Coyoacan. Los conquistadores españoles sustituyeron los templos indígenas por templos y palacios, pero la traza viaria original alrededor de la gran plaza central (zócalo) perdurará hasta nuestros días.

La zona metropolitana del Valle de México abarca al Distrito Federal, 58 municipios del Estado de México y uno del estado de Hidalgo⁸². En la obra México D. F.: *Lecturas para Paseantes*, surgió como una respuesta a la pregunta que angustia a todo el que se propone escribir sobre la ciudad de México: ¿cómo teorizar una ciudad como ésta? ¿qué textos pueden ayudarnos a comprender un espacio marcado por el desorden y el caos? ¿Cuál puede ser nuestro marco de referencia, nuestro punto de

⁸²Sort, J.J. *Redes metropolitanas. Metropolitan Networks*. Gustavo Gili, S.A. 2006. Barcelona, España. pp. 144 y 145.

comparación para aproximarnos a la cultura urbana de la capital? ¿Debemos comparar la capital de hoy con la ciudad que existió en 1950 ó en 1900? ¿O sería mejor pensar en la capital en relación con las otras megalópolis del mundo actual?⁸³

Juan Villoro (premio Javier Villaurrutia), Carlos Monsiváis y otros escritores que han trabajado el género literario de la crónica en Latinoamérica en conjunto ofrecen una perspectiva panorámica de una ciudad tan enigmática en su intensidad, según lo expresado por Maarten van Delden. Algunos de los cronistas mencionados se preguntan con respecto a los habitantes de la ciudad ¿por qué no salen huyendo de este desastre urbano? Parece entonces que las cosas no están tan mal, Villoro aventura una respuesta: la ciudad puede ser un desastre, pero la queremos y es nuestra (él estudió sociología en la UAM, Unidad Iztapalapa y fue agregado en la Embajada de México en Berlín de 1981 a 1984 y destaca entre sus obras el libro de crónicas *Tiempo Construido*. Otras crónicas nos recuerdan que la ciudad de México, a pesar de sus desgracias, sigue siendo una de las capitales culturales del continente: aquí se publican más libros, se graban más discos y se filman más películas que en otra ciudad latinoamericana.

Aquí hay cientos de museos (Figura 119) con acervos que abarcan desde la cultura Precolombina hasta los murales de Diego Rivera (Figura 120).

⁸³ Gallo, R., (autores varios) Op. cit. p. 14.



Figura 119. Museo Nacional de Antropología e Historia.



Figura 120. Estadio Olímpico México 68 con el mural de Diego Rivera.

En la ciudad de México se encuentra la Universidad Nacional Autónoma de México, que es el centro de estudios más grande del mundo, con más de 250,000 estudiantes y casi 30,000 profesores, pero sobre todo la ciudad de México es uno de los espacios urbanos más intensos del mundo. Al caminar por el Centro Histórico, entre sus calles, en sus jardines (aunque escasos), en los atrios de sus iglesias o por su plaza de armas donde se

encuentran innumerables personajes en el gran “Teatro de la Ciudad” en donde se representa cotidianamente un espectáculo delirante de la realidad al que se le ha calificado hoy en día, lejos de *La Grandeza* y de *La Nueva Grandeza Mexicana*, caótico e interminable. André Breton decía de México que era un país surrealista y Leonora Carrington en una entrevista con el periódico *Reforma* del año 2005, expresaba que más que surrealista, era un país místico. Muchos fotógrafos y artistas practican el *flaner* de la ciudad, en busca de imágenes del que han calificado como realismo mágico, recurriendo al calificativo que les ha merecido la obra de Manuel Álvarez Bravo (1908-1997).

Actualmente Carlos Monsiváis se ha ocupado de la cultura popular, entre otras cosas en el primer cuadro de la ciudad en la calle de Madero, en donde hace algunos años estuvo la “Joyería La Princesa”, se encuentra hoy en día el museo que se ha dedicado para la presentación de la colección de objetos y piezas que durante su vida ha comprado en los bazares y tianguis, por ejemplo: en “La Lagunilla”. Monsiváis ha escrito acerca de los personajes de la vida nocturna y la música *pop*, también sobre la literatura y la historia del cine mexicano y tiene obras entre las que destaca *Amor perdido* (Ediciones Era, 1982), *Entrada libre* (Ediciones Era, 1987) y *Los rituales del caos* (Ediciones Era, 1995), destaca entre sus obras su libro *Salvador Novo: Lo marginal en el centro* (Ediciones Era, 2000).

La ciudad de México es una ciudad de grandes contrastes. El doctor Ramón de la Fuente Muñiz me comentó unos años antes de su fallecimiento, en sus oficinas del “Instituto Nacional de Psiquiatría”, el cual lleva su nombre, que la ciudad de México, en ese momento, era sumamente complicada y para un médico resultaba prácticamente imposible hacer visitas domiciliarias. Acerca de sus viajes desde su domicilio en el Pedregal de San Ángel hasta el centro de la ciudad, donde tenía que asistir en ocasiones para alguna conferencia, tenía la sensación

de pasar de un México a otro, atravesando por muchos Méxicos en su recorrido. La ciudad de México como se ha dicho, abarca muchos Méxicos, se puede percatar el contraste entre las viviendas mostradas en la obra de Daniela Rossell con las viviendas populares para darnos cuenta de ello. El libro *Ricas y famosas* contiene una colección de sus fotografías y fue publicada en 2002. Ha expuesto individualmente en la *Greene Naftali Gallery* de Nueva York; la Galería OMR, en la ciudad de México, y en *Kevin Burke Fine Arts*, Miami. En 2002 participó en la muestra *México City: An exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values* (Figuras 121, 122 y 123).



Figura 121. Ricas y famosas, foto: Daniela Rossell.



Figura 122. Viviendas populares de láminas y cartón.



Figura 123. Ricas y famosas, foto: Daniela Rossell.

La mayoría de los autores que se han ocupado de la ciudad de México, la suelen analizar como un lugar que ha evolucionado gradualmente al correr de los siglos y se refieren a ella con frecuencia como un espacio en el que las tradiciones aztecas se mantienen vivas, perdurando algunas de ellas en la megalópolis del siglo XXI. Ejemplo de este modelo de análisis de la ciudad lo encontramos en libros de publicación reciente: *La capital: The biography of Mexico City* de Jonathan Campbell (1988); *Histoire de México* que es un estudio del crítico francés en el que éste insiste en la continuidad.

En su libro festeja a la localidad como un ámbito mágico, en el cual encontramos que el presente postmoderno convive con el pasado azteca que aún perdura, y así las tradiciones indígenas coexisten con la cultura occidental. Los rituales precolombinos se desarrollan en medio del desconcierto y la desorganización, en la anarquía de la ciudad moderna (Figura 124).



Figura 124. Danzantes en el zócalo de la ciudad de México.

Insistir en la continuidad de la ciudad a través de la historia trae consigo aparejado varios problemas y es que los textos de Kandell, Emmanuel Carballo y José Luis Martínez, plantean varios inconvenientes al presentar a la actual ciudad de México como un minúsculo apéndice, un triste remate que escasamente participa al final de quinientos años de historia.

El libro de Jonathan Kandell *La capital: The biography of Mexico City* se ocupa solamente en un capítulo de los 18 que componen su obra a la ciudad del siglo XX y es que por razones obvias un estudio que pretende englobar la historia de la ciudad desde Tenochtitlan hasta nuestros días, no puede extenderse a más de algunas páginas cuando trata de la ciudad de

hoy. Por otra parte, en segundo lugar, el marco de referencia de los libros de estos autores está en el pasado y, por lo tanto, su visión del presente tiende a ser limitada y superficial. Si queremos situarnos en el barroco como un marco de referencia acerca del esplendor de éste en el siglo XVIII, poco podremos decir sobre los problemas que se relacionan con la contaminación, la sobrepoblación y otros problemas cruciales, entre ellos las redes de transporte en el crecimiento vertiginoso y la extensión de las ciudades modernas, principalmente de las megalópolis del mundo contemporáneo.

En la bibliografía acerca del estado del arte plasmado en las crónicas escritas sobre la ciudad de México, existe una versión ligeramente distinta de este modelo de continuidad histórica y ese es el caso de la *Ciudad de los Palacios*, son crónicas que lamentan un patrimonio perdido descritas por Guillermo Tovar de Teresa. El libro trata sobre el México actual, siendo su punto de partida el siglo XVIII y la ciudad barroca, en la obra aparecen imágenes de obras arquitectónicas: palacios y monumentos que fueron demolidos durante el siglo XX. Para Tovar de Teresa la obras realizadas en ese tiempo parecen pertenecer al pináculo o a la edad de oro durante la cual no se observan problemas de pobreza y todo parece ser armónico y de un “buen gusto” indiscutible. Entonces aunque el libro parece querer tratar el tiempo actual, está muy lejos de los problemas de la localidad propios de este siglo, por ejemplo: el problema de la contaminación ambiental parece estar muy lejano, así como otros problemas propios de las megalópolis del siglo XX. La añoranza del barroco es tan eminente que se manifiesta al considerar que el siglo XIX refleja una decadencia cultural. Al tener entonces una perspectiva barroca céntrica como la imagen cumbre de la historia, no es de gran utilidad para aproximarnos a la gran ciudad de nuestros días. El punto de vista del autor pone énfasis en la destrucción de las obras de lo que él considera un patrimonio perdido, por lo que se lamenta dolorosamente concentrando ahí toda su energía sin dejar espacio

en su obra, casi, para ocuparse del presente. Queda así de lado lo que debería ser más relevante y atendido: los habitantes de la ciudad de México, tal parece que lo más importante son las obras, los monumentos y no los seres humanos que son quienes finalmente edifican la ciudad.

En las calles de la ciudad se observan personajes numerosos, basta caminar por la plaza de armas para captar momentos de vida, de artesanos, merolicos, vendedores de periódicos, empleados que se dirigen a sus trabajos, sean estos de burocracia o en los comercios y servicios de hotelería y también se ven pasar entre esta diversidad de personajes a estudiantes, agentes de tránsito, vendedores de comida, obreros que buscan trabajo, franeleros, taqueros, danzantes y ahora hasta espectáculos en los que aparecen figuras del espectáculo. También de acuerdo a las épocas del año y a las fiestas que celebramos los mexicanos, podemos encontrar exposiciones de nacimientos, altares para los muertos o enormes roscas de reyes que podrían romper el record de *Guinness*. Son escenas de la ciudad mucho más auténticas y numerosas que muchas de las manifestaciones de quienes se llaman a sí mismos artistas de *performance*. El centro de la ciudad de México es un modelo de ciudad viva, un auténtico patrimonio humano por el cual se ha criticado a Tovar el no tomarlo en cuenta en su fijación obsesiva por edificios y monumentos.

Salvador Novo en su libro *Nueva Grandeza Mexicana* (que data del año de 1946, y el cual se ha considerado uno de los ensayos más agudos que se ha escrito sobre la ciudad de México) considera que toda ciudad moderna debe elegir entre dos destinos: la ciudad o el museo. Extinguirse y mantener intacta su arquitectura (como la ciudad maya de Chichenitzá) o permanecer viva, transformándose y renovándose constantemente. Escribe Novo: "las ciudades y sus habitantes se enfrentan por inescapable

determinismo a un incómodo dilema o la cripta honorable o la vida imprevisible; o la momia o el hombre...”⁸⁴

Hasta el día de hoy la ciudad de México ha logrado mantenerse viva, lo cual no sucede en otros centros urbanos que actualmente se han reducido a centros turísticos. Viene a la memoria la ciudad de Brujas, que siendo de una impresionante belleza, se ha convertido principalmente en un museo, un lugar para los turistas de todo el mundo, mientras que sus jóvenes han emigrado disminuyendo así cada vez más la población de la ciudad. “A diferencia de Teotihuacan -escribe Novo- ha sido el destino de México sobrevivir a costa de transformarse”⁸⁵.

En la ciudad de París, en el barrio *Le Marais* que ha sido declarado patrimonio de la humanidad, los edificios que la conforman (entre ellos importantes palacios *chateaux*) se han incorporado a la vida de los ciudadanos, de los habitantes y visitantes de la ciudad. Por ejemplo, en uno de ellos se haya actualmente el Museo Picasso, mientras que en otro los jardines y la arquitectura son sede de representaciones teatrales en las que los actores representan diferentes escenas en distintos lugares del jardín mientras que el público lo sigue en su recorrido. La preocupación por mantener viva esta parte de la capital francesa la ha convertido en un lugar en que franceses y turistas pasan por emociones y momentos sumamente enfáticos, con lo cual se mantiene vivo el centro de la ciudad. Esta ha sido otra forma de resolver el problema expuesto por Novo, al plantear las alternativas: la ciudad o el museo (Figura 125).

⁸⁴ Novo, S. *Nueva Grandeza Mexicana*. Editorial Hermes. México. 1946. p. 5.

⁸⁵ Idem.



Figura 125. Museo Picasso de París.

Se ha dicho que mientras al crítico Gruzinski lo ciega su insistencia en la continuidad histórica, a Tovar lo ofusca su obsesión por la discontinuidad histórica (la “destrucción” que separa a la urbe moderna de su glorioso pasado barroco). A fin de cuentas ambas perspectivas resultan limitadas, ya que no logran explicar las complejidades de la vida urbana de hoy. Dadas las deficiencias de estos dos enfoques ¿podríamos concebir otro modelo para pensar la ciudad de México que no caiga en uno de estos dos extremos -ni la celebración incondicional ni la denuncia totalizadora- y nos permita alcanzar una visión más equilibrada de la capital mexicana en el siglo XXI?⁸⁶

La gran mayoría de los críticos de la capital han sido desaprobados, pues se dice de ellos que escriben como si la capital de la República Mexicana fuera la única metrópoli en el mundo y que poco les importa la experiencia que sale de sus límites geográficos. Por ejemplo, en los escritos de Néstor García Canclini, éste casi no hace comparaciones con otras metrópolis del mundo. En su ensayo *La ciudad es el cielo del metro* Juan Villoro hace una comparación entre el metro de México y el de Moscú.

⁸⁶ Gallo, R. ob. cit. p. 36.

Finalmente concluye que ambos sistemas de transporte colectivo utilizan una metodología nacionalista muy parecida. Así, él es una de las pocas excepciones a este solipsismo urbano.

Uno de los modelos para pensar la ciudad de hoy es el desarrollado del arquitecto holandés Rem Koolhaas, cuyos ensayos sobre urbanística pueden ofrecer para algunos un marco teórico que podría servir para comprender las megalópolis del mundo. En contrapeso con las historias culturales elaboradas en gran parte por los sociólogos, destacan las de técnicos como Jordi Juliá Sort, quien ha escrito acerca de las redes metropolitanas y que para ampliar el horizonte (entre sus propias palabras) compara las nuevas infraestructuras de transporte público. El objeto primordial de su estudio son las redes ferroviarias metropolitanas de transporte público de viajeros, básicamente el metro, los trenes de cercanía o suburbanos y los tranvías; es decir, la infraestructura de movilidad de personas entre la metrópoli y el exterior.

Koolhaas por su parte, nos habla de la ciudad genérica; se trata del pensamiento de otro técnico, en este caso un arquitecto. Su concepto de la ciudad genérica consiste en la globalización. El hecho de que todas las ciudades del mundo tienden a tener un paisaje urbano muy similar lo podemos observar en películas filmadas sobre Hong Kong, Singapur, Nueva York o de la ciudad de México (Figura 126). A la salida de algunas estaciones del metro en alguna de estas ciudades podemos encontrar imágenes análogas en los edificios, cines, tiendas de *souvenirs*. Observamos que son parecidas en todas las ciudades del mundo y nos costará trabajo identificar los escenarios de Montreal, de la estación *Blanche* del metro de París o algunas escenas del área de Nueva York cercana a la calle 42, o a *Broadway*.



Figura 126. Una perspectiva de Hong Kong.

He escuchado la opinión de que en Estados Unidos una vez que conoces el centro de una ciudad *downtown*, todos los demás son iguales. Me resulta cada vez más cierto con algunas excepciones como podría ser el centro de la ciudad de San Francisco y probablemente la de alguna otra (Figura 127).



Figura 127. Una perspectiva de San Francisco, Cal.

El aeropuerto (nos dice Koolhaas) es el modelo de toda ciudad genérica, todos los aeropuertos del mundo son idénticos -tienen las mismas tiendas, la misma organización, los mismos espacios fríos e impersonales- y poco o nada reflejan la cultura local. Llegará el día en que todas las ciudades del mundo serán como los aeropuertos: espacios genéricos. Rem Koolhaas

escribe con respecto a la estadística que la ciudad genérica ha crecido espectacularmente en las últimas décadas. No sólo su tamaño ha aumentado, sus cifras también lo han hecho. A principio de los años 70 estaba habitada por una media de 2.5 millones de residentes oficiales (más 500,000 extraoficiales), ahora ronda la cota en los 15 millones.

La ciudad genérica ¿Comenzó en América? ¿Es tan sumamente poco original que sólo puede ser importada? En cualquier caso, la ciudad genérica existe ahora también en Asia, Europa, Australia y África. El paso definitivo del campo, de la agricultura a la ciudad tal como la conocemos: es un paso hacia la ciudad genérica, una ciudad tan omnipresente que ha llegado al campo⁸⁷.

En 1967 Carlos Monsiváis había advertido que la ciudad de México se estaba convirtiendo en una ciudad genérica. En el prólogo que escribió a la edición revisada de la *Nueva Grandeza Mexicana* de Salvador Novo, Monsiváis observa que en las dos décadas transcurridas desde la primera edición del libro en 1946, la ciudad de México se había transformado en un espacio muy distinto. Desde la fecha de aparición de la *Nueva Grandeza*, la ciudad de México se ha modificado en forma radical, se han alterado sensible y profundamente sus costumbres, su violencia... Uruchurtu fue Regente de la ciudad durante 14 años, llegará el metro y su sede en la Zona Rosa y la tendencia imperante se llama uniformidad.

El resultado de las constantes obras de modernización, la construcción de ejes viales y periféricos, ha sido el hecho de que distintas zonas de la ciudad sean cada vez más parecidas entre sí. Noldi Schreck dice al respecto que La Zona Rosa se transformó y pasó de ser un lugar sumamente vivo (en el que participaban artistas plásticos y caricaturistas,

⁸⁷ Koolhass, R. *La ciudad genérica*. Gustavo Gili, S. L. 2006. Barcelona, España. p. 13.

actores y escritores) a transformarse con el paso del tiempo en un espacio sucio y deteriorado que ha sido abandonado por los dueños de los mejores comercios, restaurantes y centros nocturnos. Fue el primer espacio de México en donde los lugares para el esparcimiento, la vivienda y el empleo concurrían a la vez. Noldi Schreck (quien se dice el inventor del nombre de Zona Rosa) y quien además fue el diseñador de los restaurantes Mauna Loa y Focolare entre otros, menciona que esto ocurrió paralelamente a la llegada del metro a esta zona. Además las construcciones de los ejes viales y periféricos han tenido como resultado que desde la colonia Guerrero hasta el barrio de Coyoacan todos se asemejen cada vez más entre sí. Lo mismo ocurre con el Distrito Federal que cada vez se parece más a Los Ángeles, Sao Paulo y otras metrópolis también dedicadas a ampliar calles y construir ejes viales. *La Plaza Olvera* en Los Ángeles, California, en la cual se encuentra un mercado de artesanías y venta de variados antojitos propios de la ciudad de México y una parte del *boulevard Wilshire* de la misma ciudad, tienen imágenes análogas a las de la ciudad de México (Figura 128).



Figura 128. ¿Boulevard Wilshire o Avenida Insurgentes?

Carlos Monsiváis por un lado anticipó los problemas urbanos que traería consigo el desarrollo urbano y por otro (al igual que Salvador Novo) se sintió atraído por la ciudad moderna. En *El México de hoy* dice que la

ciudad es ambiciosa, violenta, tímida, colonial, llena de sojuzgamiento y altibajos, libérrima, horrenda, indescriptible, magnífica, ávida, voluntariosa. La tendencia a la uniformidad es un signo de modernidad. Monsiváis celebra la energía “ávida, voluntariosa” que estaba por convertir a la capital en una ciudad genérica.

Jorge Ibarra propone una respuesta a la pregunta ¿cómo escribir sobre la ciudad de México? y ¿qué teoría puede guiarnos hacia una lectura de la capital en toda su complejidad? y la respuesta la da en su libro *Teoría y la práctica de la ciudad de México*, diciendo que la mejor manera de teorizar la ciudad es practicarla. Hoy por hoy los estudiosos de la sociología dirían “apropiarse de ella”.

Salvador Novo llegó a la misma conclusión cuando escribió la *Nueva Grandeza Mexicana* cuando habló de la necesidad de ejercer la ciudad.

Charles Baudelaire nos dice en su libro *Le Spleen de París*, en el epílogo: “Dichoso el corazón, subí hasta la montaña para contemplar la urbe en toda su amplitud... Cuando se habla del verbo *flaner*, al que hoy en día se le considera también como uno de los métodos cualitativos para explorar la ciudad”⁸⁸, nos habla en su obra literaria de su experiencia al deambular por la ciudad.

⁸⁸ Baudelaire, Ch. *Spleen de París*. Visor Libros. 1998. Madrid, España. p. 129.

Comentarios finales

Diferentes escritores en el campo de las humanidades, así como cronistas y literatos, cuando se refieren a la ciudad de México se expresan sobre la importancia de vivirla ya que finalmente es un gran laboratorio. A este respecto varios escritores se han referido a Charles Baudelaire cuando escriben sobre el verbo *flaner* aplicado por éste al estudio de la ciudad.

Volvemos nuevamente a mencionar la crítica que se le ha hecho concretamente a Tovar y de Teresa con respecto a que éste es un estudioso de la ciudad cuya prioridad son los monumentos y no la vida del habitante y del visitante de la urbe. Años atrás en su obra *Nueva Grandeza Mexicana*, Salvador Novo se planteó la disyuntiva que nace con el crecimiento de la densidad de población en una localidad cuyos habitantes, así como los encargados de la toma de decisiones, al tener que escoger entre la ciudad y el museo. En el campo de la literatura este problema también se ha presentado, el lenguaje empleado hoy en día no es el mismo que el de Cervantes en su *Quijote de la Mancha*, y es que también los miembros de la Real Academia se enfrentaron a la disyuntiva que se planteó entre el hombre al servicio del lenguaje o el lenguaje al servicio del hombre. Ha habido quienes son más radicales en sus juicios tanto con respecto a la conservación de los monumentos como a la destrucción de ellos. Mientras Le Corbusier nos dice que la podredumbre de las viejas ciudades y la intensidad del trabajo moderno llevan a sus habitantes a un estado de nerviosismo y a la enfermedad. La vida moderna reclama la recuperación de las fuerzas desgastadas... Las ciudades actuales no pueden responder a las necesidades de la vida moderna si no se adaptan a las nuevas condiciones. Por otra parte Koolhaas agrega que lamentarse por la ausencia de historia es un reflejo tedioso. Revela un consenso tácito de que la presencia de la historia es algo deseable pero ¿quién dice que ese sea el caso? Una ciudad es un plano habitado del modo más eficaz por

personas y procesos, y en la mayoría de los casos la presencia de la historia tan sólo debilita su rendimiento... La historia presente obstruye el puro aprovechamiento de su valor teórico como ausencia.

En el otro extremo, están los intelectuales que como Tovar y de Teresa dan prioridad a los edificios (en su caso del barroco). Desde mi punto de vista, debería haber un equilibrio entre las dos tesis planteadas, equilibrio que a mí me parece se vive en áreas importantes como lo es el barrio de *Le Marais* en el centro de la capital francesa y que es un lugar de gran actividad que cuenta con numerosos *bistrots*, cafés y restaurantes y al mismo tiempo con una intensa vida cultural expresada en museos, galerías, conciertos y representaciones escénicas, además de ser un lugar en el que hay tiendas de ropa. De manera que junto a las vivencias intensas en el barrio, *quartier*, conviven espacios que conservan la más intensa historia de Francia. Así ocurre en la *Place de Vosges* en que además de la histórica arquitectura de la plaza (limitada por la arquitectura que contiene monumentos del patrimonio de Francia y donde yace Víctor Hugo) toda la historia se encuentra tanto en esta plaza como en otras, e igualmente en las calles, convirtiéndose actualmente en escenario de uno de los más intensos lugares del mundo y como dice la expresión popular, para propios y extraños.

En la ciudad de México hay edificios que se han aprovechado para que los disfruten los habitantes de la gran ciudad, como es el caso del Museo San Ildefonso y el antiguo Palacio de Iturbide en el que se exponen colecciones de Banamex, que es ahora propiedad del *City Bank*, pero estos ejemplos y otros aparecen como confetis en el centro de la que alguna vez mereció el calificativo de *Ciudad de los Palacios* y hoy en día son solamente ejemplos o puntos de atención en el primer cuadro de la ciudad. Por otra parte, se ha expresado la preocupación por parte de intelectuales y periodistas con respecto a si las colecciones de obras de arte pertenecientes a Banamex y

el mismo Palacio de Iturbide son actualmente patrimonio de México o del *City Bank* de los Estados Unidos de América.

Hemos hablado de que México es en realidad muchos Méxicos y así hay escritores como Rubén M. Campos que escribió el libro *Mi Barrio*, que es un ensayo histórico. Probablemente los mexicanos que habitamos la ciudad podríamos hablar de la ciudad como este escritor, es decir, refiriéndonos a nuestro barrio, y si se nos pidiera hacer un mapa mental de la ciudad de México, con seguridad dibujaríamos nuestros recorridos por ella, de nuestra casa al trabajo y a los lugares de diversión que frecuentamos. Tal vez, acudiríamos a algún punto que consideráramos relevante como imagen de la ciudad, o elemento de identidad de la misma (un ícono o un hito). También podríamos simplemente agregar símbolos (la Bandera y el Escudo Nacional), reproducir lugares sagrados como parte de la cultura del pueblo (la Catedral Metropolitana, la Basílica de Guadalupe). Delinear centros de poder (Palacio Nacional), lugares de espectáculos (Palacio de las Bellas Artes), sitios en los que se puede expresar el pueblo en todas sus clases sociales (Paseo de la Reforma), centros de reunión y manifestaciones (monumento a la Independencia, Monumento a la Revolución o la Plaza de Armas en el zócalo).

Los espacios públicos de la ciudad son de capital importancia porque es ahí donde se expresan los diferentes barrios, las diversas clases sociales, los variados grupos de edad desde los niños hasta los ancianos. De ahí que sea relevante el diseño y la planeación de dichos espacios públicos, en los que la ciudadanía puede expresarse. Tenemos en la memoria hechos recientes como la marcha por la paz, o las manifestaciones de los 400 pueblos, de maestros, de obreros y de grupos considerados como minoritarios que salen a vivir la ciudad en avenidas como el Paseo de la Reforma. Los domingos me ha tocado asistir al Museo del Palacio de las Bellas Artes y observar cómo gran parte del pueblo llena materialmente las

galerías del palacio, recorriendo las exposiciones permanentes que contienen obras de Rufino Tamayo, Diego Rivera, José Chávez Morado y de David Alfaro Siqueiros entre otros artistas, así como también las exposiciones temporales. Se pueden ver familias completas desde los abuelos hasta los niños y parejas que comparten con los turistas el museo, mientras que en el interior del teatro se llevan a cabo representaciones del Ballet Folclórico de Amalia Hernández, espectáculos de ópera, conciertos de la Sinfónica. Es verdaderamente admirable ver cómo el pueblo de México convive con las expresiones de artistas plásticos de pintura y escultura en este edificio.

Los espacios públicos en la ciudad también son receptáculo del público que contempla las exposiciones de fotografías de gran tamaño en el Paseo de la Reforma, que van desde el Museo de Antropología hasta casi llegar al Auditorio Nacional de México. Son exposiciones fotográficas montadas sobre las mallas que se extienden desde el Museo de Arte Moderno hasta la Primera Sección del Bosque de Chapultepec, se hacen al aire libre frente a los museos Tamayo y de Antropología e Historia.

Por otra parte, otra gran cantidad de paseantes recorren el interior y el exterior del Bosque de Chapultepec del que se ha dicho que es sin duda uno de los sitios más célebres de la ciudad de México. Siendo su historia antigua y fascinante ésta incluye la de los emperadores y presidentes que ahí han vivido y que hoy experimenta una etapa popular marcadamente cultural y recreativa. Junto a lagos (uno de los cuales ha sido vaciado en su totalidad para su reparación) se ubica el imponente castillo con su museo lleno de leyendas. Chapultepec está amenazado, se ha deteriorado enormemente. Su existencia está en peligro y es necesario conservarlo y defenderlo de toda clase de agresiones. El pueblo lo dice, no sólo nosotros tenemos derecho a disfrutar sus bellezas, también lo tienen nuestros hijos, las futuras generaciones, expresándose con un lenguaje no verbal cuando

deambulan por sus espacios, apropiándose de ellos. Esta es la mayor muestra que puede haber acerca del significado e importancia que da el pueblo a los espacios públicos de la ciudad.

No son necesarias entrevistas, foto entrevistas ni mapas mentales, solamente el *flaner*, el deambular por los espacios públicos de la ciudad, por el centro de Coyoacan en un domingo, por la Basílica de Guadalupe todos los días de la semana, por la plaza de armas, por Ciudad Universitaria en el área de espectáculos, por el Centro Nacional de las Artes y por todos los museos (cuya entrada es gratuita los domingos) para evaluar la importancia que tiene para todos los habitantes de la ciudad de México como individuos, como grupos o como ciudadanos de la urbe la vivencia de los espacios públicos. Es por eso que tiene tanta importancia el diseño de los mismos, de los monumentos a que dan cabida, de los jardines o espacios verdes y arbolados, así como de la arquitectura que los limita, porque todo ello favorece en gran medida la convivencia de quienes habitamos la ciudad de México.

Bruno Zevi escribió el libro *Saber leer la arquitectura*, título del cual podríamos derivar el nuestro "Saber leer la ciudad", al profundizar sobre los espacios públicos de la ciudad, tema mucho más complejo. En esta lectura debemos tener claro que la arquitectura, la ciudad y el ser humano deben formar un sistema o forman un sistema cuyo funcionamiento se podrá evaluar, entre otras cosas, al contemplar y razonar la manera en que los habitantes de la ciudad se aproximan y se apropian de los espacios públicos, así como a la arquitectura y monumentos que los conforman, que los limitan y que son parte de ellos.

REFERENCIAS

- 78 Rojas G. J. **Bernardo de Balbuena. La vida y la obra**. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. México. 1982.
- 79 Idem.
- 80 Publicado por Genaro García en: **Documentos inéditos o muy raros para la Historia de México**. Tomo XII. Lib. de la Vda. De Ch. Bouret. México. 1907.
- 81 Gallo, R. **Lecturas para Paseantes**. Turner Publicaciones, S. L. Madrid, España. 2005.
- 82 Sort, J. J. **Redes metropolitanas. Metropolitan Networks**. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, España. 2006. pp. 144 y 145.
- 83 Gallo, R., (autores varios) op. cit. p. 14.
- 84 Novo, S. **Nueva Grandeza Mexicana**. Editorial Hermes. México. 1946. p. 5.
- 85 Idem.
- 86 Gallo, R. op. cit. p. 36.
- 87 Koolhass, R. **La ciudad genérica**. Gustavo Gili, S. L. Barcelona, España. 2006. p. 13.
- 88 Baudelaire, Ch. **Spleen de París**. Visor Libros. Madrid, España. 1998. p. 29.

RELACIÓN DE FIGURAS

- Figura 113 Vida cotidiana en la ciudad de México en el siglo XVI.
- Figura 114 La ciudad de México con canales, pirámides y mercados.
- Figura 115 Ciudad de México pueblerina (barrio de Tacubaya).
- Figura 116 Día de muertos en el zócalo.
- Figura 117 La ciudad de México con canales y lagos.
- Figura 118 Del archivo Casasola, columna del Ángel de la Independencia.
- Figura 119 Museo Nacional de Antropología e Historia.
- Figura 120 Estadio Olímpico México 68 con el mural de Diego Rivera.
- Figura 121 Ricas y famosas, foto: Daniela Rossell.
- Figura 122 Ricas y famosas, foto: Daniela Rossell.
- Figura 123 Ricas y famosas, foto: Daniela Rossell.
- Figura 124 Danzantes en el zócalo de la ciudad de México.
- Figura 125 Museo Picasso de París.
- Figura 126 Una perspectiva de Hong Kong.
- Figura 127 Una perspectiva de San Francisco, Cal.
- Figura 128 ¿Boulevard Wilshire o Avenida Insurgentes?

Las Figuras números 116 y 124, fueron tomadas por el autor en el sitio.

BIBLIOGRAFÍA

Baudelaire, Ch. (1998). *Spleen de París*. Visor Libros. Madrid, España.

Gallo, R. (2004). *México, D. F.: lecturas para paseantes*. Turner. España.

Koolhaas, R. (2006). *La ciudad genérica*. Gustavo Gili, S. L. Barcelona, España.

Novo, S. (1946). *Nueva Grandeza Mexicana*. Editorial Hermes. México.

Rojas, G. J. (1982). *Bernardo de Balbuena. La vida y la obra*. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. México.

Sort, J. J. (2005). *Redes Metropolitanas. Metropolitan Networks*. Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, España.

CAPÍTULO V

El arte monumental de Mathias Goeritz en la historia del paisaje urbano en los espacios públicos de la Ciudad de México de 1958 a finales del siglo XX

5. El arte monumental de Mathias Goeritz en la historia del paisaje urbano de los espacios públicos de la ciudad de México de 1958 a finales del siglo XX.

El 4 de abril de 1915 nace en la ciudad de Danzig, Alemania, Werner Mathias Goeritz Brünner. Su padre, Ernst Goeritz, fungió como consejero y alcalde de esa ciudad portuaria. La madre, Hedwig Brünner, fue hija de un pintor y académico de fines del siglo XIX, Karl Brünner.

Poco después del nacimiento de este último hijo, la familia Goeritz traslada su residencia a Berlín, capital alemana, ahí Mathias Goeritz cursó estudios en el Staatliches Kaiserin —Augusta— Gymnasium (Gimnasio Estatal Emperatriz Augusta) hasta el bachillerato. Su padre, burgués liberal y abierto a todas las corrientes culturales, supo despertar en el hijo el interés y el gusto por todo lo nuevo de la época.

En febrero de 1916 un grupo de intelectuales funda, en la pacífica Suiza, el “dadaísmo” como un grito de protesta contra el asesinato colectivo.

Haber nacido en un periodo de guerra mundial, marcó la infancia y adolescencia de Goeritz (véase Figura 129) en muchos sentidos: emocional, espiritual, familiar, etcétera, lo que sin duda influyó en su formación, además de haber vivido las etapas tardías del dadaísmo, expresionismo y la Bauhaus.



Figura 129. Mathias Goeritz en 1930.

El padre de Goeritz muere en 1931 y pocos años después su madre lo convence de estudiar la carrera de medicina, en consecuencia, Mathias ingresó a la Universidad de Berlín en 1934 (véase Figura 130). Pero sus estudios duran solamente un año ya que las inquietudes del joven estudiante son de índole estética. Toma algunos cursos artísticos en la Escuela de Artes y Oficios (Kunstgewerbeschule) de Berlin-Charlottenburg con los maestros Max Kaus y Hans Orlowski; entre los años 1937-1939 concluye estudios universitarios de Filosofía e Historia del Arte con una tesis sobre la obra de un pintor sajón del siglo XIX: Ferdinand von Rayski (Und Die Kunst Des Neunzehnten Jahrhunderts, Hans von Hugo, Verlag, Berlín, 1942).



Figura 130. Mathias Goeritz y su madre.

En su época de universitario se relaciona con artistas como Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Käthe Kollwitz, todos ellos boicoteados por la política artística del nazismo y catalogados como representantes de la “degeneración” cultural. En Suiza conoció al joven pintor Jürg Spiller, quien lo introduce en los círculos de los surrealistas de Basilea y más tarde en los de París, los cuales influyen por algún tiempo en su concepto del arte. Pocas pinturas quedan de esa época —acuarelas o témperas—, todas dentro de la tradición del expresionismo alemán y con una notable influencia del arte parisino.

De su trabajo realizado entre 1936 y 1937 existen unos ‘*collages*’ abstractos que podría ser una prueba del espíritu “Dada”, tan profundamente arraigado en Mathias Goeritz.

Cuando estalla la Segunda Guerra Mundial, Goeritz se encuentra en Berlín y es llamado al servicio militar, mas logra eludir esa imposición a través de una resistencia sistemática, hecho muy semejante al planteado en la figura de “Félix Krull” de la novela de Thomas Mann.

Trabaja como historiador de arte en la “National-Galerie” (Museo de Arte de los siglos XIX y XX) hasta obtener su visado para salir de Alemania. Sus maestros y amigos, Carl Georg Heise y Paul Ortwin Rave, así como el anticuario Hanns Krenz, lo ayudaron a concretar su propósito. Sale de su patria en 1941 y llega a España para de ahí trasladarse a África del Norte, a Tetuán, específicamente.

En 1942 se casa con Marianne Gast, escritora, fotógrafa y su compañera durante más de quince años. Después de una espectacular huída de las autoridades nazis que pretenden forzarlo a volver a Alemania, Mathias y Marianne se instalan en Granada, España.

1945-1948

A un lado de las Torres Bermejas de la Alambra, en una pequeña casa de la calle Cruz de Piedra, Mathias Goeritz podrá, al fin, dedicarse exclusivamente al arte. Su obra de esta época refleja un esfuerzo por encontrarse a sí mismo; pinturas como *Temor del pasado*, *Visión Trágica*, *El Fantasma* o *Encuentro diabólico*, son ejemplo de su crisis espiritual del año de 1945.

En junio de 1946, bajo el seudónimo de “Magó”, expone algunos de sus cuadros en la Sala Clan de Madrid, que provocan la indignación del público y de los críticos. Su participación en otras dos exposiciones colectivas en Granada, tienen un resultado menos alentador. El óleo *La noche marroquí* es rechazado por el Centro Artístico de Granada, por no ser digno de figurar en el Primer Certamen Regional de Arte.

En este contexto también rechazó la invitación de su amigo e historiador de arte Adolf Behne de regresar a Alemania y disfrutar de los merecimientos de su postura anti-nazi. Pero ni la soledad en España, ni las circunstancias adversas que lo obligaban a vivir en perpetua contradicción, pudieron conseguir que el artista se apartara de su objetivo más entrañable: el encuentro con su verdad. Verdad que el propio Mathias Goeritz estaba incapacitado para definir en ese momento.

En enero de 1947 el matrimonio Goeritz ya radicaba en Madrid; conoce al escultor Ángel Ferrant y de ese encuentro nace una amistad y una labor fructífera e importante para ambos.

1948-1949

En la evolución del pintor los años 1948 y 1949 fueron decisivos, pues se entrega a una nueva forma creadora: figuras infantiles espontáneas y graciosas coinciden —intencionalmente— con las de Jean Dubuffet. Goeritz encuentra un lenguaje formal que después será típico en él: fragmentos de formas oscuras o negras recortadas sobre fondos claros cuyos elementos astillados evocan un extraño entretenimiento de asociaciones altamente sugestivas.

En julio de 1948, Mathias y Marianne se trasladan a Santillana del Mar (Provincia de Santander). La proximidad de las cuevas de Altamira con sus pinturas rupestres provoca en Goeritz un verdadero cataclismo interior. Habita el antiguo Palacio del Marqués de Santillana y funda su *Escuela de Altamira*.

Es interesante destacar que el primer gran movimiento de arte abstracto en España, después de la Guerra Civil 1936-1939, lo funde un extranjero. Un romanticismo y esperanza desmedida en el futuro motivan a Mathias a organizar una hermandad, la de *Los nuevos prehistóricos*, e invita a los artistas e intelectuales para que participen con su iluminada alegría.

Las desinteresadas teorías que Goeritz imparte en la *Escuela de Altamira* se fundan en el pensamiento del filósofo ruso-suizo Adrien Turel, y expresan la seguridad de que el hombre, desde la prehistoria, a través de siete mil años de sorprendente evolución, ansía romper con su pasado como nunca antes lo había intentado. *Todos los hombres por fin hermanos, se convertirán en artistas*, exclama Goeritz al establecer una imagen mágica de ese mundo nuevo. Y bajo el influjo de sus conceptos universalistas y profundamente optimistas, Goeritz presentó, con una fuerza magnética como sólo puede nacer de una convicción absoluta y mesiánica, el *Manifiesto de la Escuela de Altamira* a un grupo de jóvenes.

En ese mes de julio de 1948, se agrupan alrededor de Mathias Goeritz los primeros discípulos —en su mayoría latinoamericanos. Su gran amigo Ángel Ferrant, atraído por los singulares preceptos de Goeritz, llegó desde Madrid. También el pontífice del arte moderno español de aquellos días, Eugenio d'Ors, viaja hasta Santillana del Mar para testimoniar lo que allí acontece. De todas partes llegan comentarios y crónicas.

Los intelectuales y pintores catalanes de otro grupo fundado simultáneamente en Barcelona, bajo el nombre “Dauai Set”, invitan a Goeritz a esa ciudad, ya que el artista figura entre los primeros colaboradores de su revista. Parte hacia Cataluña,

en octubre de 1948, para encontrarse con Joan Miró, Joan Joseph Tharrats, Antoni Tapies, Modest Cuixart y otros artistas, como el grupo “Cobalto”.

Eugenio d’Ors invita a Goeritz y Ferrant a formar parte de su “Academia Breve”; sin embargo, después de presentar una agresiva ponencia contra la incultura de la crítica madrileña, Goeritz queda excluido de esa agrupación.

Ante el peligro de que su presencia desate consecuencias negativas contra la recién fundada *Escuela de Altamira*, Goeritz prefiere abandonar España aceptando la invitación que desde México recibe del arquitecto mexicano Ignacio Díaz Morales.

Antes de salir de España, Goeritz consigue organizar —con la ayuda de algunos amigos— la “Primera Semana de Arte” en Santillana del Mar.

El impacto de esta primera manifestación pública de los adeptos al discutido “arte abstracto” tuvo extraordinaria resonancia en esa parte del mundo. Se editó un libro con los textos de las conferencias y debates. Se adhirieron a ese acontecimiento, desde Barcelona, Joan Miró; desde Stuttgart, Alemania, Willi Baumeister. Bajo el nombre de “Bisonte” nace el primer número de la revista antológica de la *Escuela de Altamira* y lleva en su portada un dibujo a colores de Goeritz.

El cartel de Mathias Goeritz elaborado para la *Escuela de Altamira*, es adquirido por el Departamento de Turismo del propio Estado de Santander para que figure como cartel turístico de las famosas cuevas.

1949-1952

En México, desde el año de 1948, ya se conocían las actividades que había llevado a cabo Mathias Goeritz en España. Por ejemplo, en Guadalajara (capital del estado de Jalisco) el arquitecto Díaz Morales fundó en 1949 la Escuela de Arquitectura e invitó a Mathias Goeritz a impartir una cátedra en la Universidad de Guadalajara, éste llegó a nuestro país en octubre de 1949, posteriormente organiza una muestra

colectiva con el lema *Arte sin fronteras*, con la cual se da a conocer a nivel nacional. Un asombrado público tapatío tuvo acceso a pinturas, dibujos o grabados de Kandinsky, Miró, Picasso y otros artistas que aún no habían sido expuestas en la Ciudad de México.

Una parte importante de su labor en Jalisco, fueron sus cursos universitarios, ya que inició con un programa de “Educación Visual”, materia desconocida hasta entonces en las escuelas de arquitectura del país. Su método tiene éxito, además que esas actividades modificaron y ampliaron la perspectiva de los estudiantes, pero fue su obra personal el mayor ascendente sobre los discípulos.

Sin embargo, el mundo formal y espiritual del México antiguo provocó un choque en la sensibilidad siempre alerta de Mathias Goeritz. Pronto comenzaría a dedicarse a la escultura. La técnica la aprende con Romualdo de la Cruz, maestro tallista y escultor tradicional que más tarde se convierte en su ayudante y amigo personal.

El “Casino de Guadalajara” encarga a Goeritz dos esculturas y una pintura mural. Apenas entregadas dichas obras, son devueltas para no disgustar a los “indignados” socios del casino. Su obra *El animal* entusiasma al arquitecto-paisajista Luis Barragán y le encomienda la escultura para la entrada a los “Jardines dEl Pedregal” en la capital de la república. La segunda, *Los amantes*, servirá —años después— de maqueta a la monumental figura *Los amantes de Acapulco* que Goeritz realiza en cemento armado frente a la entrada del “Hotel Presidente” de Acapulco.

Los trabajos que Goeritz realiza en sus primeros años de escultor, muestran una inquietud formal determinada: la influencia del arte prehispánico, especialmente la del occidente de México. En el expresionismo que predomina en sus abstracciones, en el sellado grito de sus *animales*, en el trémulo lenguaje de sus *grupos, torsos o manos*, patentiza la tortura de un ser en busca de una razón para su arte. Por ejemplo su obra, *Salvadores de Auschwitz* —diez esculturas distintas— que corresponden al período (1950-1952), fueron esculpidas en madera, bronce, piedra

o hierro forjado. Muchas estatuas pueden dividirse en diferentes grupos, aunque casi todas tienen algo en común: sus formas están en continuo movimiento, dentro de una abstracción más o menos avanzada.

En esta época, Goeritz tiene gran preocupación por la escultura móvil, por ello algunas figuras están articuladas: *El bailarín*, *El animal herido* y, finalmente, *El gallo*. Hay piezas independientes para la integración de: *Siete formas en reposo* o *El animal de tres piezas*. En sus esculturas existe una voluntad de arrancarlas del estatismo de la tercera dimensión y conferirles la posibilidad de variaciones e intenciones diversas. Por su fuerza expresiva, se destacan dos grandes relieves: *La mano divina*, realizada por encargo del sacerdote de la Iglesia de San Lorenzo, en la Ciudad de México, doctor Ramón de Ertze Garamendi y del arquitecto de la reconstrucción Ricardo de Robina. El segundo: *La mano codiciosa* (relieve policromado, por encargo también del arquitecto Robina), se encuentra en un edificio comercial de la calle Niza 67, en la capital del país. En estos dos trabajos se advierte cierta influencia del muralismo mexicano, para la Iglesia de San Lorenzo, por lo menos, el artista consigue integrar sus volúmenes en el marco arquitectónico de una reconstrucción ejemplar, a través de un tratamiento monocromático del muro entero.

La mayor parte del trabajo de este periodo relacionado con la arquitectura, aunque concretada en años posteriores, corresponde espiritual y formalmente a la primera fase de su obra escultórica. Sin embargo, se destacan una serie de *Cruces* y la monumental escultura *Moisés* (I), con la cual se perfila el estilo macizo de los años venideros. Las primeras exposiciones en la Ciudad de México fueron en distintas galerías. En 1950, en la galería Clardecor y en 1952, en la de Arte Mexicano. A Goeritz no le interesa ser un “buen pintor” o un “buen escultor”. Es un filósofo que se vale del arte para resolver sus propias preocupaciones. Por pasar de una técnica a otra, de un tema a otro, de un material a otro, la producción de esa época fue de una variedad y discontinuidad sorprendentes.

1952-1953

El más extraño encargo que recibiera en 1952 consistió en la construcción de un edificio en la Ciudad de México, cuyo cliente, Daniel Mont (fallecido en 1953), ni pide ni da explicaciones de lo que quiere que Goeritz edifique; simplemente ofrece los medios para lograrlo, y pone su fe y su entusiasmo en el talento creador del artista, quien con esa libertad levanta su conocido *Museo Experimental "El Eco"*, circunstancia que lo lleva a la arquitectura. Es el momento del auge de la arquitectura funcional y es contra ese concepto del funcionalismo que se opone *El Eco*, museo que es inaugurado el 7 de septiembre de 1953.

1953 fue para Mathias Goeritz un año de gran actividad artística e intelectual. Dada su posición sobre la arquitectura funcional, sus primeros defensores fueron los arquitectos de mayor renombre en la capital. No fue gratuita esa defensa, pues evidenciaba el respeto que dichos profesionistas sentían ante la seriedad e importancia de los nuevos conceptos en arquitectura.

A principios de 1954, Mathias Goeritz es nombrado Jefe de los Talleres de 'Educación Visual' en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México. En 1956, la Universidad Iberoamericana le invita a formar una nueva Escuela de Artes Plásticas, de la cual ocupa su dirección durante cuatro años.

Goeritz estaba convencido de lo que urgía en México, y no era precisamente otra escuela de las artes, sino una de diseño moderno. Y para ello trabaja junto con el doctor Felipe Pardinas Illanes, en los estatutos del programa, hasta 1957 en que bajo su dirección se fundan los primeros talleres de Diseño Industrial en el país.

1953-1954

A partir de 1953, la obra escultórica de Goeritz alcanza una solidez y grandiosidad que justifican el interés internacional. Paralela a esta labor figurativa, el artista continúa con su preocupación por la *Arquitectura Emocional*. Asimismo, trabaja una

serie de composiciones tridimensionales que son como visiones de un futuro imaginario. Varias de sus obras son expuestas por primera vez en la Galería Proteo de México, en abril y mayo de 1955, y tienen una gran resonancia en los círculos artísticos y en el público capitalino.

En 1990 se inauguró la Plaza Mathias Goeritz en la Facultad de Arquitectura donde se colocó la escultura *Cubos Incrustados*, obra en bronce. El artista asistió a la inauguración y poco después falleció, el 4 de agosto de ese año.

¿Cómo llegó Mathias Goeritz a México?

Con frecuencia el artista respondía esta interrogación con una anécdota: “cuando lo invitaron a impartir clases en México, en la ciudad de Guadalajara, le ofrecieron un sueldo que él pensó que era en dólares, y aceptó. Después al llegar a México dijo, en un tono humorístico, que se dio cuenta de que su salario era en pesos”. Respecto de este comentario, no se sabe si existió el malentendido o si el artista lo decía simplemente como un detalle humorístico que pudiera ser calificado probablemente de dadaísta.

De lo que no cabe la menor duda es que fue el arquitecto Ignacio Díaz Morales quien invitó a Mathias Goeritz a venir a México. Dato registrado en una entrevista que le realizó el arquitecto Fernando González Gortázar y que está documentada y publicada por la Universidad de Guadalajara en el libro *Mathias Goeritz en Guadalajara*, del mismo arquitecto Fernando González G. Por la importancia de su contenido se recupera un fragmento textual para el presente capítulo, con el objetivo de transmitir la experiencia. Las iniciales D. M., se emplean para señalar la intervención del arquitecto Díaz Morales y las iniciales G. G. para señalar lo expresado por González Gortázar, quien, por cierto, le correspondió dictar la cátedra extraordinaria Federico Mariscal 2000 en la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

G.G. ¿Qué hacía Mathias en España?

D.M. En España, pintaba y daba clases. Me parece que en la Universidad de Madrid. Mariana era fotógrafa de calidad suprema y daba también clases de lenguas. Hablaba perfectamente francés, inglés, alemán y español. Entonces Mathias como era muy desordenado y gambusino, andaba por ahí revolviendo cosas, tenía público agradecido muy grande; de manera que de eso vivía. No se si tendrían otras formas de vida, porque nunca se los pregunté.

G.G. ¿Pero su situación económica era mala?

D.M. Tan mala, que no tenían para venirse.

G.G. ¿Y su situación emocional?, obviamente también, no parece que estuvieran muy contentos allá.

D.M. No, yo creo que Mathias estaba con miedo de que lo persiguieran, porque España y Alemania estuvieron en contubernio. Creo que eso fue, son conjeturas mías, entonces ya autorizado empecé a hacer las gestiones para que viniera Mathias y se vino para acá en 1949. Naturalmente, entre tanto me había mandado folletos porque era feroz para escribir y había visto notado sus cualidades. Me parecía, hubiera pensado que un doctor en Historia del Arte sería un devoto del Renacimiento, o del Trecento o Cuatrocento y me sorprendía que fuera tan pionero en un tipo de pintura francamente único. Yo admiraba a otros que habían hecho algo parecido, pero imposible que tuvieron el impacto, allí sí emocional que entonces tenía Mathias.

G.G. ¿Realmente eran muy buenas las cosas que pintaba entonces?

D.M. ¡Muy buenas!

G.G. Recuerdo aquellas series del toro y los toreros.

D.M. El circo.

G.G. Los dibujos eróticos y aquellos cuadros de Gibraltar que eran excelentes.

D.M. Sí, muy buenos. Entonces yo me quedé muy contento como te digo: ¡pero que adquisición he obtenido con este señor!

G.G. *Arquitecto, perdone ¿en dónde había obtenido Mathias su doctorado en Historia del Arte?*

D.M. Me parece que en Berlín... total, volviendo a las gestiones, tú vas a ver las vicisitudes. Tuvo que venirse, me parece de Santander a Venezuela y luego para acá, para no tener que pasar por Estados Unidos ni por Cuba. Se vino en barco, no creas que en avión. Total llegó: me hablaron por teléfono de Veracruz, les dije lo que tenían que hacer, deberías ver las angustias que llevaron porque no recibían el dinero; pobrecillos, no fue culpa mía, yo me moví lo más rápido que pude... y entonces me dijeron que ya estaban aquí. Yo estuve al pendiente, les había preparado una casa para que los recibieran mientras ellos encontraban lo que quisieran.

G.G. *¿En dónde?*

D.M. Aquí, con una señora Matilde Remus, que recibía huéspedes en su casa.

G.G. *¿Entonces él de Veracruz se fue a la ciudad de México?*

D.M. Pasó por México, allí yo ya le había dado una carta para Luis Barragán, para que cuando pasara por México lo fuera a visitar. Entonces Mathias conoció primero a Luis que a mí; quedó muy contento de haberlo conocido y más por la generosidad de Luis que le regaló dos o tres libros, ya ves cómo era y además por haber conocido a un arquitecto de esa categoría y viceversa, también a Luis le interesaron mucho los garabatos de Mathias. Se vinieron los dos para acá, Mathias y Mariana. Yo los recibí, los dejé en la casa de Matilde Remus, allí estuvieron tres o cuatro meses, no sé cuánto hasta que tomaron un apartamentito delicioso, me parece que fue donde tuvo después, al último, el doctor Farah su consultorio por Américas.

G.G. *¿Arriba del restaurante Los Otates?*

D.M. Exactamente. Allí hicieron un apartamentito hermosísimo. Entonces empezó Mathias a dar clases de Historia del Arte. Me enseñó todos sus folletos, me regaló muchos de ellos, y al ver yo las calidades de Mathias, todo lo creativo que podía ser aquello y conociendo su entusiasmo desbordante, había quedado impresionadísimo del libro aquel *Language of vision* de Albers.

G.G. *¿Josef Albers?*

D.M. De Josef Albers, que me parecía a mí una cosa muy conveniente para darle al muchacho la independencia, la confianza en sí mismo, la libertad de seguir sus propias posibilidades. Darle confianza en que podía tener un espíritu creativo personal si estaba dotado y que allí se pusiera a prueba realmente una parte de su vocación de arquitecto, que se le ocurriera algo... resulta que entonces se me ocurrió decirle a Mathias: Mire usted, en lugar de solamente Historia del Arte, va a dar también una clase que vamos a llamar "Educación Visual". Mire, Albers como eyección de la Bauhaus tiene esa cosa que a mí me importa mucho que el muchacho tenga, confianza en su capacidad creadora y que vea con elementos que entre sí no tienen ninguna vinculación, pueda él crear algo estético; algo que no tenga ningún precedente, que no tenga amarres con ninguna cosa del pasado, sino que sientan que ellos pueden ser generadores de algo nuevo, de algo inédito como toda obra de arte. Entonces, buscando esa disciplina para los muchachos, para que despegaran, para que ni el siglo XIX, ni el academismo, ni tampoco el "modernismo" los impresionaran ni, sobre todo, los subyugaran, quería yo que fueran de una libertad absoluta, que si algo tenían que decir lo hicieran como ellos pudieran decirlo. Entonces fue cuando le dije: Mire Mathias, quiero que la clase de Educación Visual sea así y creo que usted la va a poder dar muy bien... "¿hombre sí, como no?". Entonces se entusiasmó Mathias, e hizo una verdadera creación de esa clase.

G.G. *¿El arquitecto Mathias estaba ya enterado de algo... es decir, tenía conocimiento de la Bauhaus?*

D.M. De la Bauhaus... sí...

G.G. *¿Y tenía conocimiento de esas cuestiones de Albers?*

D.M. Yo no sé si lo tendría. Yo le regalé el libro de Albers, se lo di, y me dijo: "hombre yo no lo conocía..."

G.G. *Alguna vez pensé que las clases de Mathias tendrían relación con las que daba en la Bauhaus László Moholy-Nagy.*

D.M. Él no fue arquitecto, pero Moholy-Nagy fue después director del Instituto de Diseño de Chicago, y fue de los principales ayudantes de Walter Gropius, tanto que cuando estuvo Gropius con mis discípulos, hablamos de Moholy-Nagy, no sé si lo conocería Mathias o no, pero que él sí conoció la Bauhaus incluso lo dice aquí... no sé si lo diría a *posteriori*. Después ya platicamos de la Bauhaus y sí estaba enterado. No creo que la haya conocido en detalle, porque la ha de haber conocido desde el punto de vista de Mondrian, de Kandinsky, de Paul Klee y todos ellos, pero no desde el punto de vista didáctico de la composición, de la educación visual.

G.G. *Cuando usted le propuso a Mathias la clase de Educación Visual, ¿fue antes o después de iniciados los dos cursos?*

D.M. No, ya estaban iniciados.

G.G. *¿Cuándo se abrió la escuela?*

D.M. El primer día de noviembre de 1948 se abrió el primer curso preparatorio, para elaborar el examen de admisión que se hizo en la primera semana de enero de 1949, y el 6 de enero de 1949 se abrió la Escuela de Arquitectura, ya en el primer curso.

G.G. *¿Y Mathias cuándo llegó?*

D.M. Llegó como en septiembre de 1949, iniciadas las clases. Por ahí están las fechas de las cartas de Mathias, las vas a ver. Empezó a dar clases de

Historia del Arte, muy bien dadas; y luego observé su dinamismo fenomenal y, sobre todo, esa alegría de vivir que tenía y por eso se me ocurrió aprovechar semejantes talentos para la clase de “Educación Visual”.

La pertinencia de leer y releer esta conversación es con la intención de conocer los detalles de la historia, sobre todo para aquellos arquitectos que se dedican a la enseñanza de la misma, y así dejar de lado malentendidos o propagar información errónea, como aquella de que Mathias Goeritz había sido miembro de la escuela de la Bauhaus. Muchos años han transcurrido desde que el artista alemán se incorporó a México y a sus creadores a tal grado que en el panorama internacional es ahora considerado, frecuentemente, como artista mexicano. Mathias Goeritz en los años 70 comentó que después de su último viaje a Alemania se había sentido como el más extranjero en ese país.

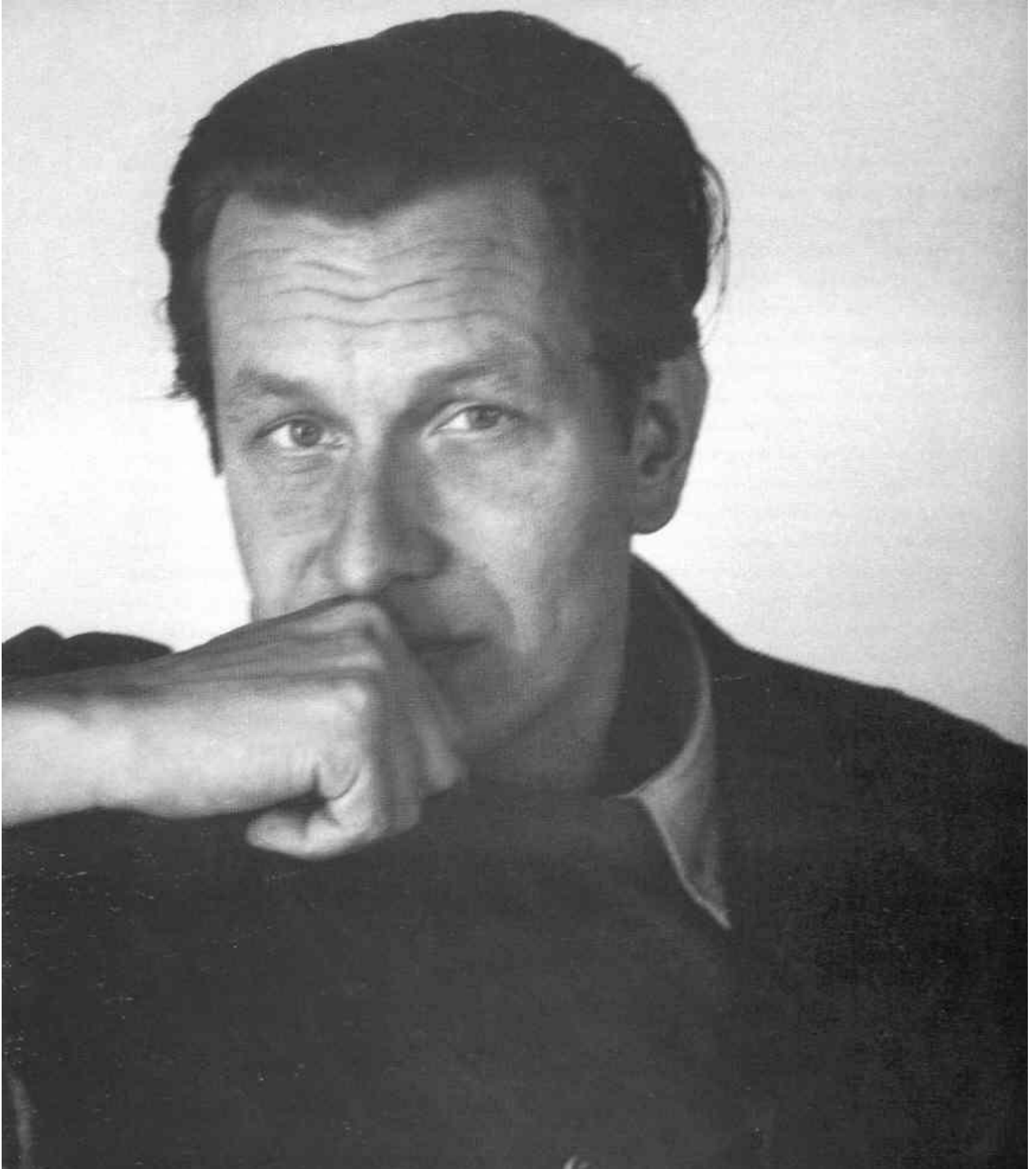
Siguiendo la trayectoria de Mathias Goeritz, procedemos a recuperar la entrevista realizada a Fernando González Cortázar y que apareció publicada en la revista *Bitácora*, número 4 de la Facultad de Arquitectura de la UNAM de febrero de 2001. Fernando González respondió a la pregunta de Celia Fabio —arquitecta del Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM— sobre “¿tus experiencias en el Taller de Oliver Seguid y de tu acercamiento con Mathias Goeritz, qué podrías agregar?: *Oliver Seguid* es una de las personas centrales de mi vida, no tanto por su obra artística, que me parece muy meritoria, sino por su actitud ante la vida. Cuando lo conocí, él prácticamente no hablaba castellano y yo prácticamente no hablaba francés, él era un absoluto cascarrabias y me encantaba su rebeldía, su negativa a dejarse envolver por convenciones o por lugares comunes, su actitud crítica en cada momento, su aire anarquista e iconoclasta. También Mathias Goeritz tenía algo de anarquista y de iconoclasta, pero era un hombre mucho más sofisticado y sus ideas recogían largas tradiciones culturales. Creo que ambos deben entrar en la lista de mis padres, y sin embargo, pienso que en mi obra no hay mucha influencia de ninguno de los dos”.

De lo anterior, para el presente análisis, recupero una experiencia personal como exalumno de Mathias Goeritz, y que coincide con lo emotivo y sincero que manifiesta Gortázar cuando dice que Goeritz entra en la lista de sus padres, entendiendo a éstos como guías en el campo profesional, tanto de un equipo que estuvo en la universidad, como otro grupo que sin haber sido alumnos lo consideraban su maestro. Del primer grupo, viene a mi memoria el arquitecto Fray Gabriel Chávez de la Mora, el arquitecto Diego Mattai, el arquitecto Javier Senosiain, del segundo a Fernando González Gortázar, Teodoro González de León, Abraham Zabludovski y en el caso de las artes plásticas de Enrique Carvajal “Sebastián”.

Educación visual

Con el objeto de esclarecer el origen de la materia de “Educación Visual” que impartió Mathias Goeritz primero en Guadalajara y, posteriormente, en la Ciudad de México, tanto en la UNAM, como en la Universidad Iberoamericana y en la entonces Escuela de Arquitectura de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, en Cuernavaca, presento a continuación algunas ideas tomadas del libro *Mathias Goeritz en Guadalajara*, ya citado líneas antes.

La Educación Visual, en la época actual donde el arte de la arquitectura y la escultura se reducen a expresiones individualistas aisladas del ritmo esencial de la vida en general, existen algunos fenómenos que indican un cambio radical de la valorización artística.



Mathias Goeritz en 1968.

Mientras el artista sigue basándose en el concepto del Renacimiento que destaca el valor del genio independiente, sintiéndose apartado y, muchas veces, subestimado por la sociedad, las existencias del hombre moderno se dirigen a la aplicación de los encuentros formales a la vida diaria.

El divorcio entre artista y sociedad se debe, esencialmente, a la falta de una ética común. La estética, no anclada ya en una ética firme e invariable, se ha convertido, desde el siglo XIX, en principio y fin de un arte puro, es decir: un arte despojado de su antigua función espiritual. Bajo el lema de *L'art pour L'art*, el mundo formal y colorístico tenía que perder su sentido de comunicación directa y literaria para ganar, en el campo de la estética, un mayor refinamiento y una perfección desconocida hasta entonces.

Así se explican las diversas manifestaciones del “arte abstracto” que se presentan en composiciones de manchas o formas geométricas realizadas a base de colores, texturas o materiales de cualquier índole, cuyo sentido y fin es, generalmente una expresión de carácter personal. El cuadro que recuerda un pedazo de muro en descomposición o el *collage* de elementos recogidos deliberadamente, llegan a apreciarse como obra de arte, ante todo por el hecho de ser presentado como tal.

A pesar de una serie de esfuerzos contrarios, entre los cuales se destacan las tendencias del *art nouveau*, del movimiento *de stijl* o del *bauhaus*, la masa de los artistas no ha querido subordinarse a la arquitectura. Siguen creando con rigurosa independencia. Sus obras que llegan —a través de las galerías— a las colecciones privadas o públicas, sin que exista la preocupación de un *servicio* que, en tiempos anteriores, era inseparable de la obra de arte. Esta es la razón por la que el arte actual ha llegado a ser —no solamente un arte de *minorías*— sino según la opinión de algunos críticos, *un arte menor*.

Frente a este estado de cosas y al lado de los esfuerzos aislados de los escultores o pintores, las escuelas de los arquitectos se han esforzado en seguir el ejemplo del

bauhaus, introduciendo cátedras de experimentación elemental para enfrentar a los estudiantes al mundo plástico moderno, con el fin de crear un ambiente estético y espiritualmente más elevado en sus construcciones. Aunque los trabajos que salen de estos cursos pueden llegar a alcanzar el nivel de aquellas obras presentadas en las galerías artísticas, no han sido elaborados con el fin de ser expuestos ni llevan ninguna intención de ser arte. Se trata simplemente de una búsqueda de valores visuales o táctiles para enriquecer el mundo formal del estudiante.

Sin embargo, la educación elemental se ha inspirado y sigue inspirándose en los encuentros formales y colorísticos de los pintores o escultores profesionales que, por su parte, en el fondo no hacen otra cosa que abrir caminos, dando ideas para invasiones novedosas en el campo de la plástica. Es esta labor, efectivamente, una de las justificaciones más válidas del *arte abstracto* contemporáneo, aunque varias veces ha sido aceptada como tal por parte de sus representantes que insisten, generalmente, en un significado más profundo de sus obras. Un ejemplo, sobresaliente, el caso de Piet Mondrian, puede ser de prueba de la trascendencia de esta clase de influjo. Es ampliamente sabido que la arquitectura actual tiene ligas estrechas con su obra pictórica, la que, hace más o menos 45 años, se sublimó en un lenguaje de composiciones de líneas verticales y horizontales, entre las cuales el artista colocó —generalmente con gran sentido de economía— campos planos de color. A pesar de, o quizá precisamente gracias a lo limitado de la obra de Mondrian (véase Figuras 131 y 132), su influencia fue decisiva para la enseñanza de la arquitectura moderna.

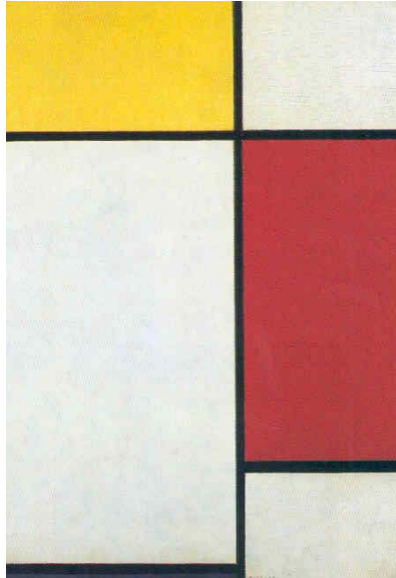


Figura 131. Piet Mondrian: *Composition*, 1927.



Figura 132. Clara influencia de Mondrian en la arquitectura.

El campo del juego estético de sus composiciones fue ampliado considerablemente con Kandinsky (véase Figura 133) y —más tarde— por Moholy Nagy (véase Figura 134), en las enseñanzas del Bauhaus alemán. Primero ahí, y al acabarse el Bauhaus en el Instituto de Diseño de Chicago, fundado por el propio Moholy Nagy, evolucionó la idea de una educación de la sensibilidad, en un sentido como hoy en día se domina en la mayoría de las escuelas de diseño y de arquitectura del mundo occidental.



Figura 133. *Amarillo, Rojo, Azul*. Kandinsky.

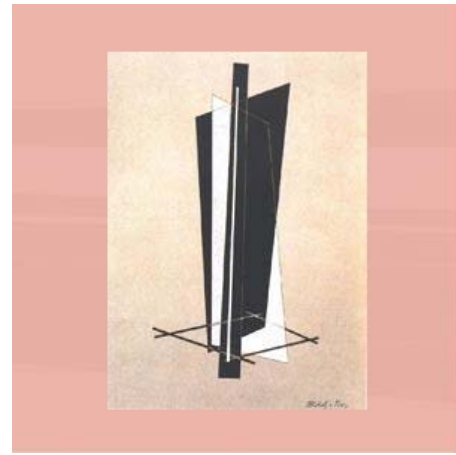


Figura 134. *Construcción*. Moholy-Nagy.

Siendo el diseño urbanístico arquitectónico el que forma el marco en el cual entran, prácticamente, todas las otras secciones del diseño moderno, se entienden las ligas de los diferentes campos de acción. Aunque en muchas partes del mundo todavía no se ha reconocido la importancia primordial del diseño moderno, la evolución inevitable indica que las *Escuelas de Bellas Artes* o de las *Artes Plásticas* tienden a desaparecer, o se convertirán en escuelas de diseño que serán una, cada vez mayor, necesidad de un futuro próximo.

La base de cualquier educación del diseño es precisamente, y sin lugar a dudas, aquella formación a la cual en México se ha dado el nombre de “Educación Visual”, “Educación Plástica” o —a veces— simplemente “diseño”. Abarca esta educación, en el fondo, a todas las ramas, desde las teóricas basadas en la filosofía y la historia de la estética hasta la práctica del uso de los materiales más diversos y su aplicación técnica.

No existe todavía en México ningún libro que sirva de guía, tanto para los maestros como para el alumnado, en esta materia, a pesar de los esfuerzos que en esta dirección se hicieron en un seminario de la Escuela Nacional de Arquitectura (UNAM) convocado para este fin. Los únicos libros que hasta ahora se han usado son los de Moholy Nagy y Kepes, editados en inglés.

Actualmente, hay tres libros editados en español cuyo compilador y director es Gyorgy Kepes, tenemos *El movimiento: su esencia y su estética*; *La Estructura en el arte y en la ciencia* y *La educación visual*, los cuales según se ve en el escrito que hemos reproducido, no habían aparecido a la fecha en que fue elaborado el documento. Por otra parte, de acuerdo a mi experiencia personal, he podido constatar que personas que impartieron la materia de Educación Visual (hoy desaparecida de los programas de estudio de la carrera de arquitectura) en escasas ocasiones conocieron estas obras, y en aún más escasas ocasiones llegaron a hacer uso de ellas en la enseñanza de esta clase. En cambio, Mathias Goeritz, debido a su formación en los campos de la filosofía y de las artes, pudo dar esta materia con maestría ya que además contribuyó en obras de arquitectura y escultura (incluso a nivel de equipamiento urbano), así como de pintura y diseño industrial (siendo el creador, junto con Felipe Pardinas, de esta carrera en la Universidad Iberoamericana). Es un hecho que la materia de “Educación Visual” en las escuelas de arquitectura, hoy facultades, apareció en el plan de estudios con la llegada de Mathias Goeritz al país, y desapareció con la muerte del maestro, artista y filósofo, lo cual no es simple coincidencia sino el testimonio de que solamente un pensador y creador incorporado a la docencia pudo contribuir a formar generaciones de arquitectos. En su ausencia, la experiencia muestra que esta materia, al no haber personal docente con la formación y vocación de Goeritz, cayó primero en la mediocridad y tuvo que desaparecer después de los planes de enseñanza, ya que para impartir esta materia, en apariencia sencilla, se necesita de un gran talento para no caer en lo que los alumnos terminaron por llamar *bolitas y palitos* / en la Universidad Autónoma Metropolitana.

Volvamos al documento que veníamos transcribiendo, para referirnos ahora a lo siguiente:

... Siendo el objetivo de la clase “Educación Visual” la formación y ampliación de la visión del estudiante con base en experiencias que desarrollen su inventiva espontánea para volverlo observador e imaginativo, se trata de descubrir los medios

de expresión que sean propios a sus posibilidades intelectuales y emotivas, las cuales, una vez puestas en actividad, le deben dar una sincera valoración de su poder creativo...

Aparte de las introducciones teóricas, la primera serie de ejercicios prácticos intenta dar un amplio conocimiento y manejo de útiles y materiales (grafos, escuadras, papel, tinta, madera, alambre, plástico, vidrio, arena, fibras, colores, etc.). Las primeras manifestaciones en el campo de la creación se realizan con temas simples y elementales.

El segundo paso es desarrollar la confianza del alumno en su posibilidad creadora. Esto se consigue, generalmente, al proponer un tema de tal forma que el alumno se vea obligado a imaginar sin el auxilio de experiencias ajenas a él, sin textos o revistas, etc. En estos ejercicios el estudiante tiene gran libertad en la elección de materiales para expresarse. Una serie de estudios de color, textura, espacio, luz, sombra, sonido, movimiento, etc., son considerados.

De ahí en adelante, la disciplina exige que la creación esté sujeta a convenciones. Se trata de buscar las posibilidades en el tema y en el material. Al tema se le ponen condiciones en la interpretación, con materiales definidos. Los ejercicios que conducen a este fin están sujetos, generalmente, a límites de tiempo para su realización.

La aplicación de temas de composición arquitectónica se realiza después de una amplia discusión del tema entre alumnos, maestros, arquitectos y colaboradores de distintas disciplinas (médico, psiquiatra, pintor, etc.) para visualizar el problema desde los diferentes puntos: conjunto, unidad, estructura, composición. Paralelo a estos ejercicios más avanzados que pueden ser individuales o de grupo, se imparte un curso de maquetas.

Resumiendo, hay que insistir que los cursos de “Educación Visual” no persiguen el fin de crear *artistas*, pintores o escultores. El uso de la palabra “arte” queda excluida y hasta prohibida en clase. Se trata de una simple educación del ojo y del sentido táctil, es decir, de la sensibilidad del joven arquitecto, al cual se intenta dar la máxima cantidad de conocimientos y de recursos técnicos encausados a la búsqueda de un mundo formal propio que refleje, en su más alto sentido, el espíritu de su época.

El documento que hemos reproducido —“Educación Visual”—, fue el resultado de las pláticas y reflexiones que tuvieron el arquitecto Ignacio Díaz Morales y Mathias Goeritz. Y ahora, desde mi experiencia personal y profesional, expreso que fue una parte esencial que se conservó hasta los años en que pude participar primero como alumno (en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos) y después como miembro del profesorado que colaboró con el maestro Mathias Goeritz en la enseñanza del Taller B, coordinado por la arquitecta Lilly Nieto Belmont, al que también se integraron el arquitecto Diego Matthai, el escultor Sebastián, y como invitados en el campo de las artes plásticas destacan Herbert Bayer de la escuela Bauhaus.

Mathias Goeritz prosigue su carrera docente en la Escuela Nacional de Arquitectura (ENA) —actualmente Facultad de Arquitectura de la UNAM— y en la Universidad Iberoamericana. La clase de Mathias Goeritz no tenía un guión definitivo, pero partía principalmente de una carta temática en la que se hacía una programación de ejercicios dosificados durante el semestre escolar. No se trataba de una cátedra en el sentido tradicional, sino que las enseñanzas de Goeritz que eran el fruto de su experiencia como artista y de sus vivencias en Europa: Berlín, España (Santillana del Mar y Altamira) y África (Marruecos).

Mathias Goeritz tenía 34 años cuando llegó a México y comenzó a dar clases en Guadalajara, a los 39 inició la docencia en la Ciudad de México. En este punto de su vida, sin duda, que había acumulado experiencias de vida en el campo profesional,

tenía lazos de trabajo y amistosos con destacados artistas europeos —íconos, hoy en día, del arte del siglo XX—, contaba con un bagaje cultural que sorprendía a sus alumnos en los talleres donde impartía la materia o el curso de Educación Visual. Así su enseñanza, a la manera de la Bauhaus o al menos con coincidencias remarcables con ésta, versaba en torno al ejercicio de diseño, ya que los asistentes a su taller debían hacer prácticas que podían incluir desde el diseño de letras, letreros, logotipos hasta la ejecución de *collages* y juegos de volúmenes en los que, desde luego se tomaba en cuenta el color y las texturas como parte integral de los trabajos de los alumnos y que, algunas veces, eran proyectos de esculturas o de espacios para actividades humanas. En otras ocasiones, se hicieron películas experimentales y cubiertas que iban desde tiendas de campaña hasta geodésicas en los ejercicios escolares que abarcaban algunas veces el diseño industrial de diferentes objetos. En todas estas prácticas, el alumno contaba con la participación entusiasta de Goeritz, el profesional del diseño, del arte, el filósofo, el historiador de arte y el artista graduado en artes y oficios. A veces se complementaba el taller con visitas a las exposiciones en las que Goeritz participaba, así como a centros comerciales en los que compartía con los alumnos charlando mientras tomaban un café. Como decía que la finalidad del diseño básico era sensibilizar a los alumnos, en no pocas ocasiones los acompañaba o los invitaba a conciertos sinfónicos, de cámara o a representaciones teatrales, por ejemplo del actor Carlos Ancira.

Durante algunos de los años en que instruyó Mathias Goeritz en los Talleres de Diseño Básico I y II, el director de la Escuela de Arquitectura de la ENA era el doctor Don Jesús Aguirre Cárdenas. Me ha parecido oportuno acompañar aquí un dibujo que data de los años 80, y que Mathias Goeritz entregó al doctor Jesús Aguirre Cárdenas y en cuya dedicatoria dice a la letra: *Para mi querido amigo y estimado director Arq. Jesús Aguirre Cárdenas, con los mejores deseos para los años 80. Mathias Goeritz* (Figuras 135 y 136).

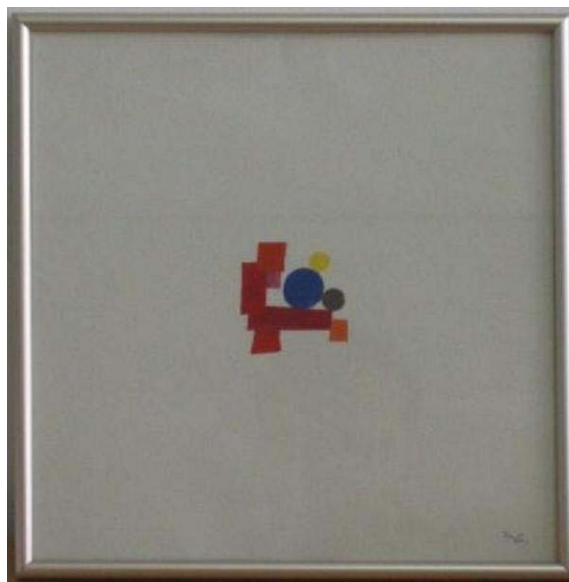


Figura 135. Dibujo dedicado al Dr. Jesús Aguirre Cárdenas.

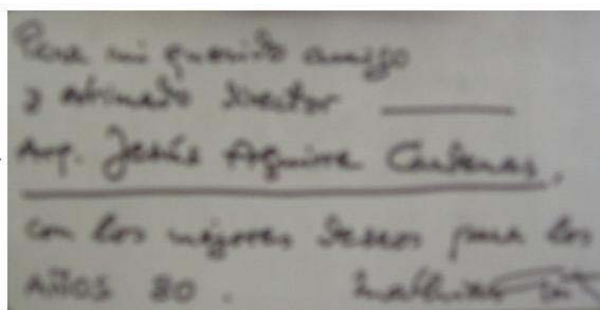


Figura 136. Dedicatoria del dibujo al Dr. Jesús Aguirre Cárdenas.

El arquitecto Ernesto Ríos González, director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos en los años 60 y exalumno de Goeritz en la UNAM, calificó la clase de Mathias Goeritz como un baño de libertad, máxime que se vivía una época donde el funcionalismo marcaba la directriz de la enseñanza del diseño. Por ello, el Taller de Goeritz era, literalmente, un baño de libertad donde los jóvenes estudiantes de arquitectura podían dar rienda suelta a su imaginación y creatividad, es decir, despegarse de las enseñanzas funcionalistas de sus profesores, regidas en muchos casos por retículas y ejes a los que supeditaban sus diseños. Pedro Friedeberg, artista destacado a nivel internacional y exalumno de Goeritz, expresó su inconformidad con esas enseñanzas durante los años en que fue alumno destacado de Goeritz, quizá el más sobresaliente entonces en la carrera de

Arquitectura en la Universidad Iberoamericana. Brillantes profesionales del funcionalismo como Juan O’Gorman acabó viviendo y muriendo en su casa de El Pedregal de San Ángel, cuya parte principal y área de recepción era una gruta, nada más alejado de la arquitectura funcional que el espacio en que O’Gorman habitaba.

Paralelamente a la docencia, hecho que la enriquece, Mathias Goeritz fue siempre en todas las etapas de su vida un artista activo, siempre produciendo obra. El teórico y crítico de arte peruano Juan Acha, en su obra *Arte y Sociedad: Latinoamérica* (FCE, 1981) se refiere a la obra de Mathias Goeritz: “En el advenimiento y desarrollo del geometrismo contribuye, por cierto, la arquitectura moderna que surge gracias a la bonanza económica de un país exportador de materia prima, el petróleo. Si bien esta materia prima simboliza a la industria y Venezuela importa productos industriales, el país carece de una industria desarrollada capaz de empujar al geometrismo hacia el diseño aunque exista importación. Coadyuvan también las solicitudes y los aplausos de una minoría cultural que, como todas las latinoamericanas, es extraña a los intereses colectivos... El geometrismo más bien se siente atraído por la arquitectura y por el espacio urbano, y busca incorporar sus obras en la una y en el otro... En suma, si el geometrismo argentino y brasileño promueven el diseño, el venezolano deja ricas experiencias ambientalistas y cromáticas...

Durante la segunda mitad de los años 70, surge el geometrismo en México, que existía en estado larvario desde los 50. Nuestro país, como la mayoría de los latinoamericanos, ingresa al abstraccionismo por la vía del manchismo o la abstracción lírica, que era más conciliable con el emocionalismo que durante tres décadas impuso el muralismo a través de sus principios políticos e ideas nacionalistas. Propiamente lo impuso la oficialización del muralismo. El geometrismo surge, pues, por necesidad local de oponerse a los imperativos muralistas que impidieron el desarrollo de todos los medios contemporáneos de expresión pictórica, postergando al geometrismo y obligando a los abstraccionistas a combinar la estructuración razonada con la expresividad subjetivista: sus obras eran más

expresionistas que constructivistas.⁸⁹ Desde hacía tiempo algunos pintores venían geometrisando en la soledad (C. Mérida, G. Gerzso, M. Goeritz), (véase Figuras 137, 138 y 139) pero otros artistas ya maduros tuvieron que esperar hasta los 70 para avocarse de lleno al geometrismo; años en que van surgiendo los artistas jóvenes que traían las enseñanzas y el ejemplo de M. Goeritz. No se forman grupos, pues es el amplio número de artistas el que tipifica el geometrismo mexicano. En cierto sentido, contribuye también una proletarización del arquitecto, cuya formación profesional es afín al geometrismo. Con todo, la expresividad predomina hasta en las obras de los jóvenes y éstos prefieren el *arte público*, como una consecuencia saludable de las imposiciones que el muralismo había dejado flotando en el ambiente. Porque es en la escultura pública que el geometrismo mexicano llega a verdaderos logros artísticos. En ningún otro país latinoamericano el geometrismo ha realizado tantas obras públicas, no sólo en la Ciudad de México, sino también en poblaciones de provincia (Guadalajara y Monterrey); y no únicamente en obras aisladas, sino también en conjuntos (La Ruta de la Amistad, las plazas-esculturas de Villahermosa, el Espacio Escultórico de la UNAM y el conjunto de esculturas proyectado en Monterrey).

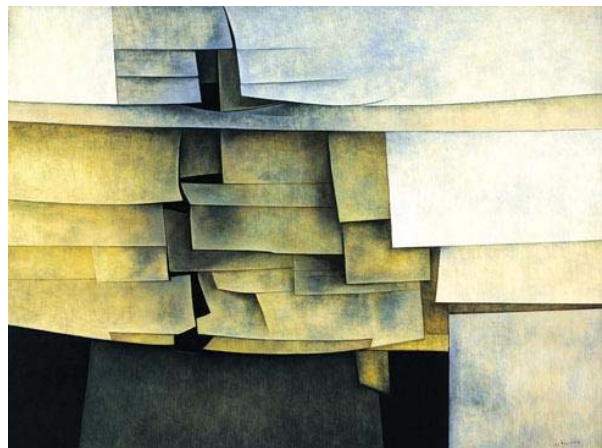


Figura 137. Sin título. Carlos Mérida, 1966. Figura 138. *Southern Queen*. Gunther Gerzso, 1963.

⁸⁹ Acha, J. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. Fondo de Cultura Económica. México. 1979. pp. 114 y 115.

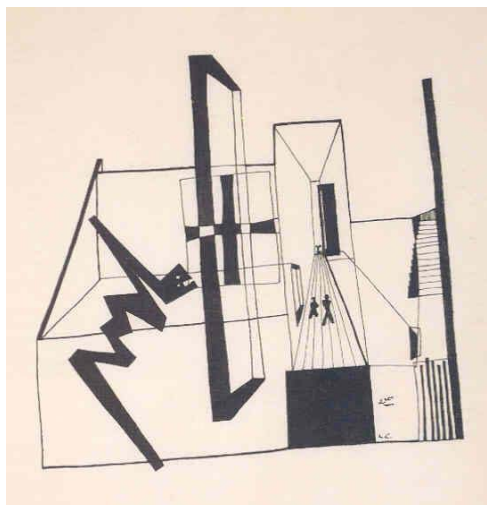


Figura 139. *Dibujo ideográfico para El Eco*. Mathias Goeritz, 1952.

Al lado del geometrismo (continúa Juan Acha) va surgiendo, asimismo, el diseño, pero la falta de prácticas *formalistas* o, lo que es lo mismo, el exceso de las *contenidistas* durante tantas décadas y el prestigio de la pintura en el ámbito artístico de México, restan fuerza al geometrismo y al diseño. Este último evidencia proclividades al gusto popular y a su halago. A instancias del nacionalismo y del populismo, este halago es tomado por una virtud artística siendo en realidad un problema por superar o transustanciar. Al fin y al cabo, ni el arte ni el diseño consisten en tomar lo existente y repetirlo. México tiene, pues, el problema del diseño por solucionar, y es muy posible que esta necesidad subyazca a las diversas motivaciones del geometrismo.

A diferencia de los países desarrollados, nosotros necesitamos conocer nuestras características míticas colectivas, pues concierne a nuestra identidad cultural —de suyo cambiante—, haciéndolas visibles el artista en la organización de formas y colores. Mario Monteforte Toledo cita: ...pero el arte no es un fenómeno sujeto a progreso ni a comparaciones valorativas de acuerdo a normas absolutas, no existe un criterio estético invariable sino en función de la clase que lo impone: el arte es una verdad temporal y efímera, ha dicho de mil maneras Picasso...

...la escultura es una de las más enérgicas expresiones de la resistencia contra el destino de perecer y, al mismo tiempo, un arte consagratorio, ceremonial, genitor de referencias indivisibles de la sociedad donde nace. Por eso como bien lo ve Read, su historia no puede escribirse en términos de una mutación de sus formas visibles sino en íntima simbiosis con las fuerzas sociales e intelectuales que hacen y transforman a la civilización. Cada vez es más hueca la terminología con la cual pretende apreciarse las artes desde un punto de vista exclusivamente estético. Evado en el presente trabajo el menester de la crítica de arte que ejercen los especialistas, de cuya autoridad me siento lejos; más bien, intento un estudio monográfico de la escultura y de la sociedad, con sus interdependencias y las someras incursiones extra fronteras que son indispensables para ubicar los movimientos plásticos y rastrear sus fuentes. Aplico hasta donde es posible un criterio sociológico; tal orientación pone a salvo mis gustos personales y cualquier valoración cualitativa.

Analizo el papel de las clases sociales en cada época, los grupos que poseen y gobiernan, compran y patrocinan; los grupos que crean y los que teorizan, y la penetración de las obras en el público. Hay que advertir en que por lo menos hasta el siglo XVII de nuestra era, las clases sociales estuvieron en etapas rudimentarias de su formación de suerte que cuando hablo de “clase” o de “grupo social” en ámbitos anteriores a esas fechas es en el sentido más amplio y por razones metodológicas...⁹⁰

Me parece acertado el proceso de este autor para aproximarse al análisis de las obras (el Dr. Felipe Pardinas Illanes trabajó evitando hacer juicios formalistas y esteticistas y haciendo el análisis de las obras de arquitectura y artes plásticas que eran tema de sus conferencias, dentro del contexto cultural y geográfico en el tiempo en que fueron creadas y realizadas). Cada capítulo está configurado en secciones; el marco social, el marco estético, el grupo de escultores y el análisis

⁹⁰ Monteforte, M. *Las piedras vivas. Escultura y sociedad en México*. Universidad Nacional Autónoma de México. Segunda Edición. México. 1979. pp. 13, 15 y 16.

de las obras. Me auxilio de la historia con prescindencia de los factores no inmediatamente relacionados con el tema y procuro subrayar los contactos entre la estética y la ideología, tomando así en cuenta la metodología referida.

El mero examen del curso predominante en la plástica actual revela —en concepto de testimonio, reflejo y clave— una nueva hegemonía de clase y de mercados; porque en toda orientación de la clientela hay implícita una profunda diferencia de intereses y una capacidad casi marcial de satisfacerlos, pese a la sinceridad del diletantismo de los compradores.

El abandono casi total del prurito nacionalista y la preferencia por los modelos extranjeros son —para reconocerles un sentido al menos inevitable dentro del desarrollo social— la afirmación de una sociedad burguesa, el abandono de una larga inseguridad que pugnaba por contrarrestarse afirmando constantemente lo propio y disímil...

Lo que jóvenes o muy jóvenes —de mente y de manos— aparecían relevantes hace dos lustros (después de la primera edición en 1965), han seguido produciendo; impulsados por sus búsquedas y sus encuentros, y por la depuración de su oficio, otros se apartaron ya considerablemente de las modalidades que los identificaban y funcionan en las mismas condiciones que los novísimos, como practicantes de igual lenguaje.

Partiendo de la cita de Mario Monteforte de que para juzgar los componentes históricos de las esculturas son permisibles algunas hipótesis de trabajo, tomo como caso de estudio la obra de Mathias Goeritz (quien llegó a México en el año de 1949), autor que da origen en este país a la obra de arte público como parte del equipamiento urbano en el siglo XX.

5.1 Arte público para la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Jorge Alberto Manrique nos dice: “la suma y cima de las preocupaciones arquitectónicas en la mitad del siglo fue la Ciudad Universitaria. Se combinaron ahí un empeño decidido generosamente apoyado por el poder público, con una tradición constructiva moderna nada despreciable, más un entusiasmo contagioso propio de las grandes empresas comunes. Casi no hubo arquitecto medianamente importante que no tuviera oportunidad de participar en la obra.

El proyecto era de unas proporciones no imaginadas en las más ambiciosas obras públicas anteriores. Se estaba en el momento de euforia de materiales novedosos y éstos se utilizaron con prodigalidad. La imaginación en competencia se exaltó, hasta desbordarse en algunos casos más allá de lo conveniente, pero produciendo un efecto de riqueza formal que sigue siendo uno de los timbres de gloria del conjunto. El jefe de la empresa fue Carlos Lazo, quien tuvo la inmensa habilidad de sortear los problemas y entusiasmar a los participantes, lo que hizo posible la realización de las obras en un tiempo muy corto (1948-1954). Parece que a partir de diversas proposiciones salidas de los talleres de la escuela de arquitectura, Mario Pani y Enrique del Moral crearon el plan maestro, sin duda uno de los más grandes méritos, si no el mayor de la Ciudad Universitaria. El conjunto se citó en El Pedregal de San Ángel, al sur de la ciudad, en un lugar que en ese entonces resultaba muy alejado. Aunque hay edificios de catorce y doce pisos, la tendencia general es a la horizontalidad, lo que es conveniente en construcciones escolares y con muchas posibilidades en el presente caso por la generosidad de los terrenos. La piedra lava de El Pedregal, que hubo que remover en inmensos volúmenes, se utilizó pródigamente en muros, basamentos, escalinatas, rampas, o paramentos mayores...

La gran virtud de la Ciudad Universitaria es, al mismo tiempo, su defecto, ya que su variedad y colorido tienden a deshacer la unidad, si bien la rigidez de la distribución general consigue rescatarla. La preocupación por incluir elementos tradicionales de la arquitectura mexicana, en la idea de un “funcionalismo

mestizo” predominó en no pocos edificios de la universidad. La distribución de espacios algo debe a los amplios espacios de las ciudades prehispánicas”.

Entre las obras más destacadas está el estadio de Pérez Palacios con una forma ondulada y los muros exteriores en talud, como una masa de piedra que recuerda el volumen de las pirámides prehispánicas. Diego Rivera había proyectado una inmensa decoración en relieve y con piedras naturales de colores, de la que sólo se realizó la parte central —indudablemente la mejor en el proyecto. La Biblioteca Central de Juan O’Gorman, presenta un inmenso prisma ciego cubierto completamente por mosaicos de piedra natural, del propio O’Gorman, fuente y decoración de muros usando piedra volcánica en formas obviamente de ascendencia prehispánica. Los frontones de Alberto T. Arai (véase Figura 140) tienen muros en talud de piedra como pirámides huecas...

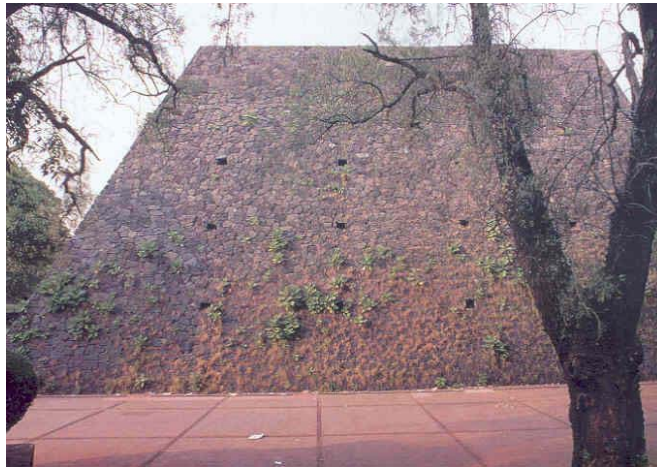


Figura 140. Frontón cerrado.

A su terminación en 1954, después de seis años de trabajos, la Ciudad Universitaria recibió muchas críticas, no pocas acertadas, especialmente cuando se referían a aspectos particulares. Recibió también muchos elogios, que prevalecieron sobre aquéllas. En realidad queda como una de las mayores obras arquitectónicas de conjunto, como un grupo variado pero unitario de edificios, y como una realización de indudable personalidad y novedad en su momento.

Una de las características de la Ciudad Universitaria fue el deseo evidente de dar importancia a la obra de pintores y escultores. Idea con sentido, especialmente si consideramos que México tenía treinta años de la tradición de pintura monumental entre pecho y espalda. Se llamó a los “dos grandes” vivos (Orozco había muerto en 1949) Rivera y Siqueiros, cuyas obras no alcanzaron gran altura, a pesar de que —o precisamente por eso— ensayaron ambos con formas novedosas (la “escultopintura”) con el deseo de acomodarlas a la modernidad del conjunto...

La Ciudad Universitaria mostraba con amplitud que la extrema sobriedad del funcionalismo a ultranza no era ya moneda válida en el México pródigo de la época de Alemán. Puso, simultáneamente, a discusión tres problemas del momento: el “formalismo”, el “nacionalismo” o “regionalismo” y la “integración plástica”. Por esos días se discutía mucho sobre lo que se llamó integración plástica...

La experiencia mexicana adquiría así un sentido magno y universal. Como la integración establecía un puente con el pasado prehispánico —y de hecho buena parte de la decoración practicada recogía formas indígenas— quedaba resuelto en el mismo golpe el problema del nacionalismo. Por su parte Juan O’Gorman renegaba de la “máquina para habitar” y, entusiasmado con el mundo indígena, buscaba una expresión arquitectónica sensible y expresiva: su casa particular en San Jerónimo (ahora destruida), totalmente recubierta de piedras de colores, que aprovechaba los desniveles e incluso las cuevas de la roca del terreno, no por estar en los linderos del absurdo dejaba de ser personalísima en su carácter de obra-manifiesto...

El nacionalismo, por su parte, después de un corto auge, vería sus días contados. La cultura toda de México cambiaba de curso y se alejaba de tal forma explícita del nacionalismo, de modo que la carencia de sentido regional dejó de ser casi insensiblemente una tacha; sin necesidad de grandes polémicas fue

haciéndose a un lado por una especie de lógica de los tiempos. Su mausoleo fue el Anahuacalli, el estudio-museo de Diego Rivera, proyectado por el propio pintor como una monstruosa pirámide hueca con vanos trapezoidales.⁹¹

5.1.1 El Espacio Escultórico

El Espacio Escultórico de la UNAM, escribe Juan Acha, es más difícil de ser aceptado como transitable. Podemos pasar entre los 64 módulos (de 4 metros de altura cada uno) que sobre un muro de piedra circunscriben el espacio de 120 metros de diámetro. Los accidentes de la lava rugosa que constituye el piso del círculo delimitado, dificultan el caminar y su utilización como un lugar neutro de espectáculos. Si transitamos sobre el círculo se nos impondrá como espectáculo el informalismo de la lava. Y se nos impone porque son uniformes la geometría y las puntas de los módulos circundantes y porque el contraste de esta uniformidad con el informalismo del piso se hallaba visualmente menguado por los efectos del “paisaje” del muro (véase Figuras 141 y 142).

Es posible echar de menos cierta variedad visual (formal y cromática) en los elementos que lo circunscriben sin dejar de ser módulos. Pero aquí interesa lo táctil o corporal. Y, en este sentido, la misma dificultad de transitar acentúa los efectos corporales, vale decir, se trata de una

⁹¹ Manrique, J. A., *Una visión del arte y de la historia*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 1999. pp. 51-57.

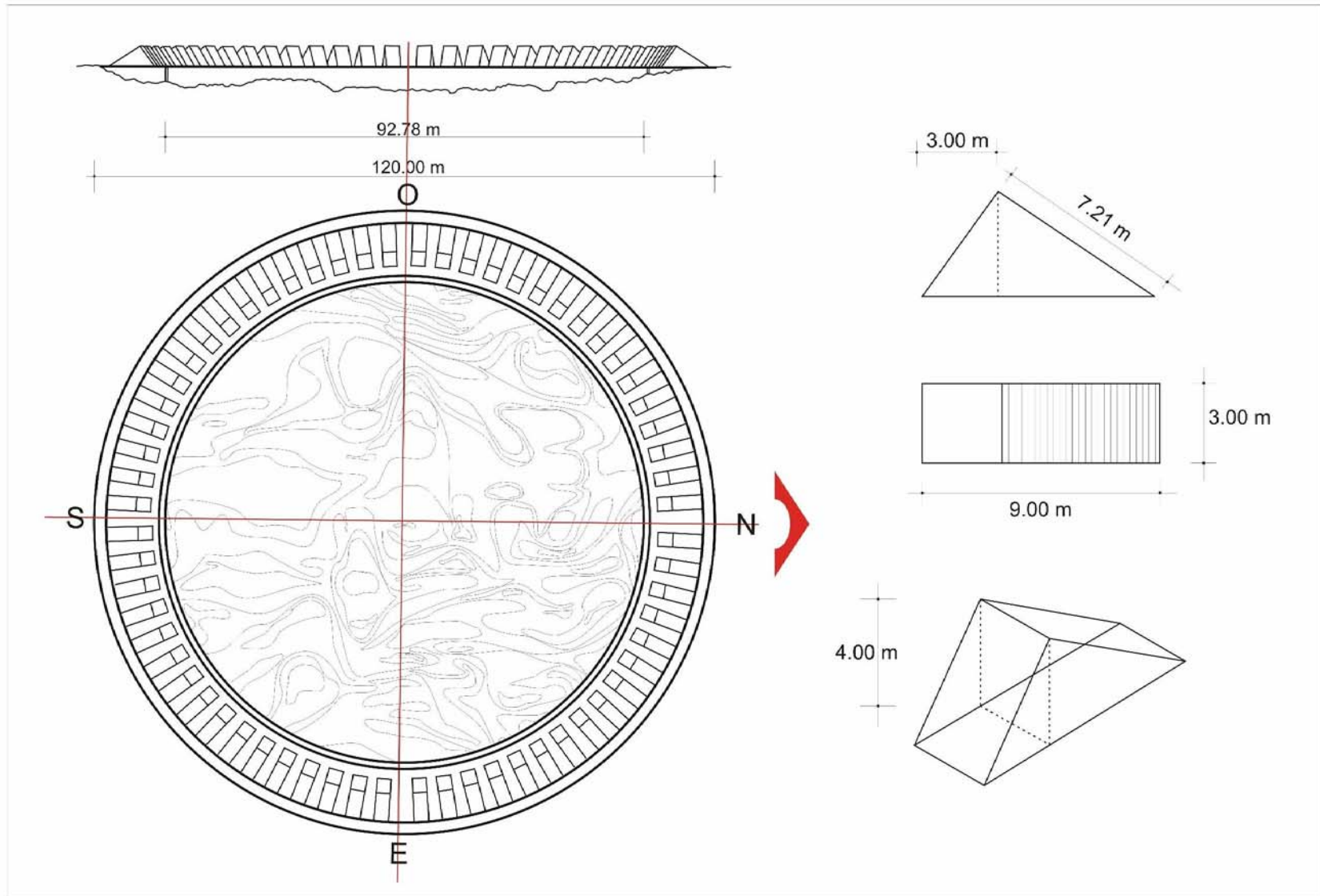


Figura 141. Planta , alzado y detalles del *Espacio Escultórico*.



Figura 142. El *Espacio Escultórico*.

escultura transitable que se sitúa en los confines de la escultura y la arquitectura.

Artísticamente, al “espacio escultórico” de la UNAM habría que ubicarlo entre el minimalismo de los monobloques y el postminimalismo de las estructuras seriadas (módulos), entre el arte térreo que transforma visiblemente un lugar natural insertándole un elemento artístico extraño y el expresionismo agorafóbico y místico que aísla un pedazo de naturaleza “informalista”.

El número y la calidad de esculturas transitables realizadas en México constituyen una contribución importante al arte mundial. Por desgracia, la gran mayoría de artistas y aficionados lo pasan por alto. Incluso menosprecian estas manifestaciones en nombre de un muralismo, que fue también importante y que los dogmáticos y cortos de vista toman por una solución definitiva para todos los tiempos venideros.

En síntesis, la escultura transitable muestra las siguientes características:

1. Sus obras constan de un cuerpo de varios elementos o bien de varios cuerpos a ras del suelo.
2. Sus tamaños son tales que podemos transitar entre los elementos o cuerpos. Por tanto, permiten una lectura corpóreo-táctil de sus relaciones

espacio-ambientales, que son las más importantes, además de la lectura visual y lo visivo-táctil de los elementos o cuerpos.

3. Sus obras son públicas o semipúblicas y casi siempre útiles; utilidad que va de la señalización a los fines prácticos, como el almacenamiento de agua, pasando por los recintos para efectuar espectáculos.

La escultura transitable viene a materializar la mayoría de los esfuerzos que hace la escultura moderna para posesionarse del espacio real, porque entre todas las transformaciones hasta ahora vistas, la transitable es la que más tiene que ver con las dimensiones biológicas y cognoscitivas del espacio real (véase Figura 143). Al abrirse en espacios transitables, exalta al tiempo y rebasa todo formalismo y objetivismo. En la exaltación del tiempo está su aporte, pues no basta con enaltecer artística o sensitivamente el espacio para sentir el tiempo, pese a estar unidos el espacio y el tiempo físicos.⁹²



Figura 143. Ejemplo de escultura transitable, *Stonehenge*.

⁹² Acha, J. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. Fondo de Cultura Económica. Primera Edición. México. 1979. pp. 114-116.

Siendo Rector de la universidad el doctor Guillermo Soberón, el que fungió como coordinador del proyecto del Espacio Escultórico fue Joaquín Sánchez McGregor de quien transcribo un texto fechado el 13 de diciembre de 1977.

El centro del Espacio Escultórico fue anunciado por el Rector Soberón el día 4 de noviembre de 1977. Los seis artistas universitarios que constituyen el núcleo inicial, son Helen Escobedo, Federico Silva, Manuel Felgueres, Mathias Goeritz, Hersúa y Sebastián. Su importante obra personal acusa un denominador común: el geometrismo, tendencia que tiene otros exponentes notables en el resto del país y que en las dos últimas décadas figura como abanderada de la vanguardia artística.

Tiene razón, por otra parte, el coordinador de Humanidades, licenciado Jorge Carpizo, al mencionar juntos, en igualdad de circunstancias estéticas, los movimientos muralista y geometrista: ambos rebasan al arte privado, el museo o la colección particular planteando entre varias cosas los problemas de la integración artística.

Se subraya esto en el caso del centro del Espacio Escultórico por la índole del reto al cual se enfrentan: la naturaleza misma en todo su apogeo.

El cataclismo petrificado o inmóvil mar de lava, El Pedregal, esa conmoción telúrica de suyo monumental, que contribuye a darle su fisonomía al Valle de México, obligará a los artistas, en forma natural, a concepciones monumentales y no sólo por la superficie de la “escultura”.

Los obligará, asimismo, a revitalizar la función pública del arte por la que dieron la batalla los grandes muralistas mexicanos. Y ese arte-ecología y arte-tierra (inconfundible con los endebles Earth-works), nueva manifestación de arte público, al buscar la armonía del arte y la

naturaleza, de la obra con su entorno inmediato, se irá apoyando en la creación colectiva, como en las mejores etapas de la humanidad.

Para el desarrollo del proyecto de planta circular, los seis escultores se proponen realizar un modelo muy ambicioso de integración:

1. Convergiendo hacia el centro geométrico y artístico, cada segmento triangular del círculo tendrá el estilo propio del escultor que, empero, no habrá de dispararse del resto. Este es el postulado de la unidad de lo diverso o pluralismo integrado, una versión actualizada del gran arte colectivo de otras épocas, unidad estilística que piensa obtenerse gracias al voto por unanimidad, con derecho al veto, en cada fase de la obra; de tal suerte, el respeto a la armonía del conjunto no va a exigir, en ningún momento, el sacrificio de la individualidad.

Por otra parte, el círculo, con sus correspondientes gajos triangulares de acceso al cráter central, podría quedar inscrito dentro de un recinto cuadrangular: los espacios intermedios se brindarían para sendas esculturas individuales de los seis artistas, esculturas en hueco y/o en piso.

Fuera de la muralla de tierra (como es de tierra el maravilloso estadio universitario), con taludes en su cara externa (otro nexos con el pasado precolombino), habría suficiente espacio para que tallasen la lava o instalasen su obra otros artistas [...] lo común es la organización de eventos en las diferentes ramas del arte; se hace esto, lo otro y lo de más allá, sin mayores alcances que los del simple consumo de la obra. Tiene que abrirse caminos insospechados al encargarse una obra fuera de serie: lo hizo Vasconcelos en su tiempo y, ahora la administración del doctor Soberón.

Indudablemente existen riesgos al contratar a un grupo de creadores para la realización de una obra monumental de arte público, aquí fue decisiva la proyección social: no se trata de un encargo para decorar salas privadas; el centro del Espacio Escultórico se destina a todos, nacionales y extranjeros, igual que la torre, emblemática, de la Biblioteca de Ciudad Universitaria. Arte de multitudes, como las pirámides, el vitral o los murales.

Mathias Goeritz era el único diseñador de espacios entre los escultores que participaron en el proyecto, además, desde su llegada a México entabló relación con los más distinguidos arquitectos contemporáneos del país, colaborando en algunas de sus obras y de quienes, en su momento obtuvo reconocimiento. Por ejemplo, El Colegio de Arquitectos le otorgó un diploma por su distinguida participación en la arquitectura mexicana. En el libro *Cinco arquitectos mexicanos*, figurando al lado de Félix Candela, Luis Barragán, Juan O’Gorman y Mario Pani.

José Villagrán García calificaba al arquitecto como al diseñador de espacios para la vida del hombre, por lo tanto, Mathias Goeritz al ser diseñador de espacios para las actividades humanas se ha hecho merecedor de del título de arquitecto.

Desde mi punto de vista y experiencia tanto Manuel Felgueres, Federico Silva, Helen Escobedo, Hersúa y Sebastián no son diseñadores de espacios para las actividades del hombre, pero sí destacan como artistas plásticos, concretamente como escultores, de ahí la importancia de participar en la magna obra del Espacio Escultórico.

Pienso, por mi formación en los campos de la arquitectura y del diseño urbano, que el punto más importante para este proyecto fue la selección del área, contexto y ubicación del terreno dentro de la misma (entorno). El

arquitecto Frank Lloyd Wright daba importancia esencial, con respecto a su arquitectura orgánica, a la ubicación de sus obras y expresó que era necesario un lugar dramático. Recordemos la casa Kaufmann, Casa de la Cascada (véase Figura 144) con un reconocimiento de todo tipo de públicos, al grado de considerarla como un hito en la historia de la arquitectura del siglo XX.



Figura 144. *Casa Kaufmann*. Frank Lloyd Wright.

De la misma manera que no podríamos pensar en el reconocimiento del espacio público por haber nacido en un entorno y en un contexto diferentes, considero, entonces, que los elementos escultóricos limitantes del Espacio Escultórico no son lo más importante del proyecto sino el área misma conformada por la lava del volcán Xitle, así como el paisaje, la flora y los accidentes topográficos que forman parte de él. Se ha dicho que El Pedregal se debe principalmente al talento de Luis Barragán, quien realizó los primeros jardines, las primeras casas y colocó esculturas de Goeritz.⁹³

Podemos decir que el problema mayor, hablando de jerarquía, era dar relevancia al entorno del Espacio Escultórico, una vez seleccionado y delimitarlo en armonía con el paisaje natural, dramatizando lo dramático del mismo y, quién sino Goeritz —que ya había participado en la

⁹³ Manrique, J. A. *Una visión del arte y de la historia*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 2001. p. 59.

construcción del acceso al Pedregal de San Ángel— podría ser el más indicado. Mathias Goeritz al igual que otro gran alemán, Franz Mayer, trabajaron en México apasionados por su cultura, por la arquitectura y escultura de su pasado prehispánico e impresionados, como lo estuvo Alexander von Humboldt, por la vegetación, la fruta, el colorido de los tianguis y la riqueza de sus tradiciones; no hay duda de ello, recordemos que Goeritz participaba cada 12 de diciembre en una peregrinación que partía de la glorieta de Peralvillo hacia la Basílica de Guadalupe. Alguna vez refiriéndose a Rufino Tamayo, expresó que para pintar con su colorido era necesario haber vivido, como él, en el mercado de Oaxaca.

Luis Barragán, con quien colaboró Goeritz, era también un apasionado de la naturaleza auténtica del paisaje, baste recordar sus jardines en El Pedregal y su trabajo en La Joya, California —al lado de Louis Khan (véase Figura 145) —, en un gran centro de investigación cuya explanada de acceso se extendía hasta colindar con la playa teniendo, al Poniente, el remate visual del mar, que brinda a los moradores y visitantes uno de los espectáculos más impresionantes durante las puestas de sol. Barragán quitó del proyecto los árboles que se pretendían plantar en esa gran explanada, dejándola prácticamente virgen de toda naturaleza artificialmente sembrada y deja solamente un surco de agua que corre a lo largo de la explanada hasta llegar a una fuente localizada en el eje central del espacio abierto flanqueado por los edificios del conjunto, rematando en una fuente que derrama el agua al desnivel que ocurre en el límite con la playa. Lo anterior nos lleva a concluir que para los diseños de espacios, abiertos o cerrados, era necesario contar con el genio de artistas como Barragán o Goeritz, cuya habilidad consistía en establecer un diálogo entre el ser humano, las obras y la naturaleza, que no es el lenguaje de los escultores, cuyo genio está plasmado en la escultura misma y no así en el diseño del entorno que les da cabida.



Figura 145. *Jonas Salk Institute*.

Por ello, no comparto la opinión de Juan Acha al señalar a Hersúa como el autor del concepto del Espacio Escultórico: “...nos pueden bastar las anteriores deducciones y probabilidades que extrajimos de la comparación de estilo y preocupaciones escultóricas entre los autores oficiales”.⁹⁴

Arquitectura emocional

En su práctica docente Mathias Goeritz hacía alusión a las grandes épocas de la historia, señalando que las obras de arquitectura que de éstas emanaron eran *arquitectura emocional*. Para Goeritz, el artista contemporáneo al no tener los motivos religiosos que tuvieron los hombres que construyeron las catedrales góticas, no tenía la fuerza que los impulsó en ese momento histórico en la creación de sus obras; además, no era necesario un acuerdo de grupo para lograr la *integración plástica*, ya que el motor eran sus creencias religiosas, esto los llevaba a la producción del *arte oración*, donde no importaba a los creadores figurar. Los artistas no firmaban las obras, los vitrales, las esculturas, la

⁹⁴ Acha, J. *Hersúa*. Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades. México. 1983. p. 17.

arquitectura estaban integradas como una oración pública de los fieles. En esos tiempos era importante la participación intelectual, la económica y la creadora, se trataba en suma de *arte oración*. Como alumno de Mathias Goeritz constaté su humanismo creador en el que no existía el llamado ego, era un ciudadano del mundo.

La labor del investigador es quien da cuenta de las amplias participaciones que tuvo Mathias Goeritz en varios proyectos; por ejemplo, con el arquitecto Ricardo Legorreta que no fueron firmadas, sin embargo, como él mismo se define en su *Manifiesto El Arte Oración*, es un romántico que pretende que sus obras sean una oración. Ferruccio Asta expresa “El Centro del Espacio Escultórico es una obra colectiva que realizan Helen Escobedo, Hersúa, Federico Silva, Manuel Felgueres, Sebastián y Mathias Goeritz, siguiendo los lineamientos de anonimato y búsqueda prioritaria de la emoción, ambos conceptos tan reiterados en toda la obra de Mathias Goeritz”.⁹⁵

5.1.1 El Centro Cultural Universitario. Paseo Escultórico

Para mostrar la prioridad que tienen las actividades culturales en el ambiente universitario, surge el proyecto denominado Centro Cultural Universitario, aunque construido en una época diferente a aquella en la que se edificó Ciudad Universitaria en El Pedregal de San Ángel, es una expresión artística de arquitectos y artistas plásticos que responden a su momento histórico.

A fines de la década de los años 70, durante la rectoría del doctor Guillermo Soberón Acevedo, se promovió la construcción del Centro Cultural Universitario, con el objetivo de proporcionar a la comunidad

⁹⁵ *Los ecos de Mathias Goeritz. Catálogo de la Exposición.* Antiguo Colegio de San Ildefonso y el Instituto de Investigaciones Estéticas. México.1997. p.114.

universitaria y al pueblo de México recintos apropiados para el desarrollo cultural. El complejo estaría concebido para alojar en edificios dedicados a las artes; en el admirable marco natural de esa zona, el cine, el teatro, la danza, la música, las letras y también las artes plásticas. El conjunto lo integran la Sala de Conciertos Nezahualcóyotl, el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, el Centro Universitario de Teatro, la Sala de Danza, Ópera y Música Electrónica Miguel Covarrubias, la pequeña Sala para Música de Cámara Carlos Chávez, las Salas de Cine José Revueltas y Julio Bracho, el edificio de la Biblioteca Nacional, de la Hemeroteca Nacional, el Centro de Estudios sobre la Universidad; y a partir del año 1992 el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional; asimismo forma parte del Centro Cultural el espectacular y más ambicioso proyecto de una escultura monumental: El Espacio Escultórico. Completan el Centro las oficinas de la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad y las del propio Centro Cultural, una sala de exposiciones situada en el corazón del vestíbulo central, así como los servicios de cafetería para el público en general.

El conjunto se localiza muy cerca del Anillo Periférico y Av. de los Insurgentes; se encuentra conectado con el circuito escolar de la investigación por medio del circuito Mario de la Cueva; el trazo general del proyecto está orientado sobre un eje Norte-Sur, los espacios externos se plantearon en función del movimiento de grandes públicos, y los andadores se trazaron en líneas que se quiebran, permitiendo la observación de los diferentes volúmenes de los edificios, la armonía que guardan éstos con el entorno de piedra volcánica, la vegetación y las diversas esculturas ubicadas estratégicamente”.⁹⁶

El arquitecto Orso Núñez Ruiz Velasco en su artículo *Evolución y*

⁹⁶ Álvarez, J. R. *La Arquitectura de la Ciudad Universitaria*. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Arquitectura, Coordinación de Humanidades. México. 1994.p.160.

Desarrollo de la Ciudad Universitaria, 1994, nos expresa con claridad los requerimientos de diseño cuando se refiere al trazo de los andadores, obedeciendo a las perspectivas tanto de edificios como de esculturas que, desde mi punto de vista, forman en su conjunto una obra transitable al permitir deambular entre volúmenes arquitectónicos y escultóricos, teniendo ahí una sensación de espacio-tiempo al incursionar en este equipamiento para la cultura y las artes.

El arquitecto Juan B. Artigas describe El Centro Cultural Universitario de la siguiente forma: “es un sitio de reunión de sucesos artísticos y académicos donde se exponen trabajos que cubren las más diversas ramas del saber; es, además, lugar de exposiciones y museos, y sede de la Biblioteca Nacional de México y de la Hemeroteca Nacional.” Narra que “cuando se edificó la Ciudad Universitaria se siguió la costumbre de eliminar la piedra volcánica del terreno para allanarlo y levantar después los edificios, mientras que para la construcción del Centro Cultural Universitario se respetó, en lo posible, la topografía original de capas de piedra volcánica con lo que se obtuvo un marcado contraste entre las formas naturales y las formas creadas por el hombre [...] El trazo geométrico del sitio arquitectónico se basa en un eje general, segmento rectilíneo que en cada uno de sus extremos agrupa los diferentes edificios. La parte Norte incide con la entrada a la Biblioteca, hacia el Sur, llega a la plaza que une la Sala Nezahualcóyotl con los teatros, los recintos de danza, de música de cámara y de exhibición cinematográfica, y las oficinas de la Coordinación de Difusión Cultural que tiene encomendadas, entre otras cosas, la preparación y ejecución de las actividades. Un eje rectilíneo perpendicular al primero, secundario en importancia, complementa la composición urbanística. Corre paralelo a la fachada norte del edificio de Difusión Cultural, pasa por el centro de la escultura de Rufino Tamayo, hasta arribar al local del Centro Universitario de Teatro”.

En este proyecto es evidente la participación de Goeritz en la selección de los artistas que participarían en el Centro Cultural Universitario, valga como antecedente mencionar que tanto en El Eco como en el Camino Real influyó en la selección del artista Rufino Tamayo. De todos es sabido la fuerte proximidad que existe entre el arte de Goeritz y el de Tamayo, quien alguna vez declaró que el arte no debía tener un mensaje expresado gráficamente, como en las obras de los muralistas de Siqueiros, sino provocar emociones en el observador.

Las esculturas del Paseo Escultórico llevan los nombres de: Variante de la Llave de Kepler por Manuel Felgueres (Figura 146); Ave Dos de Hersúa, realizada en ferrocemento pintado (Figura 147); Coatl de Helen Escobedo (Figura 148). Coatl quiere decir serpiente en Náhuatl, es privilegio del arte hacer una serpiente cuadrada, y es verdad que los aros “cuadrados” de la escultura, con sus colores decrecientes, parecieran deslizarse sobre el terreno.



Figura 146. *Variante de la Llave de Kepler.*

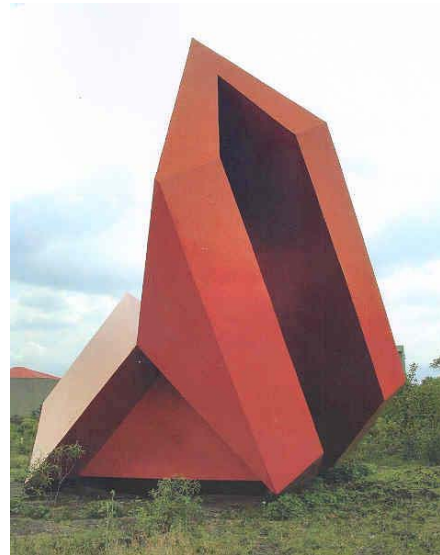


Figura 147. *Ave Dos.*



Figura 148. *Coatl*.

Colotl de Sebastián (Figura 149) y Ocho conejo de Federico Silva (Figura 150). Corona del Pedregal de Vida a Mathias Goeritz (Figura 151), el distinguido artista plástico mexicano, nacido en Dancig, Alemania, avecinado en México desde 1949, que aportó aires de la Bauhaus al arte mexicano.



Figura 149. *Colotl*.



Figura 150. *Ocho Conejo*.



Figura 151. *Corona del Pedregal (de Bambi)*.

El arquitecto Artigas escribe “únicamente mencionaremos la importancia que cobran las esculturas abstractas, ya sea que estén próximas a los edificios o que formen parte de ellos, la serie de seis esculturas del Paseo Escultórico... Seis esculturas y seis escultores, cada uno de ellos con una obra individual. También las tres esculturas de la Biblioteca, una de Hersúa y otra de Silva en el interior, y una de Sebastián, exterior, próxima a la entrada; además de la conmemorativa del Cincuentenario de la Autonomía de la Universidad Nacional Autónoma de México y la de Rufino Tamayo, ahora símbolo de la Coordinación de Difusión Cultural, pero no son todas; es menester seguir el camino escultórico, señalado por plataformas de losas de concreto que, seis a seis, repiten seis dibujos, uno de cada una de las esculturas del paseo. Seguimos dicho andador cruzando la calle y al finalizar encontramos la escultura monumental “comentada” conocida como *El Espacio Escultórico*.

Que la obra de Mathias Goeritz actualmente sea reconocida como la *Corona de Bambi*, se debe a que Bambi lo acompañó en sus últimos días. La escritora Elena Poniatovska menciona en alguno de sus escritos la devoción y el cariño de Bambi hacia Goeritz en esos momentos críticos.

Por mi parte, recuerdo haberla encontrado en el Hospital ABC, al cuidado de Mathias, cuando llegué a visitarlo. Tiempo antes, deambulando alrededor del edificio Condesa, recuerdo haber pasado por una de las calles circundantes y haber visto a Goeritz revisando su vehículo, si mal no recuerdo un jeep, y al saludarlo me contestó sonriente: usted era el último de quien me faltaba despedirme. Bambi vivía en el edificio Condesa y alguna vez cuando llamé a Mathias Goeritz por teléfono me comentó que había estado el arquitecto Abraham Zabludovski cenando con ellos en su domicilio y que próximamente había considerado invitarme a compartir una cena con ellos. Posteriormente tuve la necesidad irrenunciable de pasar algunos meses en la Ciudad Nueva de Irvine, California y desde ahí le envié una tarjeta al maestro Goeritz, y un día entre los trabajos que me ocupaban prácticamente todo mi tiempo, marque el teléfono del maestro y me contestó Bambi, notificándome su fallecimiento, había recibido mi tarjeta (pienso que ya en su ausencia) y agregó que para cualquier asunto relacionado con Mathias Goeritz, me dirigiera, ya estando en México, a la arquitecta Lilly Nieto Belmont, quien era su *mano derecha*. También agregó que Mathias ya no quería vivir y que unos días antes había ido con él a la Basílica de Guadalupe, donde habían depositado algunas veladoras como ofrenda, mostrando nuevamente su fe y misticismo que siempre estuvieron en su vida y obra a la que llamó *Arte Oración*.

Christian Schneegas quien estuvo presente durante diferentes eventos, mesas redondas y conferencias que se efectuaron en el Museo de San Ildefonso durante la exposición *Los Ecos de Mathias Goeritz*, después de presentarme, platicó con la arquitecta Lily Nieto y conmigo y nos mostraron (él y una fotógrafa que lo acompañaba) varias fotografías que habían tomado deambulando alrededor de la escultura, con algunas perspectivas del interior de la *Corona de Bambi*. Nos expresaron lo interesante de su experiencia y la riqueza de emociones que habían percibido en los espacios interiores de la obra, así como también en la *Pirámide de*

Mixcoac. En las obras de Mathias Goeritz se puede descubrir sensorialmente la relación de los espacios dentro de las esculturas y la relación con las proporciones humanas, en las que se descubre una variedad inesperada. La exposición de Berlín realizada en 1992, en la Academia de Bellas Artes, según Schneegas, se convirtió en uno de sus trabajos más satisfactorios y de efectos positivos perdurables, a pesar de las dificultades indescriptibles que tuvo que enfrentar durante su labor de investigación. Y menciona: “sin embargo, en la actualidad, gran parte de la obra artística urbana de Goeritz ha caído en el olvido, expuesta al menosprecio general y al deterioro despiadado. La exposición en Berlín se concibió más que como una retrospectiva como un homenaje a Goeritz y se produjeron un video y un libro, casi totalmente desconocidos en México”.

En relación con este tema, en un ejercicio con un grupo de alumnos de la Universidad Autónoma Metropolitana que visitaron el lugar con el objeto de aplicar algunos métodos cualitativos como el *flaner* y entrevistas, dos de ellos expresaron en su trabajo: “todas estas esculturas trabajan el concreto, el acero y los colores vivos símbolo de mexicanidad, son esculturas que muestran gran movimiento, destacan el contraste de las esculturas de concreto y acero con la naturaleza. Este lugar, *El Espacio Escultórico*, localizado al sur de la ciudad de México, es de vital importancia en todo el conjunto de Ciudad Universitaria, ya que da realce al aspecto cultural de esta ciudad y a su vez por ser una universidad pública da una opción más al pueblo de México, en cuanto a espacios culturales. Por otro lado, es lamentable ver cómo la sociedad no respeta estos lugares, maltratándolos, pintándolos; sin importar lo que representan para toda la ciudad de México” (Figura 152).

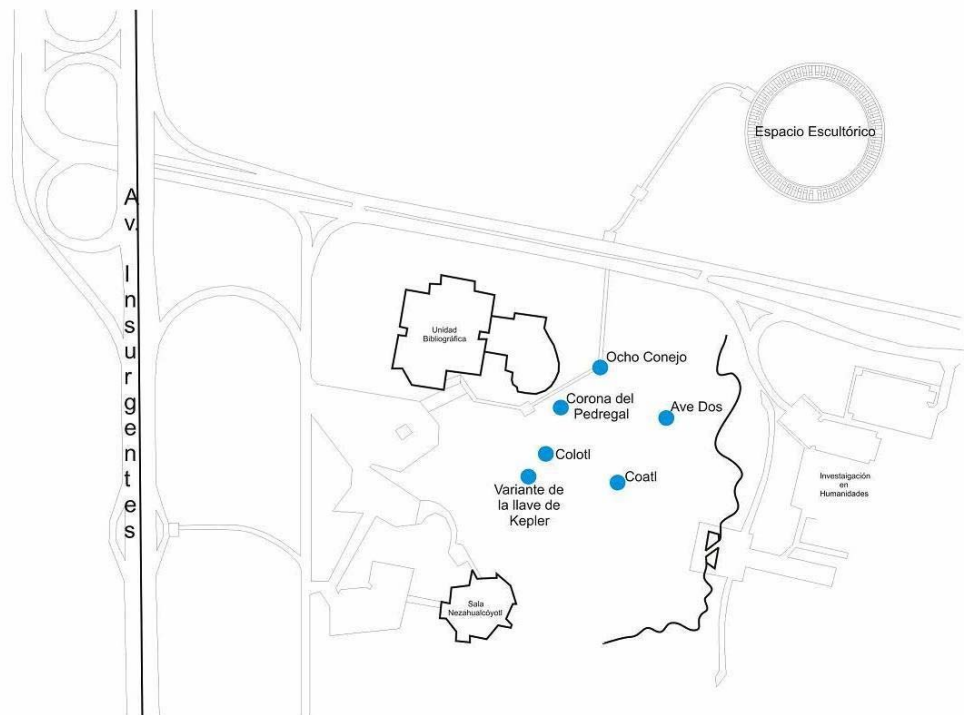


Figura 152, Plano del Centro Cultural Universitario.

5.1.3 Escuela Nacional de Estudios Profesionales – Aragón

La Escuela Nacional de Estudios Profesionales-Aragón, no fue sustituida por el Centro Cultural Universitario de la Ciudad Universitaria, según cita el arquitecto Juan B. Artigas pues continúan funcionando otros recintos como el Museo Universitario del Chopo, el Teatro de Arquitectura, el Palacio de Minería, la Casa del Lago del Bosque de Chapultepec, la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria, la antigua Escuela de Medicina y los demás locales de la Universidad incrustados en la vida estudiantil y ciudadina. Después de haber construido el Centro Cultural Universitario, se abrió al público el antiguo Colegio de San Ildefonso como espacio museográfico de grandes vuelos y como parte del esfuerzo de descentralización de Extensión Universitaria. También se construyen edificios apropiados para la difusión cultural en los centros docentes periféricos de la UNAM; un ejemplo de ello es la Unidad Cultural Aragón,

que fuera inaugurada el sábado 18 de mayo de 1985. En esta tarea de descentralización para llevar a diferentes localidades de la gran urbe y sus áreas conurbadas diseña Goeritz nueve torres para la Escuela Nacional de Estudios Profesionales, Plantel Aragón (Figura 153).



Figura 153. Torres de la ENEP Aragón.

5.2 Entradas a Fraccionamientos

El trabajo realizado con el arquitecto Luis Barragán para el acceso al Pedregal de San Ángel, resulta ser un espacio diseñado para recibir a visitantes, compradores y habitantes de una exclusiva subdivisión residencial, en cambio *Las Torres de Satélite* más que la entrada a un fraccionamiento son un hito para la identidad de un nuevo asentamiento urbano y *El Pájaro Amarillo* marca también un ingreso.

Para el estudio de las obras de arte público y para explicar la existencia o materialización de una obra de arquitectura o escultura monumental, me parece relevante y de vital importancia conocer las paternidades que existen de facto, pese a no ser reconocidas como tales. Refiriéndose a las paternidades artísticas de una obra, Juan Acha escribe que estas “van íntimamente ligadas al concepto de arte que tengamos: tradicional o actual. La complejidad aumenta cuando,

guiados por ideas progresistas, desistimos de limitar la paternidad artística a las actividades conceptivas y las proyectuales de los artistas. Porque a no dudarlo, constituye un vicio reducir la paternidad artística a estas dos clases de actividades; vicio que proviene de la sobre valoración actual del trabajo intelectual, en detrimento del manual. Además -y esto es lo importante- la materialización de toda obra requiere irremediabilmente otras paternidades. Nos referimos a la paternidad tutelar y la directoral, la manual y económica, que debemos tomar muy en cuenta cuando nos ocupamos de explicar la existencia o materialización de una obra de arquitectura o de escultura monumental. Porque esta materialización fue siempre de equipo: el artista concibe su obra y la proyecta, pero los artesanos de la fundición o los de la construcción la realizan manualmente, bajo la dirección de un especialista y gracias a una persona o institución que encarga la obra y paga por ella. Son, pues, varios los factores que posibilitan la existencia de la obra”.⁹⁷

5.2.1 “El animal del Pedregal”. Pedregal de San Ángel, Ciudad de México

Jorge Alberto Manrique menciona que “hubo de llegarse al límite final de la década de los 40 para que los arquitectos, cada vez más desembarazados de los prejuicios violentamente racionalistas, pudieran convencer a los ricos de que lo moderno también podía ser gratificante. El proceso se inicia en la parte alta de Las Lomas, pero triunfa definitivamente en El Pedregal de San Ángel... y se debe principalmente al talento de Luis Barragán, quien propuso la utilización de un erial como zona residencial de gente acomodada, él concibió su trazo urbano, lo diseñó (Figura 154) (con escultura de Goeritz) y realizó los primeros jardines y las primeras casas —algunas con la colaboración de Max Cetto—; fue él, en fin, quien impuso el sentido de intimidad y de casa volcada hacia adentro que predomina en El Pedregal”.⁹⁸ Se oía con frecuencia

⁹⁷ Acha, J. *Hersúa*. Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades. México. 1983. p. 19.

⁹⁸ Manrique, J. A. *Una visión del arte y de la historia. Tomo V*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 2001. p. 59.

comentar a las personas que visitaban el nuevo desarrollo, que ahí se encontraban enormes bardas de piedra amurallando las viviendas que no podían, como en Las Lomas de Chapultepec, verse desde las calles y avenidas. Se trataba pues de un nuevo concepto de habitaciones y de desarrollo urbano en la ciudad de México.

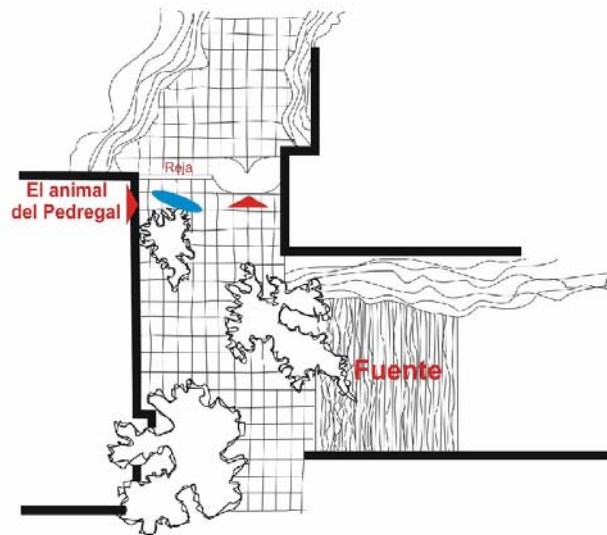


Figura 154. Planta de acceso a *Jardines de El Pedregal*.

De todo el fraccionamiento, lo que más podía observar el público, ya que establecía un contacto más directo, era el acceso. El arquitecto Enrique X. De Anda Alanís menciona en su artículo *Arquitectura Emocional* que “...debe mencionarse que dos importantes trabajos de Goeritz, ejecutados en los primeros años 50, fueron resultado de colaboraciones (y de ningún modo pedidos para ornato de edificios) con arquitectos: *El Animal de El Pedregal de 1951* (Figura 155), inició con el trabajo sobre madera que sirvió como modelo (en esta época Goeritz realizó algunas esculturas de animales en madera) para la obra realizada en concreto armado 100 x 100 x 280 cm. (con Luis Barragán y Chucho Reyes Ferreira) y *La Mano Codiciosa* con Ricardo de Robina y Jaime Ortiz Monasterio) en 1954”.⁹⁹

⁹⁹ Rodríguez, I. *Los Ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y Testimonios*. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Antiguo Colegio de San Ildefonso. México. 1997. p. 95.

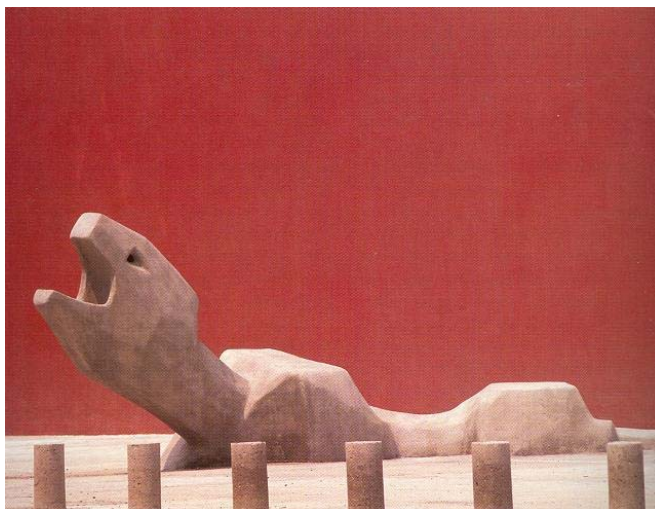


Figura 155. *El Animal de El Pedregal*. 1951.

Por su parte, Jorge Alberto Manrique en su artículo *Mathias Goeritz, el provocador* escribió: "...por encargo de (Luis Barragán) realizó la escultura *El animal* que está colocada en el ingreso a los Jardines de El Pedregal de San Ángel (Figuras 156), provocadora forma de origen todavía expresionista.

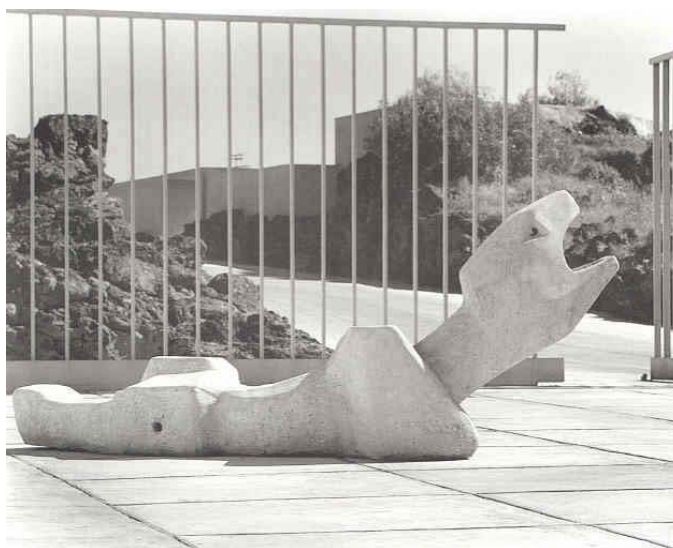


Figura 156. *El Animal de El Pedregal*, 1951.

Pedro Friedeberg Landsberg en su artículo titulado *Autobiografía de Mathias Goeritz*, reseña los siguiente: "Mi primera comisión [habla

Goeritz] en la ciudad de México, fue diseñar una escultura para la entrada de los jardines de El Pedregal de San Ángel, fraccionamiento que estaba diseñando Luis Barragán, un visionario en ese aspecto. Él ya había admirado mi escultura *Animal en Guadalajara* y me pidió una idéntica en mayor escala para este sitio. Aconsejados por Chucho Reyes colocamos *El Animal* junto a una fuente y una reja, la última palabra de un nuevo modernismo que más tarde se conocería como “Barraganesco” (y que se sigue imitando medio siglo después) y pintamos todo en colores un poco chillones, muy “mexicanos” ideados por Chucho Reyes, un experto en materia cromática.

Personalmente me suena un tanto extraño que Mathias Goeritz haya expresado que “él ya había admirado mi escultura...” pues dada su sencillez, pienso que hubiera dicho simplemente que él había conocido o visto su escultura. De esta cita me parece relevante la forma como trabajaban los tres, Goeritz, Reyes y Barragán, en su entusiasmo por sus tareas creadoras.

Mi primera impresión de este espacio se remonta años atrás cuando mi padre me llevó a conocer los jardines del Pedregal de San Ángel, pues me decía que había una bella fuente con cisnes en un paisaje de lava volcánica, era un impresionante acceso a los jardines y este espacio se convirtió en un lugar muy visitado los fines de semana. Se trataba de un espacio sin paralelo, nunca antes visto en la ciudad de México y desde luego, hoy lo confirmo, en ninguna parte del mundo (Figura 157).



Figura 157. Fuente de los patos.

En la obra de Keith L. Eggenen, Elizabeth Mock menciona que “La planeación moderna e ingeniería de sitio hacen posible construir en terrenos accidentados que nunca antes parecieron utilizables. Algunas veces un sitio de estas características puede ser seleccionado prefiriéndolo a los terrenos planos, sin posibilidades, favorecidos por constructores convencionales.”¹⁰⁰

Los Jardines de El Pedregal son creación del arquitecto Luis Barragán, ya que visualizó y supervisó su concepción, construcción y mercadotecnia entre 1945 y 1953 y continuó asesorando a los nuevos directores a finales de los 50. Este es el trabajo principal del más laureado de la arquitectura moderna, proyecto que el mismo llamó más tarde “un éxito trascendental”, que marcó un momento decisivo tanto en la carrera de Barragán como en el curso de la arquitectura mexicana. Espacio que tuvo la atención crítica nacional durante los años 50, por ello El Pedregal fue y es todavía un trabajo poderoso y lírico de arte, elemento clave de los esfuerzos de la segunda posguerra para desarrollar un cambio regional y más humano en la arquitectura moderna.¹⁰¹

¹⁰⁰ Eggenen, K. L. *Luis Barragán's. Gardens of El Pedregal*. Princeton Architectural Press, New York. New York. 2001. p. 1.

¹⁰¹ Idem.

Barragán conoció El Pedregal haciendo fotografías “objetivas”, eran vistas panorámicas del paisaje y de los nuevos edificios, algunas veces en color, algunas de estas se publicaron o se utilizaron para estudiar la composición y los efectos de luminosidad para hacer cambios en las construcciones que se llevaban a cabo.

Entrevistado algunos meses después de la muerte de Barragán, en noviembre de 1988, Mathias Goeritz mencionó el profundo interés en la fotografía de su viejo amigo y colaborador. El arquitecto, dijo Goeritz, tuvo gran cuidado en la representación fotográfica de su trabajo, escogiendo las imágenes cuidadosamente, trabajando en proximidad con ellas para lograr un cierto tipo de impresiones y cualidades, haciendo lo que se podía para controlar el uso e interpretación de estas imágenes. Barragán también utilizaba las fotografías durante las fases de planeamiento y construcción (Figura 158). Las líneas con lápices de colores en fotos aéreas de las arboledas, en el proceso de composición de calles, lotes y otros detalles en la fotografía. Barragán parece haber entendido tempranamente que la transmisión y preservación estaban contenidas en sus fotografías.



Figura158. Combinación de fotografía y dibujo.

5.2.2 “El Pájaro amarillo”. Jardines del Bosque, Guadalajara, Jal.

Con el fin de explicarnos la creación y materialización de la obra de Goeritz en la ciudad de Guadalajara y tratándose de una escultura monumental para un espacio público, iniciamos la búsqueda de la paternidad tutelar y de dirección, así como la manual y económica para analizar el proceso completo como señala Juan Acha: “Toda materialización de objetos, requiere una integración de diferentes trabajos. Máxime cuando son públicos, saber que se combinan individuaciones y socializaciones, en donde median agrupamientos. Una vez materializada la obra vienen los procesos de socialización de la misma... Si nosotros operamos aquí como agentes ideológicos, en cuanto somos analistas del arte, no es por serlo oficialmente. Al contrario, lo hacemos como impugnadores del oficialismo que fetichiza la realidad, mistifica el arte y vedetiza al artista.

...Las significaciones que el receptor genera durante la vivencia de origen sensitivo que le es suscitada por la calidad artística de la obra, en el espacio público, comienzan con la identificación de la obra como objeto y continúan con la ubicación de la misma en los géneros y modalidades artísticas; identificación y ubicación que también debe emprender el receptor... Si es así, entonces será imposible separar la identidad artística de la calidad artística, pues esta es parte de esa, aunque la primera tenga que ver más con la razón y la otra más con la sensibilidad. Lo cierto es que, tan luego las ambigüedades de las obras ponen en aprieto la capacidad semántica de la razón, sale al encuentro la sensibilidad, la que junto con la intuición y la imaginación elabora significaciones particulares que después de un tiempo devienen conceptos en manos de los estudiosos del arte.¹⁰²

¹⁰² Idem. p. 20.

En 1955, poco después de haberse retirado de la empresa de El Pedregal, Barragán emprendió un nuevo proyecto urbano, esta vez en su ciudad natal: Guadalajara. En el margen Suroeste de la ciudad, pero con buenos accesos al centro, estaba disponible el Bosque de Santa Eduwiges, una gigantera de eucaliptos, propiedad del Banco Internacional Inmobiliario. Por encargo de éste, y en colaboración con las autoridades municipales de Guadalajara, a sus 53 años el arquitecto se dedicó a desarrollar esa parcela de forma casi trapezoidal. Un primer anteproyecto fue rechazado ante la protesta pública por la destrucción del bosque. El segundo proyecto, más respetuoso de la vegetación y que preveía replantar los árboles fuera del área del proyecto, dedicando una mayor superficie a los espacios públicos fue aceptado.

En la intersección de los dos ejes de acceso al nuevo fraccionamiento, Barragán ubicó una glorieta con una fuente o pila monumental de la que se desprendía un chorro de altura espectacular. Con este espacio público impresionante quedaba señalado el acceso al nuevo desarrollo urbano. La fuente servía como punto de referencia visual y la escultura de 15 metros de altura de Mathias Goeritz, *El Pájaro Amarillo*, constituía la señal simbólica de la entrada (Figura 159). Como en el Parque de la Revolución y en los espacios públicos de El Pedregal, el cerramiento espacial de este acceso innovador estaba dado por segmentos de muros modelados y emplazados cuidadosamente.¹⁰³

¹⁰³ Zanco, F. *Luis Barragán. La revolución callada*. Skira Barragán Foundation. Suiza. 2001. p. 155.

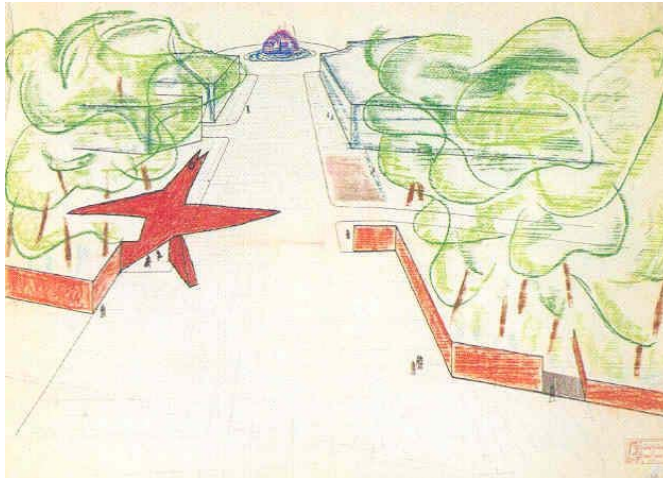


Figura 159. Dibujo del área de acceso.

La obra de concreto armado, *El pájaro amarillo*, fue realizada en el año de 1957, fecha en que Goeritz ya habitaba en la ciudad de México. Federico Morais menciona que las formas revoloteadoras y alegres de la fase de Altamira parecen rondar su *Pájaro amarillo* de Guadalajara¹⁰⁴ (Figura 160).



Figura 160. *El pájaro amarillo*. 1957.

¹⁰⁴ Morais, F. *Mathias Goeritz*. Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades. Laboratorio de Experimentación en Arte Urbano. México. 1982. p. 52.

5.2.3 “Las Torres de Satélite”. Ciudad Satélite, Estado de México.

Al iniciar mis estudios en la Universidad Iberoamericana en la Escuela de Arquitectura, ubicada en lo que actualmente es el Restaurante San Angelín, todos (arquitectos, profesores y alumnos) se referían a las *Torres de Satélite* como un ejemplo del manejo de la composición de volúmenes, colores y texturas; la escala era otro elemento del lenguaje plástico de Goeritz, fue así como conocí la obra del maestro. Para mí, que en ese tiempo tenía 19 años, Las Torres de Satélite eran un juego plástico, muy agradable al espectador, y un anuncio inteligente o emblema de un nuevo desarrollo urbanístico, obviamente no las consideraba como una obra de arte, pero sí un juego acertado de volúmenes que provocaban una respuesta a las necesidades estéticas, quizá percibía una emoción al observarlas. En la Universidad Iberoamericana se hablaba de éstas como un ejemplo para los estudiantes de arquitectura y como un acierto en su realización en los inicios de los años 60. En 1957 Las Torres habían sido construidas y Goeritz causó una fuerte impresión con ellas.

En la *Revista de la Escuela Nacional de Arquitectura* se publicó una parte de una conferencia de Mathias Goeritz donde habla de Las Torres en estos términos: “No son, naturalmente, tan altas como yo me las había imaginado al principio. También son cinco en vez de siete. La plaza misma quedó diferente y más estrecha de lo que me hubiera gustado y últimamente se cambió el color de una de las torres... Los arquitectos insisten en que Las Torres no son más que una gran escultura, y tienen razón. Pero ¿qué importa? Para mí eran pintura, eran escultura, eran arquitectura emocional. Aunque para la mayoría de las gentes estas torres nada más significan un gran anuncio publicitario, para mí, absurdo romántico dentro de un siglo sin fe, han sido y son un Rezo Plástico. (No. 8/9 marzo de 1960). Un profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana, mencionó que durante su construcción, una noche pasó

cerca de éstas, al aproximarse pudo percibir las, dijo, como una escena del Quijote de la Mancha peleando contra los molinos, cuando observaba las llamas que desprendían las soldadoras mientras ejecutaban los trabajos de la estructura, del armado de las varillas de acero que posteriormente formarían parte del concreto armado, sistema constructivo con que fueron erigidas. El crítico de arte Michel Ragon se refirió a ellas como la primera arquitectura inútil después de la Torre Eiffel.

En relación con la paternidad de la obra, en una conferencia que se celebró en el Museo de San Ildefonso con motivo de la exposición *Los Ecos de Mathias Goeritz*, Ferruccio Asta al hablar sobre *Las Torres de Satélite* dijo que quería recordar y no podía dejar de mencionar al ex presidente Miguel Alemán Valdés. De cierta forma Miguel Alemán podría ser considerado como padre tutelar de la obra, así como el arquitecto Mario Pani. En 1957, acentuado con la llegada de Mathias Goeritz, se había iniciado el cambio de lo que era entonces tradicional (el muralismo apoyado por José Vasconcelos) a lo actual, es decir, se conservaba la importancia que dio Vasconcelos al arte público pero ahora ya no como obra mural sino como escultura y con un lenguaje diferente en los artistas, que como Goeritz, iniciaban la vanguardia apoyados por quienes creían en ellos.

Respecto al fraccionamiento de *Ciudad Satélite*, el arquitecto Mario Pani expresó: “El estudio del urbanismo se inició en 1930, se agregó al plan de la Escuela de Arquitectura. Sustentó la cátedra el arquitecto José Luis Cuevas, con quien tuve el honor de colaborar cuando formulamos la planificación escolar y el proyecto del cruce Reforma-Insurgentes, en los años de 1945 y 1946; fundamos también el Taller de Urbanismo del Banco Internacional Inmobiliario, que tengo el honor de dirigir, ha realizado más de 30 proyectos... y la idea de la zona industrial Norte del Valle de México que incluye el proyecto de Ciudad Satélite... se localiza

Ciudad Satélite sobre el territorio del Estado de México, en el kilómetro catorce del Eje Central, esa estupenda ruta vial de modernísimo diseño y alta velocidad, es parte del proyecto que ha construido el régimen actual que llega a México, pasando por Querétaro, es un verdadero colector de las rutas que vienen del Norte... hemos concebido y proyectado Ciudad Satélite como una entidad urbana verdaderamente autónoma, como una auténtica ciudad organizada en estructura municipal, para cumplir la función y el cometido que se ha previsto. Todo el proyecto se basa en una previsión de elementos de servicio en los lugares adecuados... El plan estético se ha liberado del juicio de formas preconcebidas, con imposición de estilos determinados (CFA. *Revista Arquitectura. México Sumario 60. Tomo XIII*, diciembre de 1957) (véase Figura 161 y 162).

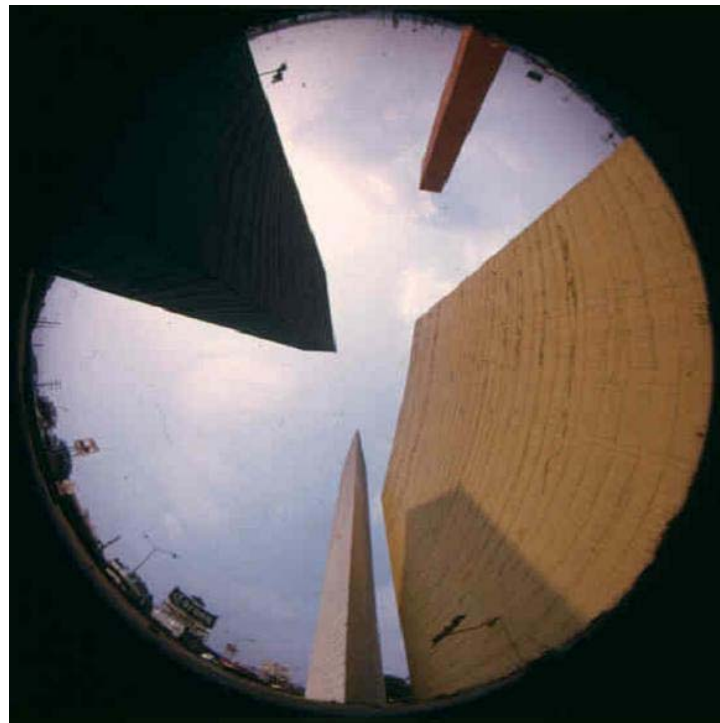


Figura 161. *Torres de Satélite.*



Figura 162. *Torres de Satélite.*

Dos puntos destacan de lo anterior: por un lado, la importancia del acceso a la ciudad de México y, por el otro, la ideología de no buscar formas preconcebidas o repetitivas en un momento diferente de la historia de la ciudad, propiciaban así un proyecto de la importancia de Las Torres de Satélite que debió haber requerido de gran apoyo económico y político, así como aplicación de técnicas constructivas avanzadas para el momento y una concepción de vanguardia aunada a una concepción audaz en el campo del arte que respondiera a las soluciones que propicien la convivencia humana a que se refirió el arquitecto Pani (Figura 163).

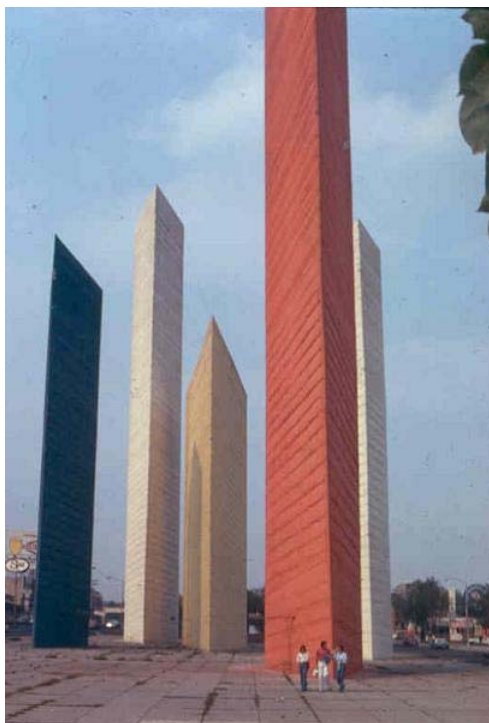


Figura 163. *Torres de Satélite.*

El arquitecto Mario Pani describe la estructura vial de Ciudad Satélite de la siguiente forma: “se establece por una arteria de liga que cruza el conjunto (el Eje Central) tocándolo sólo en las puntas de pasos a desnivel. Interiormente, y adaptándose a la topografía, hay un gran anillo en el que concurren las arterias-vías de penetración de las que derivan las calles de distribución y, en las super manzanas, las calles de retorno. El sistema se inspira en un proyecto no realizado de Herman Herrey, pero la interpretación es exclusivamente nuestra, a la que hemos aplicado las soluciones de los pasos a desnivel, ajenas a Herrey. Las dos plazas monumentales en los puntos extremos de la intersección de la carretera con Ciudad Satélite, retienen la velocidad del tránsito. El ancho al paso de la ciudad, en cuatro arroyos, tiene una latitud de 60 metros sin contar las zonas de restricción. Las arterias de la ciudad constan de dos arroyos separados con circulación de ida y vuelta...” (Figura 164).



Figura 164. Serigrafía de Las Torres.

Continúa el arquitecto Pani: "...Concebir a Satélite con la estructura de una verdadera ciudad moderna, es decir, como una ciudad de futuro, con una ciudad de mañana que empezamos a construir hoy, y cuya población será del orden de 150 a 200,000 habitantes, claro es que dispondrá de todos los servicios que no he enunciado en esta larga exposición: municipio y palacio municipal, servicios médicos y de socorro, policía, bomberos, juzgados, etc. El carácter monumental de las dos entradas, Norte y Sur a Ciudad Satélite, simboliza ese propósito inconcebible del hombre que trasciende en las grandes cosas que parecen inútiles, pero que representan la presencia del espíritu y de la dignidad en las obras humanas.

Si ponemos atención en las palabras del arquitecto Pani, observaremos que uno de los requerimientos del diseño para la escultura de Goeritz era que éstas deberían de representar a una ciudad del futuro, a una ciudad del mañana y que se requería el carácter monumental de las dos entradas a Ciudad Satélite y es a partir de esa necesidad que surgió la paternidad en materia de concepción de la obra.

Por otra parte, cuando Mario Pani mencionó “vivimos en la época del automóvil”, su reflexión nos lleva a concluir que las comunicaciones y transportes constituyen el nervio de la vida contemporánea, en la que los espacios y los desplazamientos no se miden ya por la distancia, sino por el tiempo. Conscientes de que el automóvil se ha hecho para circular hemos concebido y proyectado un sistema vial para que circule el automóvil. La obra que sería el símbolo de Ciudad Satélite tendría entonces que ser vista en movimiento desde los dos accesos a este desarrollo y es así que, en consecuencia, Goeritz explica —en el video que se mostró durante la exposición *Los Ecos de Mathias Goeritz*—, que las torres tenían diferentes alturas para provocar distintas perspectivas volumétricas al acercarse el espectador en sus automóviles en movimiento a las torres (Figura 165).

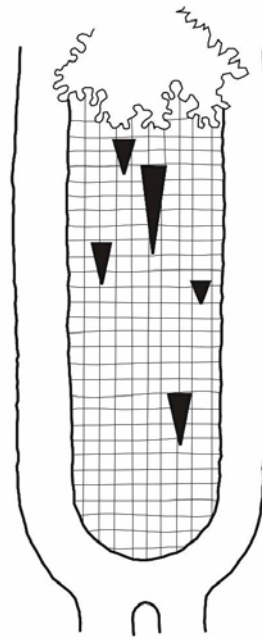


Figura 165. Plano esquemático de *Las Torres de Satélite*.

Juan Acha refiere que cuando en la paternidad de una obra concurren diferentes creadores y hay una fuerte labor de compenetración entre ellos, resulta difícil saber hasta dónde trabajó uno y hasta dónde el otro o los

otros. Sin embargo, también dice que si se conocen las experiencias anteriores de los artistas, se puede ver claramente quién es el creador de la obra, que para el caso que nos ocupa nos lleva a Goeritz. Federico Morais pone de manifiesto que “ocurrieron, sin duda, algunos cambios en el proyecto original presentado por Goeritz. Y eso indica que hubo una permuta de ideas entre Barragán y Goeritz, siendo probable que incluso Chucho Reyes haya ofrecido algunas sugerencias en lo que se refiere al empleo de los colores. En una ocasión platicando con Mathias en Ciudad Universitaria, nos comentó que Luis Barragán había querido tomar ventaja al respecto de la autoría de la obra y que con seguridad —pues era creyente—, se lo había relatado a su confesor. Por otra parte nos dijo que en cincuenta años ya nadie se acordaría de Las Torres de Satélite.

Para valorar una obra, nos dice Juan Acha, que es relevante e indispensable conocer las significaciones que produce en el receptor la vivencia de origen sensitivo que le suscita la calidad artística de la obra; asimismo señala que “la calidad artística no termina, sin embargo, con las significaciones de origen sensitivo ni con el placer vivencial que son suscitadas en el receptor. Se extiende a ciertos valores objetivos y a los efectos sociales de estos valores y de la vivencia, todos los cuales son reconocidos y señalados por la razón. De ahí que para nosotros existan tres clases de valoraciones de una obra de arte, las que se imbrican y se interactúan, no pudiendo existir ninguna sin las otras dos: la individual, la sistemática y la social.¹⁰⁵

La revista *DF por travesías* de agosto de 2005, tuvo como portada la obra que nos ocupa con el tema: *Todos somos satelucos*, en ésta cuatro entusiastas reporteros y una escritora nos ayudan a explorar este fenómeno. Aquí podemos observar que, tanto Ciudad Satélite

¹⁰⁵ Acha, J. *Op. cit.*

como el tema de las torres (a pesar de no estar en el Distrito Federal) aparecen en una revista que también cita en su portada “veinte millones de chilangos no podemos estar equivocados” y es que hoy en día Ciudad Satélite se ha conurbado con la ciudad de México y fundido con la mancha urbana de una de las metrópolis más grandes del mundo. Ciudad Satélite sigue viva y es, según esta publicación, un páramo inmobiliario. Las Torres de Satélite tampoco están muertas ni olvidadas y son el ícono de entrada o salida de la ciudad de México en su más cercana proximidad a Querétaro y en la más lejana Piedras Negras, pasando por Monterrey.

Esta publicación menciona ¿por qué hablar aquí de Ciudad Satélite, si no está en el bando dos y ni siquiera forma parte del D.F.? su nombre insinúa el proyecto que la construyó, sus aspiraciones y su karma. Al lanzarse la campaña publicitaria de la zona, allá por los años 60, los anuncios eran protagonizados por un par de marcianitos. La publicidad jugaba con la parte galáctica del nombre, pero sobre todo aludía a la aseveración más clara que había tras este desarrollo urbanístico: Esa modernidad, casi al estilo de los Jetsons llegaba a México. Sin embargo, remitirnos al momento arquitectónico en que surgió, puede ayudar a comprender sobre qué órbita gira este suburbio. Oscar Niemeyer había comenzado por entonces a llevar a la práctica su teoría urbana de las super manzanas en Brasil.

Mario Pani, el arquitecto mexicano que edificó Ciudad Satélite, compartía varias nociones de esta teoría. La premisa era trazar una ciudad donde su majestad el automóvil jugara un papel preponderante. Erigir barrios exclusivamente residenciales (no olvidemos que El Pedregal es contemporáneo) viene de una idea muy clara de segmentación del espacio y la vida cotidiana: aquí vive la gente, allí hace compras y pos allá va a divertirse. En otras palabras, todo parte de esa lógica impecable de tomar el coche para llegar al parque a caminar. La noción del peatón, que

se desprende del legendario *flaner* parisino, se vio tristemente arrollada por la idea totalmente gringa de que cualquier actividad que valga la pena —incluso sacar a pasear al perro— debe realizarse en automóvil. Esta concepción encontró terreno fértil en un México que comenzaba a creer que, ahora sí, estaba entrando al primer mundo. Por eso, más que casas o terrenos lo que se vendía realmente en Satélite era un modo de vida. Como la nave de los marcianitos del anuncio, la nueva ciudad tenía pretensiones de seguir avanzando siempre hacia arriba. Semejante percepción —galáctica— sesentera se ve plasmada en el trazo urbano.

Julieta García González en su artículo *La ciudad en órbita. Memorias de una niña que vivió en la luna*, escribió “alguien en la primaria nos dijo que las torres eran tinacos y nos pareció muy natural, no sé si por la edad o porque era el tipo de cosas que se ajustaba a nuestro entorno. Lo discutimos en el recreo: si en el Ángel se guardaba el corazón de Hidalgo y en el Monumento a Obregón había un brazo flotando en formol, ¿por qué no iban a ser tinacos las torres? Suponíamos que todo Satélite se abastecía del agua que almacenaban. No nos preguntábamos de dónde se surtían o cómo distribuían. Era bueno, decíamos que algo con un nombre tan literal y feo (Las Torres de Satélite son torres en satélite; el Ángel, en cambio no es un ángel, ni es de la Independencia) tuviera un doble sentido, una intención secreta para los fuereños y una utilidad para los locales. Todavía me cuesta creer que nuestro emblema no tiene cabida para el agua.

5.3 Conjuntos Habitacionales

5.3.1 “La Pirámide de Mixcoac”

Ida Rodríguez Prampolini en su artículo *Lo mexicano en la obra de Mathias Goeritz*,¹⁰⁶ nos habla de la emoción que le produjeron a este artista los grandes monumentos mexicanos del pasado, entre los que incluyó, en término preponderante, las pirámides (Figura 166). Y nos dice “en efecto, inspirado en esto, Goeritz ejecutó uno de sus trabajos más ingeniosos: la elegante Pirámide de Mixcoac. Sobre un círculo de loseta de barro, erigió su construcción en una de las plazas de los condominios de Mixcoac cuyos terrenos pertenecían al antiguo Hospital de La Castañeda. Como un niño jugando con formas triangulares de concreto, su material preferido en escultura, colocó secciones escalonadas y módulos prefabricados todos de la misma medida. La Pirámide de Mixcoac pierde el volumen macizo y potente de las prehispánicas y se vuelve un tejido de triángulos que logran un juego visual de perfecta simetría, que juega con las ventanas rectangulares de los edificios que la rodean. El exceso funcionalista de esas construcciones molestaba al artista por su carencia imaginativa y la aplicación de lo que llamaba el apego estricto a un funcionalismo carente de espiritualidad. La pirámide de Goeritz es el esqueleto de la forma geométrica piramidal (Figura 167). Más que el volumen es la silueta. El espacio que ocuparía el cuerpo de la pirámide sólo está sugerido con base en tres paredes que la dibujan por medio del divertimento de un encaje sutil e imaginativo.

¹⁰⁶ Rodríguez, P. I. *Los Ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*. Instituto de Investigaciones Estéticas Antiguo Colegio de San Ildefonso. México. 1997. p. 115.



Figura 166. Mathias Goeritz en Teotihuacan, 1957.



Figura 167. La Pirámide de Mixcoac, 1969.

Ferruccio Asta comienza su artículo *Arte urbano y arquitectura emocional* con una cita de su padre adoptivo, Mathias Goeritz, “yo soy un simple creyente cuya obra no quiere ser otra cosa que un rezo plástico. El mismo Ferruccio documenta que la Pirámide de Mixcoac, escultura monumental en cemento que se yergue en la plaza central del conjunto habitacional Mixcoac, le fue encargada por Teodoro González de León y Abraham Zabludovski, quienes comparten con Goeritz su fe en la fuerza de la *Gesamtkunstwerk*. Poco tiempo después de terminarla, Mathias realiza la serigrafía titulada *Triángulos* (Figura 168), en ésta se observa con claridad (también en la pirámide) que su voluntad de reducción o ampliación no pretende llegar al infinito, sino que mediante el contraste manifiesto de colores, negro vs. amarillo, intenta una escala pequeña, clara y definida que se mantenga dentro del término y medida del orden humano.



Figura 168. Detalle de *La pirámide de Mixcoac*.

Para su correspondencia cotidiana Goeritz utilizó imágenes de la pirámide formadas con triángulos de color negro. El que escribe tuvo el gusto de recibir una de sus cartas, donde aparece el dibujo esquematizado de la obra. Los arquitectos Zabludovski y González de León reconocieron en Goeritz a un amigo y maestro. El arquitecto Teodoro González de León dedicó unas líneas a la exhibición *Los Ecos de Mathias Goeritz* durante el tiempo que duro en el antiguo Colegio de San Ildefonso; además de haberse encargado, junto con el maestro Miguel Cervantes, de diseñar la exhibición de tan inmensa y diversa obra para presentarla en los dos primeros niveles del Colegio de San Ildefonso, “realizar una exposición de esta magnitud”, dicen en la presentación, “no hubiera sido posible sin el patrocinio de instituciones públicas y particulares que entendieron la importancia de dar a conocer a un amplio público la figura de Mathias Goeritz”. Para Dolores Béistegui, Coordinadora Ejecutiva del Antiguo Colegio de San Ildefonso realizar una exposición de esta magnitud permitiría a numerosos visitantes descubrir a uno de los grandes protagonistas del arte contemporáneo en México y en el mundo.

5.3.2 “El Coco”. Tecamachalco, Estado de México

El Fraccionamiento Tecamachalco se localiza en el Estado de México y colinda con las Lomas de Chapultepec, está ubicado en un área habitacional y comercial que consta de diferentes restaurantes y algunos bancos. Se trata de un conjunto de torres departamentales de alta densidad para un sector de la población de clase media alta. A la entrada de una de esas torres se situó una obra de Goeritz hecha en acero, titulada escultura-monumento *El coco*. Fue colocada sobre un pedestal de concreto de forma cúbica y desde 1978 paso a formar parte del conjunto habitacional (Figura 169). El material y el concepto son diferentes, pues estamos frente a una obra que es en realidad una esfera ideal que se dibuja en el espacio por medio de secciones de círculo, la pieza está recortada en plancha de acero de gran espesor, que actualmente se encuentra pintada en color azul, aunque el arquitecto Ricardo de Robina Rotiot nos dice que estuvo pintada en rojo vivo y que en el piso se dibujaron círculos concéntricos con escalones descendientes de cuya parte inferior brota el volumen de acero, formado por las placas. Este trabajo fue asignado a Goeritz por González de León y Zabludovski (Figura 170). En el Encuentro de Escultores, sólo Calder construyó una obra con ese material en la plaza que da acceso al *Estadio Azteca* y que lleva el nombre de *Sol Rojo*.



Figura 169. *El coco*, 1978.



Figura 170. *El coco*. Tecamachalco, Edo. de México.

5.4 Símbolos Industriales

5.4.1 “Torres de Automex”, Toluca, Estado de México

En el marco de la multicitada exposición *Los Ecos de Mathias Goeritz*, se realizó una mesa redonda con el mismo tema de la exhibición a la que asistieron como ponentes José Luis Cuevas, Sebastián y el arquitecto Ricardo Legorreta. En dicha reunión el arquitecto se dirigió a un público formado en gran parte por jóvenes estudiantes de arquitectura, y platicó algunas anécdotas de su experiencia de trabajo con Goeritz, una de ellas se refiere a las Torres de Automex. Contó el arquitecto Legorreta que en una ocasión se presentó Mathias Goeritz con una bella maqueta compuesta por hermosas torres, y que así inicio el proyecto de Automex que, por supuesto, no fue fácil convencer a los industriales de invertir en este proyecto de escultura que no tenía ninguna utilidad práctica desde el punto de vista funcional, ya que estos volúmenes no servirían para almacenamiento de agua, por citar un ejemplo, siendo su única función la estética. Finalmente, cuenta el arquitecto, el asunto se resolvió quitando algunos minutos de publicidad por televisión de Automex para invertir ese dinero en las torres que fueron construidas, como parte del conjunto proyectado por el arquitecto Legorreta, para la Planta de Automex que se encuentra ubicada en la autopista México-Toluca.

Estas torres se convirtieron en un símbolo de Automex y en un elemento volumétrico que equilibró y acentuó la importancia del volumen horizontal que se veía desde la carretera y que antes pasaba desapercibido sin este emblema escultórico que mostraba al público la importancia de una industria automovilística que empleaba a un importante número de trabajadores que llevaban el sustento a numerosas familias. De esta manera la síntesis plástica que representaba al edificio se enriqueció con este juego volumétrico de importantes dimensiones que señalaban, para

los ojos del espectador que transitaba por esa vía rápida, la presencia de esta firma en México (Figura 171). La obra se llevó a cabo durante los años de 1963-1964 (Figura 172).

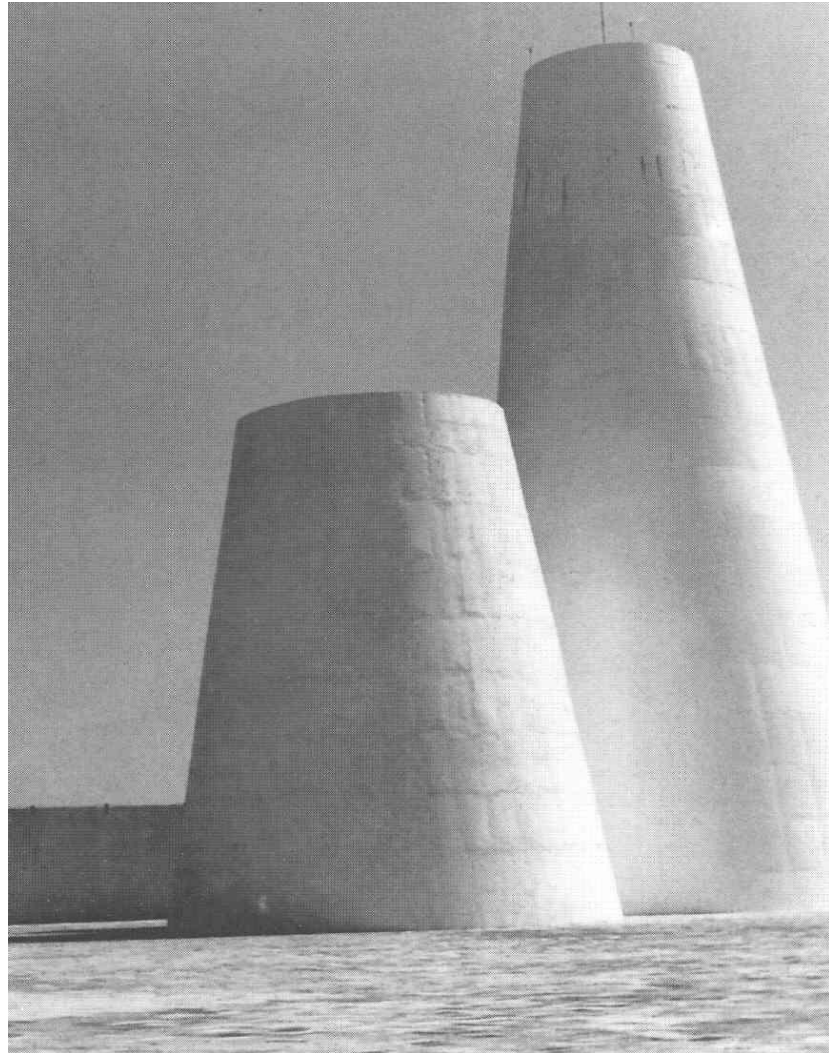


Figura 171. *Torres de Automex.*

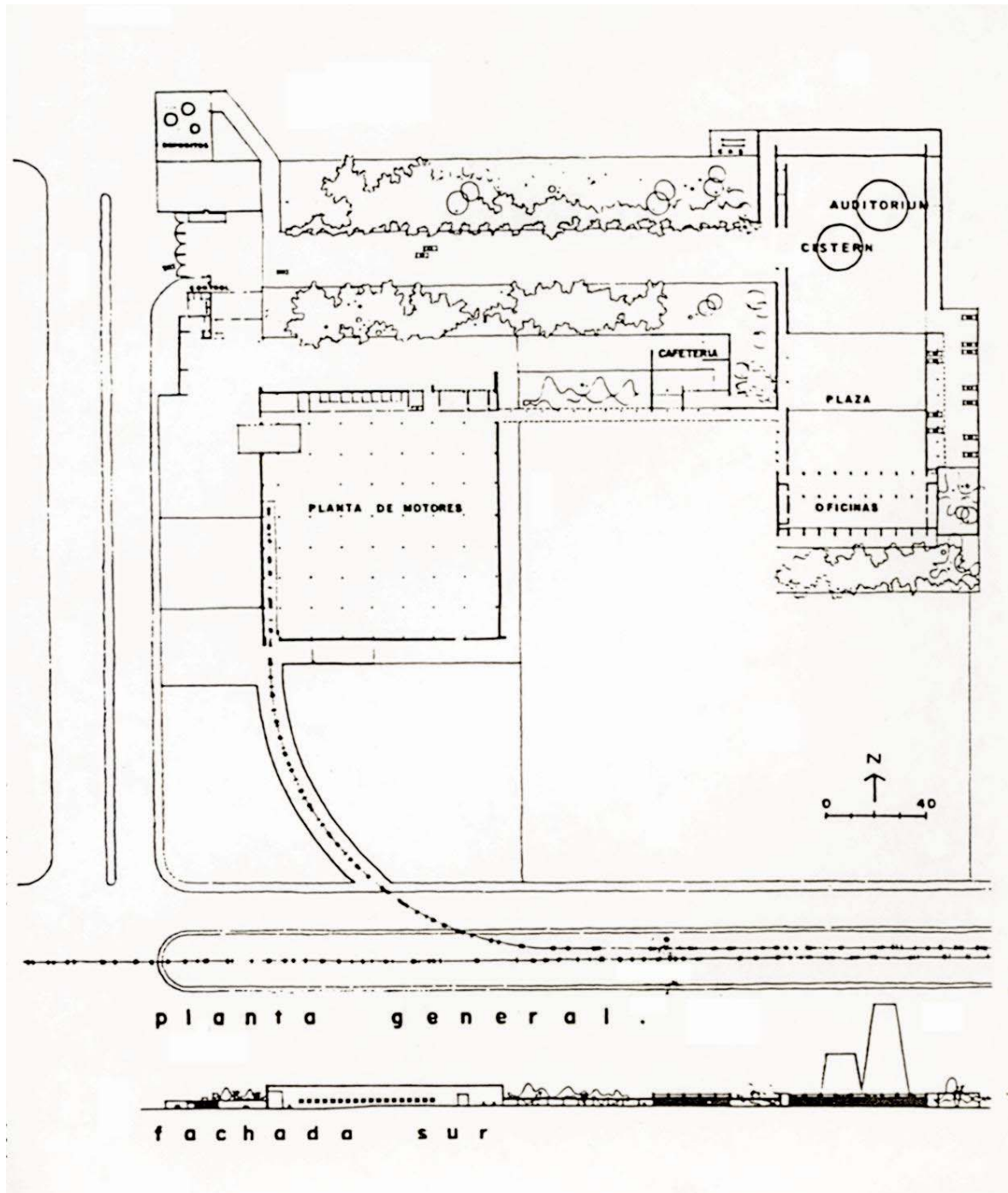


Figura 172. Planta y alzado de la planta Automex.

El arquitecto Ricardo de Robina en su artículo *Mi relación con Mathias Goeritz. Escultura urbana, integración plástica y estética del urbanismo*, comenta “Pasemos cronológicamente al símbolo industrial de la fábrica Automex en Toluca, formado por dos conos truncados de altura diversa, localizados en una gran explanada de césped verde, frente a la entrada principal del conjunto fabril. Se trata, como ya dije, de un símbolo industrial y por este motivo, posiblemente, carece de color; los conos son blancos y la única variación cromática perceptible proviene de la sombra del cono mayor (que tiene cerca de 25 metros) sobre el cono menor. La construcción fabril que los rodea es de escasa altura. Además de la estética y la simbólica, la escultura de Goeritz posee una tercera función: sirve como almacén de agua al igual que las Torres de Satélite”.¹⁰⁷

Aunque el arquitecto Legorreta en la citada Mesa Redonda mencionó que al discutir la aprobación del presupuesto para la construcción de las torres se le dijo que si éstas sirvieran como depósitos de agua como enormes tinacos o cisternas, podría haber una justificación que respaldara el gasto que representaba llevar a cabo la construcción de su idea de acompañar el edificio de oficinas con este costoso elemento que no tenía más utilidad que una función simbólica, parece ser que el arquitecto Ricardo de Robina al escribir este artículo quiso encontrar *a posteriori* la justificación de la construcción de las mismas.

Michel Ragon refiriéndose a lo utilitario como requerimiento de diseño nos dice que “las investigaciones al parecer inútiles de los pintores y de los escultores tiene, como se sabe, repercusiones sociales que a veces son considerables. Han sido Cézanne y el cubismo en Mondrian quienes transformaron la arquitectura y las artes aplicadas en el siglo XX. Ha sido el fauvismo el que introdujo en la ciudad los

¹⁰⁷ Rodríguez, I. *Op. cit.* p. 114.

colores vivos del anuncio. La identificación de lo bello y de lo útil, que ha sido el credo de dos generaciones subsiguientes a Souriau, no pasa sin aberraciones. Las pirámides de Egipto que nos parecen bellas, no son de ninguna utilidad y construir la Torre Eiffel sólo para abrir un restaurante en el primer piso y una antena de telecomunicaciones en el cima parecería bastante extravagante. En estos dos casos, como en tantos otros, la belleza se ha disociado de lo útil. El futuro del maquinismo nos ha enseñado, por otra parte, que la máquina podía ser del todo fea pero eficaz; por ejemplo, el módulo lunar. Si un instrumento eficaz no necesariamente tiene que ser bello, el objeto de arte no tiene que ser por obligación útil, si no es la utilidad de ser bello”.¹⁰⁸

5.4.2 “VAM”. Carretera México-Toluca, Estado de México

Ricardo de Robina menciona que otra de las obras que llevó a cabo Mathias Goeritz fue la escultura en madera, ampliación y reducción del logotipo y escultura urbana monumental que construyó para la fábrica de vehículos “VAM” (Vehículos Automotrices Mexicanos); el logotipo, escultura monumental en cemento y su reducción en bronce de la tienda de Autoservicio Aurrerá. Se puede observar, principalmente en el libro de Olivia Zúñiga que muchas de las esculturas realizadas a escala monumental fueron hechas por él en pequeña escala y en diferentes materiales, predominando en esa obra las fotografías de esculturas realizadas en madera (Figura 173) y es que al parecer algunas de las obras que se llevaron a escala monumental (Figura 174) lo fueron a partir de la visualización que tuvieron de ellas como pequeñas esculturas. De su avance en el trabajo de la madera Goeritz reconoció: “Romualdo de la Cruz ha sido mi maestro. Quizá nunca me hubiera atrevido a lanzarme en la escultura, si

¹⁰⁸ Ragon, M. *El arte ¿para qué?* Extemporáneos, S. A. México. 1974. p. 57.

no lo hubiera conocido en el justo momento. Me ayudó a realizar mis primeras esculturas en madera, no solamente con sus conocimientos técnicos, sino, ante todo, con su generosa amistad...



Figura 173. *Construcción VAM* . 1963.

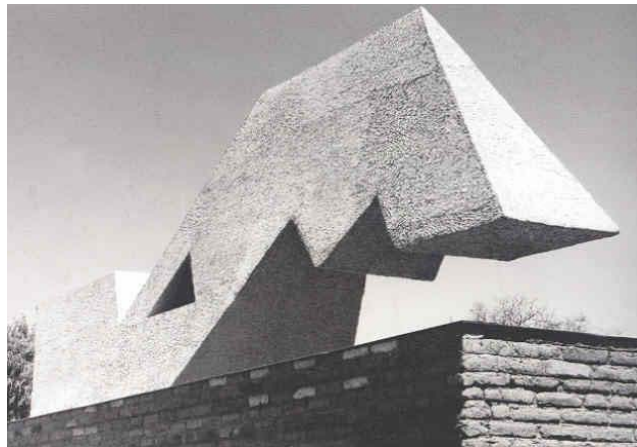


Figura 174. *Construcción VAM* (desaparecida).

...Él no tenía aquella horrible habilidad o facilidad que tan frecuentemente se confunde con el verdadero talento. Generalmente sus propias obras estaban, desde el punto de vista plástico, en plena contradicción con lo que yo gustaba y quería hacer. Pero nunca dejé de admirar profundamente lo que estaba detrás de sus formas: la gran personalidad de Romualdo de la Cruz¹⁰⁹ (Figura 175).

¹⁰⁹ Asta, F. *Los Ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México. 1997. pp. 85 y 86.

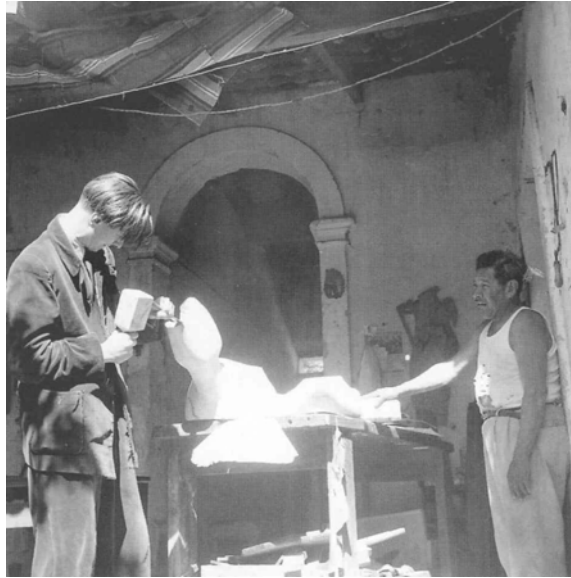


Figura 175. Mathias Goeritz y Romualdo de la Cruz.

5.5 Símbolos Comerciales

5.5.1 “Tú y Yo”. Renault. Ciudad de México

Ferruccio Asta documenta que las obras que Goeritz elaboró con el tallador Romualdo de la Cruz, fueron exhibidas por primera vez en el año de 1950, en la galería de la mejor casa de decoración: Clardecor. Las obras exhibidas al finalizar el año en la galería Camaraus de Guadalajara, se dice, fueron recibidas o con entusiasmo o animadversión, sin que mediaran términos medios. Se trataba, sin duda, de esculturas abstractas. Las críticas positivas de Jorge Juan Crespo de la Serna y del español Ceferino Palencia, aparecieron en los periódicos *Excélsior* y *Novedades*, respectivamente, ayudaron a que el público aceptara insólitas manifestaciones que, por el contrario, en la ciudad tapatía no encontraron casi ninguna acogida e incluso causaron malestar.

La tercera pareja, titulada *Tú y Yo*, es una ironía formal. Goeritz colocó, sobre dos alargados cilindros de madera, formas de hierro figurando el bigote, la nariz y la boca del que representa al hombre y la ondulación del

pelo, los ojos, la nariz y la boca, de la mujer. Esta pareja fue aumentada de tamaño y colocada en la entrada de una agencia de coches Renault en la Colonia Del Valle, y más tarde fue trasladada a la Ciudad Universitaria, donde actualmente se encuentra (Figura 176).



Figura 176. *Tú y Yo*. 1989-1990.

La primera vez que vi. la escultura a las puertas de la agencia Renault, mi reacción fue apreciarla como un anuncio publicitario cotidiano, es decir, que no me pareció novedosa más bien algo común. Recuerdo que durante una clase en Cuernavaca Mathias Goeritz se refirió a las obras del Dadaísmo como aquella en que Leonardo Da Vinci y su cuadro *Monalisa* habían sido objeto del humor de Marcel Duchamp cuando presentó una reproducción de esta obra con bigotes. Es posible que Goeritz con el sentido de humor que lo caracterizaba, haya jugado de manera semejante a la de Duchamp.

En días pasados al deambular por el circuito escolar de Ciudad Universitaria, pude observar, desde un acceso que va hacia la estación del metro *Universidad*, en un área verde y entre una arboleda la obra, desde ahí me pareció más festiva y alegre, en cambio si la miramos desde la avenida Antonio Delfín Madrigal —que corre paralela al circuito de Norte a Sur—, la obra se torna monótona, aburrida o fastidiosa, pues el paisaje urbano es visualmente árido y predomina el asfalto. Es de vital

importancia para el arte público que el espacio urbano que se destina a éste, el espectador y la obra sean un total armónico, ya que la escultura como arte público no existe por sí sola sino integrada a la *museografía* proyectada para ella.

5.5.2 “Construcción Aurrerá”. Cuajimalpa. Ciudad de México

Mathias Goeritz había creado una gran puerta de acero para la casa del señor Arango ubicada en Acapulco. La familia Arango era la propietaria de Aurrerá y había solicitado Mathias una escultura que se pareciera a las de Chillida y, éste dijo sonriente: que en ese caso mejor se la comprara a ese artista. El resultado final es que en Cuajimalpa, Ciudad de México, entre 1984-1986 fue colocado el logotipo, escultura monumental en cemento y su reducción en bronce, de la tienda de autoservicios Aurrerá. La obra se localiza en un acceso a las oficinas sobre un pedestal en forma de poliedro. En una ocasión visité dichas oficinas y pude observar esta obra, por cierto en un espacio poco apropiado para su aprecio, desde el punto de vista de composición con el espacio al que se integra, que dista mucho de los espacios asignados a otras de sus obras, por ejemplo, sus esculturas en Los Clubes de Barragán y Casillas. Es evidente la necesidad de labor conjunta entre el arquitecto y el artista plástico para que el trabajo de ambos sea realizado (Figura 177).



Figura 177. Escultura para *Construcción Aurrerá*. 1984.

5.5.3 “Reja”. Tienda De Todo. Ciudad de México

Sobre la avenida Félix Cuevas (costado Sur), donde actualmente se encuentra la tienda de autoservicio *Comercial Mexicana*, aproximadamente a unos 300 metros de la Avenida de los Insurgentes Sur, estuvo la Tienda de autoservicio *De Todo* y en su acceso estuvo colocada una gran reja metálica, probablemente ejecutada en el taller de Manuel Montiel alrededor de 1970 y a partir de la obra *El Eco de Oro* con la cual Mathias “jugó” incorporando en su diseño las letras de *De Todo* explorando posibilidades diversas de la lectura de la palabra para llevar un mensaje diferente. En el cuadro envolvente de esta reja, la permutación de los signos sobre ella hacía aparecer *De Todo*, jugando con los aspectos ópticos de la estructura gráfica (Figura 178).

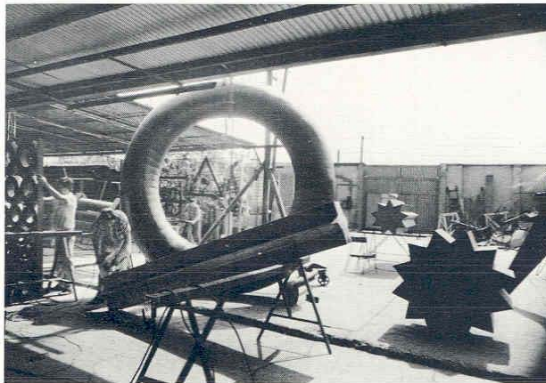


Figura 178. Taller de Manuel Montiel (se aprecia la *Reja de De Todo*).

5.6 Monumento

5.6.1 “Monumento a la Energía”. Bosque de Chapultepec. Ciudad de México

El Monumento a la Energía —ubicado en el Bosque de Chapultepec (1967-1968) adyacente a una vía de alta velocidad y al cruce de una arteria menor muy concurrida, no lejos de Paseo de la Reforma—, consiste en un gran tronco de sección triangular aproximadamente de 15

metros de altura; como remate tiene un conjunto de triángulos y cuadrados, originalmente pintados en verde y amarillo (Figura 179). Para el arquitecto Ricardo de Robina esta obra constituyó, en su momento “una de las obras más importantes de Goeritz”, tanto por su tamaño (mide casi 27 metros) como por su céntrica ubicación, sin embargo, permanece prácticamente desconocida para los habitantes de la capital mexicana, quizá porque se erigió en medio de los grandes y antiguos árboles del Bosque de Chapultepec, lo que minimiza su gran tamaño. La escultura urbana monumental es un elemento delicado y requiere de un espacio específico donde los objetos que lo rodean no compitan ni obstruyan su vista sino complementen, rematen y otorguen un valor a sus dimensiones.¹¹⁰



Figura 179. *Monumento a la Energía*. 1967-1968.

¹¹⁰ Rodríguez, I. *Los Ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y Testimonios*. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Antiguo Colegio de San Ildefonso. México. 1997. p. 114.

5.7 Obras Religiosas

5.7.1 “Estrella de David en la sinagoga Maguen David”, Colonia Polanco. Ciudad de México

Relata Federico Morais que “entre 1952 y 1954, Goeritz realiza una de sus acostumbradas incursiones religiosas. Los temas místicos son un camino para poder manifestar algunas ideas un poco atávicas, son una especie de zambullida en regiones profundas de su ser. Al regresar a la superficie, surgen imágenes que mucho tienen que ver con experiencias vividas intensamente en un pasado no muy distante. Como en la serie Salvadores, donde revive ciertas proposiciones de su fase española, anterior a la de Altamira. O en su Moisés, hecho de madera quemada, con incrustaciones de clavos y otros elementos de hierro, que son bloques igualmente compactos, toscamente trabajados, cerrados sobre ellos mismos.”¹¹¹

Unos diez años más tarde, en 1965, el ingeniero David Serur le pide que diseñe una gigantesca estrella para la sinagoga Maguen David, que estaría sostenida por dos columnas. También para este templo y a partir de la interpretación de dos esculturas de su creación realizadas en pequeño formato procede a efectuar el diseño y la puesta en obra del candelero y los vitrales. El templo se ubica sobre la avenida Presidente Mazarik (Figura 180). Ferruccio Asta comentó que el templo destaca no sólo por su fuerza y belleza, sino porque cumple con los requisitos de una obra de arte total, es decir, integración completa de varias disciplinas artísticas a la arquitectura, voluntad de anonimato que se traduce en el desprecio por la autoría personal y en la generosa sesión de créditos. Reflexión que trae a mi memoria la visita que realicé a Finlandia —inicio de los años 70—, donde observé que en las obras del gran maestro

¹¹¹ Morais, F. *Mathias Goeritz*. Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades. Laboratorio de Experimentación en Arte Urbano. México. 1982. p. 28.

finlandés Alvar Aalto aparecen a la entrada de sus edificios los créditos para todos sus colaboradores, cosa que no sucede en nuestro país



Figura 180. Estrella de David en la sinagoga Maguén David.

Al respecto traigo nuevamente lo dicho por el arquitecto Ricardo Legorreta de que las grandes obras de arquitectura, no necesariamente en cuanto a talla, son obras de equipo y que nunca los trabajos de Luis Barragán por sí solos o los de Goeritz individualmente, después de la ruptura de él y Barragán, tuvieron la misma importancia y reconocimiento que cuando trabajaron juntos. Las obras de Ricardo Legorreta, por ejemplo, aparecen firmadas por él, pero aclara que detrás de él hay un gran equipo, no necesariamente refiriéndose al número de sus miembros pero si a su calidad. Pedro Ramírez Vázquez, al respecto comenta que los arquitectos no somos todólogos y que en una ocasión a la pregunta de en qué basaba su éxito, contestó que todas sus segundas manos eran de primera. Creo que nunca he conocido la obra de un arquitecto como Aalto, quien diseña los murales en madera que aparecen en sus obras, como el auditorio de Helsinki, en donde escuché la obra *El Mesías* de Haendel y pude disfrutar a mi llegada y en el intermedio los grandes murales en madera localizados a ambos lados del foro y el diseño de sus

lámparas, diferentes modelos según la necesidad del área a iluminar. No es un secreto para nadie la tarea de diseñador de Aalto, analizada en tantas publicaciones aparecidas sobre su obra. No puede dejarse de reconocer el mérito de un gran creador, arquitecto, diseñador industrial y artista cuando éste hace público reconocimiento de sus colaboradores. Por lo tanto, hablando de grandes maestros, me parece muy acertado el comentario de Ferruccio Asta cuando señala el desprecio por la autoría personal en el caso de Goeritz, por ejemplo, en los trabajos realizados con el arquitecto Luis Barragán y con el arquitecto Ricardo Legorreta, entre otros. Igualmente es muy acertado el comentario del arquitecto Antonio Toca Fernández, cuando dice que la obra de este gran hombre — Luis Barragán—, de este gran artista, era el resultado de un trabajo de equipo donde habían estado Mathias Goeritz (Figuras 181 y 182), Jesús Reyes Ferreira y Clara Porset y es que personalmente opino que México no habría recibido, en la persona de Luis Barragán, el único premio que se ha otorgado a un arquitecto mexicano a la fecha, el Premio Pritzker que es comparado con el premio Nobel, del que no existe uno destinado a las obras de arquitectura.



Figura 181. Cuadro Amarillo en la casa de Luis Barragán.

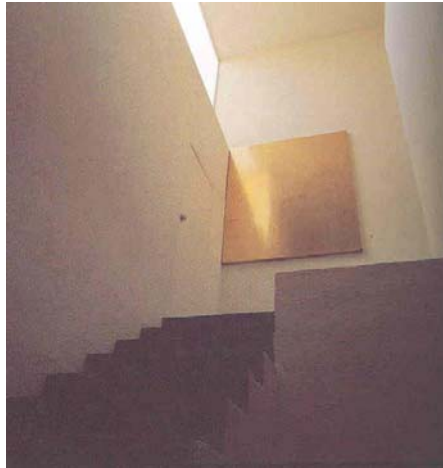


Figura 182. *Mensaje* en la casa de Luis Barragán.

Al examinar la amplia obra difundida en todo el mundo del arquitecto Luis Barragán, se observa con claridad un parteaguas en su obra: antes de Goeritz y después de Goeritz. En el Hotel Camino Real, en las Torres de Automex, donde colaboró con el arquitecto Ricardo Legorreta, aparece su nombre como asesor en el diseño de espacios y en algunos casos, como en la reja del Hotel Camino Real, su nombre y su prestigio aparecen parcialmente en alguna de sus obras, por ejemplo en su mural-mensaje, realizado en láminas metálicas y cubierto con lámina de oro. El maestro Goeritz me comentó que su trabajo en la asesoría de diseño en el Hotel Camino Real le había sido pagado apareciendo como único concepto la obra mural que se encuentra en el descanso de la escalera que comunica el área de recepción con el vestíbulo principal, y a éste con el vestíbulo en donde se localizaba la obra de Calder (desaparecida cuando el inversionista Vázquez Raña compró el hotel) con el área que vestibula actualmente al restaurante Le Cirque donde estuvo alguna vez el Fouquet de París. Con esta obra quedó justificado el pago cubierto a Goeritz al señalar como único rubro el mural. En el Hotel, hasta las obras de arte eran creación de sus amigos Alexander Calder (Stabile), Rufino Tamayo (mural en el área de recepción del hotel), Lance Wyman (logotipo del Camino Real) y de su alumno, Pedro Friedeberg, el mural que aparece localizado en un extremo del vestíbulo de acceso a los salones de fiestas

y eventos, concretamente en el descanso de una escalera que parte de él.

Al recorrer el hotel podemos observar una serie de elementos escultóricos, tanto en el interior como en el exterior, que hoy en día aparece en distintas ocasiones en la obra del arquitecto Ricardo Legorreta, quien obtuvo, como el arquitecto Luis Barragán, el beneficio para la arquitectura mexicana de reconocer e incorporar en su equipo más próximo a Mathias Goeritz.

Volviendo al trabajo en la sinagoga, podemos decir que la labor Goeritz difícilmente aparece en la mente del público interesado en la arquitectura mexicana del siglo XX, debido a la falta de interés de Goeritz de figurar en los créditos en todas sus colaboraciones con los arquitectos mexicanos.

Por otra parte, de considerarse que no ha sido suficientemente analizada la obra religiosa de Goeritz, valga como una segunda excusa la referencia que hacía a sus trabajos, al decir que en ellos más que el reconocimiento, le interesaba *El Arte Oración*.

5.7.2 “Vía cruis”. Iglesia de Santiago Tlalotelco. Ciudad de México

Podría ser discutible considerar esta obra bajo el rubro de Arte Público, dado que no se encuentra en los espacios públicos de la ciudad, sin embargo no hay que olvidar que en nuestro país durante la Semana Santa gran parte de la población se reúne en la devoción del rezo del *vía cruis*, una de las celebraciones más importantes en estas fechas (después de la masiva reunión de fieles con motivo del Miércoles de Ceniza), a la cual el pueblo de México acude con fervor, recogimiento y misticismo (Figura 183).

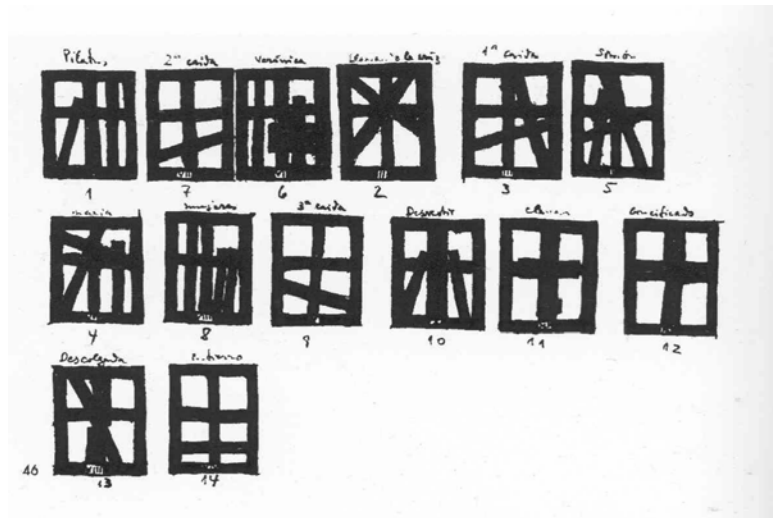


Figura 183. *Via crucis* de la Iglesia de Santiago Tlaltelolco. 1964.

Mathias Goeritz, quien según comentarios de la arquitecta Lilly Nieto consideraba a Sebastián como un hijo, quizá celebró con gusto la interpretación que se presentó sobre su trabajo en la exposición *Escultura Emocional* en el Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Para la Iglesia de Santiago Tlaltelolco, en la Plaza de las Tres Culturas, Goeritz realizó el *Via crucis* en fierro y madera y el gran tríptico en madera dorada, sobre el cual Ricardo de Robina mandó colocar la imagen de Santiago “mataindios”, perteneciente al retablo original. La ejecución de ese último trabajo corrió a cargo del pintoresco español Trapote (Figura 184).



Figura 184. Estacion II. Jesús carga con la cruz.

5.7.3 “Altar Capilla de las Capuchinas Sacramentarias” (tríptico). Tlalpan, D. F.

A Mathias Goeritz le entusiasmaba el trabajo de Ives Klein, autor que muy posiblemente influyó en la obra “monocromática” de Goeritz. Al respecto de influencias, vale la pena relatar una anécdota del artista en el contexto de sus clases en Cuernavaca, a finales de los 60. Nos dice Mathias “que cuando alguien le preguntó si consideraba que tenía influencias de Picasso, le respondió que sí, pero que tenía más de su mujer porque vivía con ella”.

Lo que enriquece la obra de Goeritz, desde mi punto de vista, son sus mensajes realizados con lámina de oro y colocada sobre madera. Por ejemplo, en el tríptico-altar en lámina de oro (Figura 185) destacan los reflejos de luz que cambian en diferentes horas el día, así como con iluminación artificial cambian en el espectador, totalmente, la percepción del espacio, en este caso religioso, como sucede con la obra *El mensaje*, colocado en el descanso de la escalera principal de la Casa Estudio de Luis Barragán, cuando al incidir la luz del sol sobre esta obra (a través de una ventana que no se puede ver a primera vista, por el diseño arquitectónico con que fue colocada para este efecto), es reflejada hacia el vestíbulo principal.



Figura 185. Altar en el Convento de las Madres Capuchinas Sacramentarias.

Pienso que es imposible imaginar el vestíbulo de la Casa Estudio de Luis Barragán o la Capilla de Las Capuchinas Sacramentarias, sin el reflejo de los rayos solares o la iluminación artificial. Le Corbusier decía que el arquitecto en sus obras podía diseñar hasta la mesa, refiriéndose al comedor de una casa habitación. Paralelamente a esa aseveración, el tríptico de Goeritz en Las Capuchinas y la obra Mensaje en la Casa-Estudio forman parte integral del espacio, de manera tal que si mentalmente las suprimimos, para no hacerlo físicamente, tendríamos un resultado, si no desastroso, sí terminaría con el trabajo de Barragán.

No recuerdo haber tenido una vivencia sensorial semejante ni en mis visitas a obras de arquitectura ni a museos en diferentes partes del mundo. La única que podría reseñar sucede en Egipto y consiste en lo siguiente: Abu simbel (Figura 186), guía egipcio vestido con su yelaba y turbante, se paró a las puertas de un espacio construido por la mano del hombre, y dirigiéndose al grupo nos pidió que nos acercáramos a la puerta y con un espejo en su mano reflejó la luz del sol al interior de ese espacio, así pudimos descubrir, sin necesidad de entrar, parados frente al acceso. Repito, es la única experiencia cercana, hasta ahora ni las obras

de Ives Klein ni las de Rotchko, cuya capilla visité en Houston, Texas, tienen esa función física y emocional. De tal manera considero que el efecto producido por estos trabajos de Goeritz, cambian tanto o más, en los casos citados, el interior de las obras arquitectónicas que los vitrales del propio Goeritz de la capilla que Luis Barragán construyó para las Madres Capuchinas, con su propio capital, cuando les explicó que con ello esperaba poder contar con un pequeño cuarto en el cielo, según versión de una madre de esta orden que nos recibió en una visita que hicimos a la Capilla, con un grupo de estudiantes de la carrera de Arquitectura de la Universidad Autónoma Metropolitana.

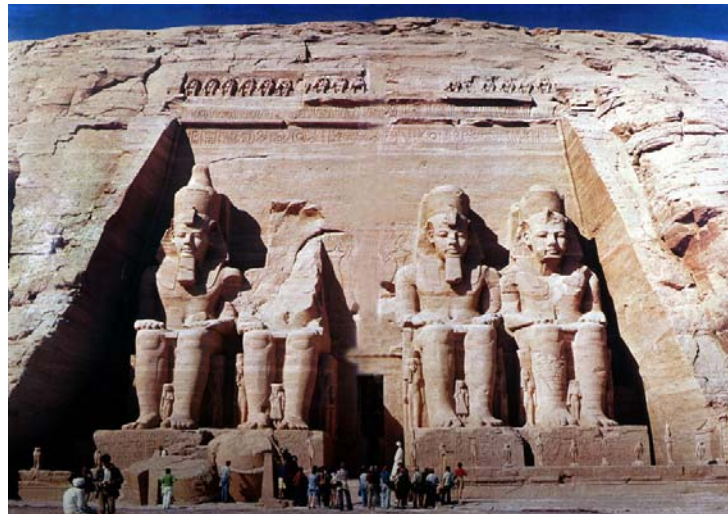


Figura 186. Abu simbel, Egipto.

5.8 Vitrales

5.8.1 “Catedral Metropolitana de la Ciudad de México”

Sari Bermúdez, Directora de CONACULTA, comenta en una entrevista que para dar el mantenimiento adecuado a los vitrales de Goeritz se requieren los dibujos originales (Periódico *La Jornada*, 2005), lo cual no es factible y muy probablemente esos dibujos tan detallados nunca existieron, pues en los trabajos en que participaba la mano de obra de los artesanos, como en este caso, aunque haya existido una idea original y

dibujos de Goeritz previos a la obra, ésta era modificada *in situ* cuando aparecían problemas y se daban soluciones más factibles de acuerdo al material empleado, a las técnicas y mano de obra artesanal. Cuando se pensó en la restauración de la Catedral, antes de que se invitara a Goeritz, se suscitó una polémica en torno de si la restauración se hacía a partir de reconstruir lo más apegado posible al original o, por el otro lado, realizarla de acuerdo a la sensibilidad y creatividad de los nuevos conceptos de los artistas. Respecto de los vitrales, se optó por la segunda opción, y es así que fueron asignados a Goeritz. Hubo, como en muchas de las obras y propuestas de Goeritz reacciones encontradas, unas rechazaban totalmente el proyecto y otras entusiastamente lo apoyaban, así entre estas dos energías pensantes, la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México se vistió e iluminó con sus vitrales en el material llamado de *carretones*, debido a que el taller del vidrio soplado y vidrio moldeado se encontraba en el barrio de La Merced, en la ciudad de México, en la calle de *Carretones*.

Debemos recordar que en esta época la escultura *povera*, a la que ya nos referimos, fue elaborada con materiales “pobres”, de ahí su nombre y Goeritz había decidido probar con este material la realización de los vitrales de la Catedral Metropolitana (Figuras 187 y 188).

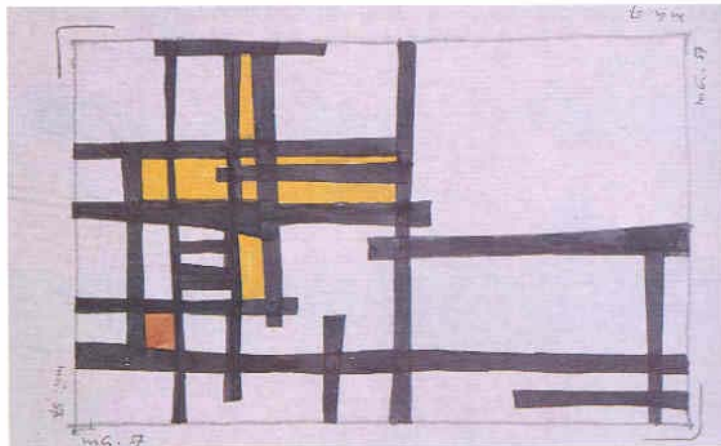


Figura 187. Diseño de un vitral para la Catedral Metropolitana.

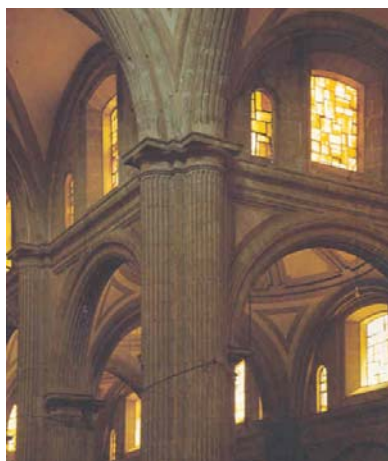


Figura 188. Vitrales de la Catedral Metropolitana.

El antecedente de lo realizado a la Catedral Metropolitana, lo podemos encontrar en la Iglesia de San Lorenzo donde Goeritz realizó su primer trabajo comisionado por el arquitecto Robina, quien tenía a su cargo la restauración de dicha arquitectura del Virreinato. Ferruccio Asta expresó al respecto “Mathias dota a esa iglesia con una nueva luz. Con vidrio soplado plano (que con un método medieval logra implementar en la fábrica de vidrio de Carretones) hace su primer vitral colocando esos cristales (pequeños y de color ámbar al comenzar la producción) dentro de una reja de fierro con un diseño abstracto. Este vitral aún subsiste sobre el coro de la iglesia, en el vano que abre el muro hacia el Poniente, donde capta todo el sol de la tarde”. Narra también Ferruccio Asta que “ya con más experiencia y habiendo logrado una mayor gama cromática, diseña los siete vitrales de la cúpula, con motivos inspirados en los símbolos de San Lorenzo Mártir... No pervive, en cambio, la enorme obra que constituían los vitrales de la Catedral Metropolitana, que por cierto volvió a comisionarle el arquitecto Robina cuando estuvo como responsable de su restauración en 1960. De esa magna creación en fierro y vidrio soplado, hoy sólo queda completo un vitral muy pequeño sobre la puerta lateral Poniente, el resto de ellos se han perdido, aunque todavía permanecen en su lugar muchas de las herrerías que Goeritz diseñó, pero

con cristales translúcidos o con despojos de sus originales vidrios soplados en colores ámbar, rojo coloidal y morado que Goeritz y Robina habían escogido, en un intento moderno y polémico para devolverle a esta otrora bellísima Catedral la luz mística que sus constructores en el siglo XVI habían logrado para la casa de Dios. En esa misma época Goeritz realiza varios vitrales con el mismo sistema para casas particulares, que si bien nunca lograron la espectacularidad y la estridente belleza de los hechos para las catedrales de México y Cuernavaca, su idea rectora era la misma: una obra de arte que, en combinación y al servicio de una obra arquitectónica, elevara el valor estético, pero sobre todo el valor emocional de la obra en conjunto. Por otra parte, la preocupación artística y filosófica de Goeritz por el espacio lo lleva siempre hacia la investigación y la experimentación y como la monumentalidad y la escala lo obsesionan, es alrededor de esos campos donde profundiza sus estudios”.¹¹²

Al respecto de esta obra, me parece interesante citar el comentario de Federico Morais que señala que tanto el expresionismo como el informalismo de las obras aquí comentadas (realizadas por invitación del arquitecto Robina), pinturas, esculturas, vitrales, sugieren aproximaciones a la obra de autores tan diversos como Fontana... entre otros que cita en su obra Mathias Goeritz.

Respecto de la experimentación y los movimientos de vanguardia, en el año de 1967 se llevó a cabo una exposición retrospectiva del *arte povera* (poor art) en Genova, donde se veía como única esperanza para la salvación en el retorno a los orígenes de la vida, es decir, a los materiales en la corteza terrestre. Menciono esto porque en el año de 1973 recibí una felicitación del maestro Goeritz donde aparecían figuras dibujadas por

¹¹² Asta, F. *Los Ecos de Mathias Goeritz. Catálogo de la exposición*. Antiguo Colegio de San Ildefonso. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. México. 1997. p. 112.

él que sugieren claramente trabajos de vitrales o rejas relacionados con su obra y a los que les puso una nota en la parte baja de su tarjeta: “ejemplo de la Nueva Arquitectura Povera” (Figura 189).



Figura 189. Tarjeta de felicitación de Mathias Goeritz, 1973.

5.8.2 “Catedral de Cuernavaca”. Cuernavaca, Morelos

En una ocasión, Mathias Goeritz, mi maestro en la escuela de arquitectura en Cuernavaca, Morelos, me invitó a que lo acompañara a la Catedral de Cuernavaca a observar sus vitrales. Al llegar nos encontramos con el Obispo Sergio Méndez Arceo, quien entusiasmado con el trabajo de Goeritz y al ver los rayos del sol entrando por el vitral Poniente de color rojo exclamó en voz alta y emocionado ¡la catedral está cantando! (Figura 190). Posteriormente realizamos el recorrido acompañados de Méndez Arceo, el maestro Goeritz nos explicaba que había dos accesos a la Catedral, uno por el Poniente, en el nártex se accedía frente a una gran pila bautismal en piedra y dijo que era para los nuevos cristianos que entraban a la iglesia, pasando por el bautismo. De la otra entrada, que tiene mayor afluencia de visitantes y corresponde a la fachada Norte de catedral, explicó que entraban los que de inmediato hacían contacto con los confesionarios. Seguimos el recorrido, Goeritz y Méndez Arceo comentaban sobre los murales donde se representa el martirio del santo mexicano San Felipe de Jesús, en un inicio —según el obispo— se pensó dejar las paredes blancas, pero al retirarse los altares neoclásicos y mientras preparaban los muros para ser pintados, descubrieron estos

murales, valiosos por su antigüedad, calidad artística y riqueza del tema, lo cual hizo imposible cubrirlos de nuevo. El comentario giro en torno al ábside de catedral que servía como fondo al altar, fue necesario pintarlo de color para atraer la atención de los fieles hacia el lugar en donde se celebra la Eucaristía, parte esencial en la liturgia, en la celebración de la Misa (recuerdo haberlo visto primero pintado de rojo), decidieron cubrir la superficie con un color dorado, para recordar el acabado de los altares barrocos (siempre he pensado que lo hicieron con pintura, porque con lámina de oro hubiese sido muy costoso) y atraer, sin la distracción que podrían ocasionar los murales, la atención al punto focal de la ceremonia religiosa. Pude constatar que Goeritz participó, no solamente en la elección de los colores de los vitrales, sino también en el color que debía utilizarse en el interior de la Catedral.

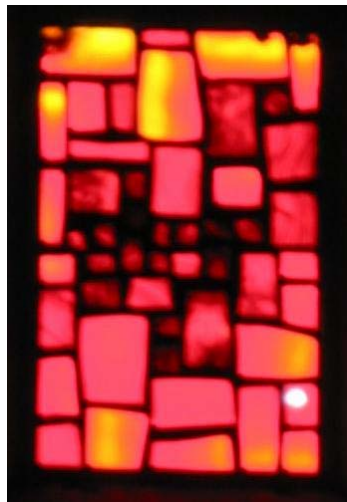


Figura 190. Vitral Poniente.

Hace algunos años (1997) me entrevisté con el arquitecto Fray Gabriel Chávez de la Mora —autor del proyecto de restauración de la Catedral de Cuernavaca— en el Monasterio del Lago de Guadalupe. En dicha entrevista conocí escritos inéditos sobre la restauración de la Catedral, en éstos aparecían las metas que se había fijado el Obispo. En la tarea de restauración de la catedral se habían adelantado al Concilio Ecuménico

celebrado por su Santidad Juan XXIII, cambiando otros rituales, como la forma de oficiar la misa, utilizar la lengua castellana en lugar del latín, emplear música popular mexicana, ejecutada por mariachis, y la vestimenta, que seguramente bajo la dirección de Fray Gabriel que además de arquitecto es un artista plástico de reconocimiento internacional en el campo de la liturgia y exalumno de Goeritz durante su formación como arquitecto en la escuela de Guadalajara.

Fray Gabriel al comentar de los vitrales de la catedral aclaró que él sugirió asignar este trabajo a Goeritz y enfatizó la importancia del vitral de vidrio de carretones rojos, colocado al Poniente, que todas las tardes a la hora de la puesta de sol baña de un color rojo el interior de la catedral. Los vitrales de carretones colocados en los costados Norte y Sur de la Catedral pidió que fueran en dos tonalidades de amarillo, unos amarillo fuerte y otros claros, para utilizar la luminosidad de los rayos del sol (Figuras 191 y 192).



Figura 191. Vitral Norte.



Figura 192. Vitral Sur.

¿Y cuál fue la reacción de la gente, de los visitantes y de los fieles que acudían a la Catedral? Recuerdo que un maestro de la escuela de arquitectura, el ingeniero Enrique Campesino, comentó un día que habían

hecho de la catedral un *Woolworth*. Por otro lado, también podía observarse el entusiasmo de los devotos que acudían a escuchar al Obispo Sergio Méndez Arceo y compartir la liturgia cantando a coro con los mariachis la misa mexicana que incluso fue difundida en grabaciones. Todo lo que sucedía en la Catedral de Cuernavaca obedecía a la meta que se había fijado el Obispo Sergio Méndez Arceo para hacer de la ceremonia de la liturgia un acto de mayor participación de los fieles; así como de éste hacia ellos (Figura 193).

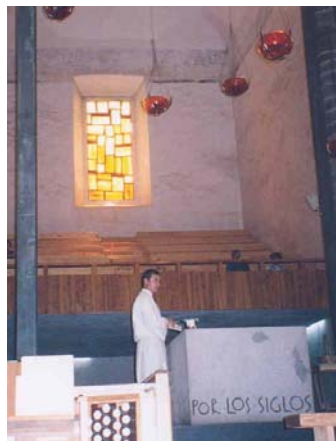


Figura 193. Ceremonia en Catedral, al fondo vitral al Sur.

En esos tiempos, Cuernavaca pasaba por momentos de gran desarrollo intelectual. En la Catedral de Cuernavaca se casaron Mathias Goeritz e Ida Rodríguez; el padre Le Mercier vivía en el Convento de los Benedictinos, y Fray Gabriel diseñó la capilla y la construyó con un proyecto de avanzada en la liturgia y de vanguardia en el arte. Yvan Illich trabajaba en Cuernavaca. Rufino y Olga Tamayo pasaban gran parte de su tiempo en esta ciudad. David Alfaro Siqueiros había sido contratado por el inversionista español Manuel Suárez, propietario del Casino de la Selva, y tenía su taller propio. Fijaron su residencia en Cuernavaca personalidades como Erich Fromm, artistas plásticos que venían de diferentes partes del mundo; celebridades del cine nacional e

internacional. Barbara Hutton construyó aquí su residencia y fue visitada por Gary Grant.

Mathias Goeritz era profesor de la Escuela de Arquitectura recién rehabilitada por el arquitecto Ramón Marcos y un grupo de arquitectos de la ciudad de México, bajo la coordinación del arquitecto Ernesto Ríos González. Los sueldos de los profesores eran pagados por la UNAM. Mathias Goeritz sembró la semilla de la creatividad en diferentes generaciones de alumnos de las ciudades de Guadalajara, México y Cuernavaca, entre los que destaca Fray Gabriel Chávez de la Mora con su obra, quien constantemente reconoce las enseñanzas de la Escuela de Arquitectura de Guadalajara, particularmente las de Mathias Goeritz, con quien en Cuernavaca, Mor., compartió trabajo. También recuerda su relación de trabajo con el Obispo Méndez Arceo y el arquitecto Ricardo de Robina, responsable de los trabajos de restauración y adecuación de la catedral morelense. Fray Gabriel reconoce exclusivamente lo realizado en el campo de la construcción ya que el proyecto era de su autoría personal (de Chávez de la Mora) y los vitrales, de su maestro, Goeritz.

5.8.3 “Iglesia de Santiago Tlaltelolco”. Ciudad de México

Ricardo de Robina en 1974 trabajaba en el Museo de Antropología, y un buen día se encontró con Goeritz en el Templo de Santiago Tlaltelolco. Robina había sido designado director de restauración de toda la *Plaza de las Tres Culturas*. Basándose en otra capilla del siglo XVI de la misma zona de Tlaltelolco que tiene “vidrios de gota” color azul, comenta que pidió a Mathias, como sugerencia, que fueran en ese tono sus vitrales, para que contrastaran con el piso nuevo de mármol de Carrara y el blanco original de los muros y la bóveda, pues había mandado raspar minuciosamente todas las pinturas posteriores, incluidas las de Alejandro von Wutennau. Señala que “la única pintura que se mantuvo fue el fresco

original, donde destaca San Cristóbal cargando al Niño Jesús”. El resultado fue una atmósfera no sólo religiosa sino mística. Como de costumbre, los vitrales de Goeritz causaron una tormenta que culminó en una junta de los encargados de Antropología y Patrimonio Nacional, donde se le exigió suprimirlos. Goeritz se negó y ante la amenaza de retirar el proyecto en su totalidad y, puesto que se hallaba muy cerca la inauguración de las obras por el presidente López Mateos, el Secretario del INAH, el licenciado Jorge Gurría Lacroix, tuvieron que ceder (Figuras 194 y 195). Así, otro ejemplo de la integración plástica de una obra de arte a la arquitectura aún permanece, junto con las otras dos colaboraciones de Goeritz en el mismo templo.



Figura 194. Vitral Sur.



Figura 195. Vitral Norte

5.8.4 “Capilla de las Capuchinas Sacramentarias”. Tlalpan, D. F.

Christian Schneegas recuerda que de los numerosos vitrales en las iglesias de la ciudad de México destaca el pequeño vitral de vidrio reciclado que realizó Goeritz en 1952-1955 en el Convento de las Capuchinas Sacramentarias de la Purísima en Tlalpan, ciudad de México (Figura 196), esto por la luminosidad y materializada conversión del tema

goeritziano de la torre y de la indescriptible sensación que se lograba por los colores que inundan el espacio.



Figura 196. Vitral en la Capilla del Convento.

Algunos consideran que es un efecto verdaderamente dramático y emocional lo que provoca la luminosidad que se proyecta en este vitral de proporciones alargadas (Figura 197) al penetrar la luz sobre una cruz de madera proyectando la sombra de ésta sobre el muro en que está colocado el tríptico de Goeritz, en el altar principal. Para una de las religiosas este efecto podía observarse durante los rezos en las primeras horas de la mañana. Por lo tanto, no es solamente el vitral lo importante, sino más bien el efecto de luminosidad y de sombras proyectadas en el interior de la capilla. El efecto es muy similar al que mencionamos que produce la obra de Goeritz, cuando proyectan las láminas de oro los rayos del sol, transformándose el espacio para el espectador que experimenta estos efectos (Figura 198). Todos estos efectos son el resultado de un estudio minucioso, detallista y emotivo, donde el artista y arquitecto busca el ambiente adecuado para la meditación y la oración de las religiosas, consiguiendo un efecto que produce emoción en un ambiente de clausura mística y religiosa.

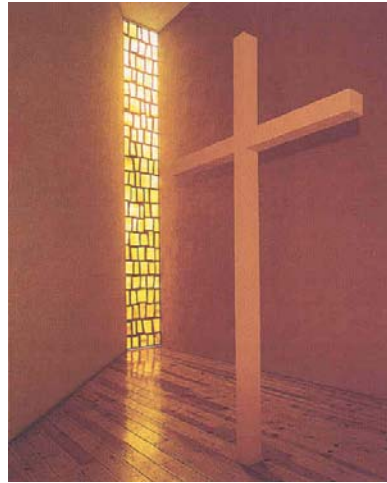


Figura 197. Otra vista del vitral.



Figura 198. La capilla bañada por la luz del vitral.

5.9 Obras Turísticas

5.9.1 “Celosía”. Hotel Camino Real. Ciudad de México.

En el acceso al Hotel Camino Real de la Ciudad de México —ubicado en la avenida Mariano Escobedo—, encontramos similitudes con el acceso al Museo El Eco de Goeritz (Figura 199). Primeramente en la planta se observa una sección no ortogonal, donde un angosto punto de entrada se abre conforme se avanza hacia el interior. Para mi está claro el manejo de los espacios en el lenguaje goeritziano haciendo un paralelo con el

barraganezco citado por Pedro Friedeberg en su comentario sobre el acceso a los jardines de El Pedregal. No sé si con esta opinión estamos colaborando en la destrucción del lenguaje como pretexto para hacer con sus apellidos adjetivos, no académicos que califiquen el lenguaje plástico expresado en la materialización de su voluntad de forma.

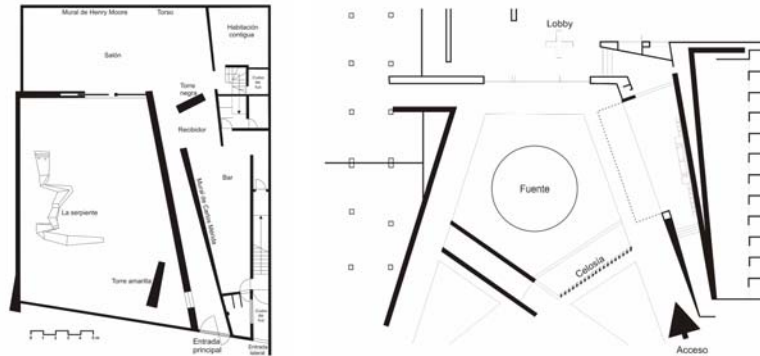


Figura 199. Plantas de *El Eco* y del acceso al Hotel Camino Real.

El arquitecto Ricardo de Robina en el artículo que hemos citado con anterioridad “Integración plástica y estética del urbanismo” comenta que la fuente de olas que se encuentra en el costado izquierdo del acceso — cubierta por la celosía que le sirve como un biombo encerrándola en el patio de acceso—, es de Isamu Noguchi. Aunque no he podido comprobar la autoría de la fuente, estoy convencido que el diseño de la celosía, volviendo a nuestros adjetivos, es cien por ciento “goeritziano” (Figura 200). En el diseño de este espacio de acceso al hotel, se ve nuevamente el trabajo armónico y coordinado de Goeritz y Legorreta, sin la pretensión de utilizar la multi llamada “integración plástica” que aquí, sin adjetivos ni búsquedas, se da como resultado de la comunión entre artista y arquitecto al servicio de la emoción que pueda producir en el espectador que cruza la puerta de acceso de este hotel. Por otra parte, la celosía al verse desde la calle, no niega su paternidad. Una obra plástica que se expresa, entre otras cosas por sus dimensiones y color hacia el exterior, estamos hablando entonces de arte público.



Figura 200. La celosía en el acceso al Hotel Camino Real.

El Hotel Camino Real, comentó Goeritz en alguna ocasión, tarde o temprano tendría que ser sustituido —dado el costo del metro cuadrado de terreno del área en donde se encuentra— por edificios de alta densidad, con el objeto de explotar al máximo la rentabilidad de vida del costo del terreno.

La construcción de la obra data de los años 1967 a 1968. Goeritz fue contratado por el arquitecto Legorreta, diseñador del hotel, y trabajó en la creación conjunta de las torres cilíndricas que lo limitan en un costado y que, posteriormente, son una constante que aparece en muchos de los proyectos del arquitecto en su lenguaje formal con variantes en sus dimensiones. Al respecto de estas torres cilíndricas, el arquitecto Ricardo de Robina cita que esta creación conjunta de Goeritz y Legorreta se acerca mucho más a la continua obsesión de nuestro artista por las torres.

Sin duda se lamenta la desaparición de la escultura de Calder, que estuvo colocada en un área clave del hotel; sin embargo éste acogió obras de los más importantes artistas mexicanos. En la planta baja del hotel, en el área de estar, quien ingresa puede observar al fondo la celosía de Goeritz y a

su mano derecha el mural de Rufino Tamayo, y cuando ha llegado al área de recepción a sus espaldas queda el mural de Goeritz y al continuar su ascenso y otra vez a mano izquierda, un poco escondido, está el mural de Pedro Friedeberg con todos los artistas amigos de Goeritz (Figura 201).

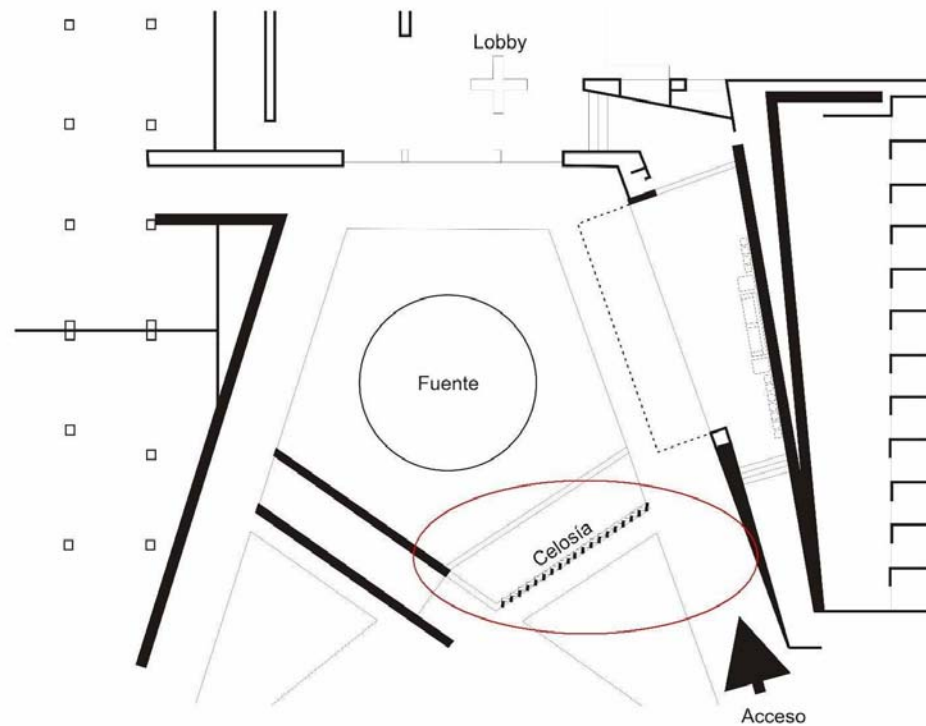


Figura 201. Ubicación en planta de la celosía.

5.9.2 “Mensaje”. Hotel Camino Real. Ciudad de México.

Francisco Reyes Palma en su artículo “Mensajes Metacromáticos” escribió... “desde que arribo a México, Goeritz estableció nexos con cierto sector de la sociedad mexicana, conformado por arquitectos y autoridades eclesiásticas; sector en parte conservador y en parte asociado a la renovación litúrgica, aunque, en su mayoría, con un enorme potencial económico que le permitió coleccionar pintura, escultura, así como patrocinar trabajos monumentales y diseños nacidos del auge del

integracionismo arquitectónico... En aquellos casos de superficie de hoja de oro con intervención directa del artista, la aportación de Goeritz consistía en perforar, clavar, añadir trazos de pintura, imprimir secuencias ortogonales o curvadas que añadieran, a manera de ornamentación con motivos abstractos. En general, estas acciones eran previas al proceso de dorado... Pese al desarrollo de su carácter no representativo, el principio del dorado, en láminas texturizadas con ritmos diferenciados de incisiones que, por la vibración de la luz provocan efectos de forma y textura (oro perforado). Así como Klein colocó un conjunto de esponjas recubiertas de pintura azul, en una tonalidad que el artista patentó y utilizaba como su emblema y presentaba en una galería a manera de relieves escultóricos; su colega activo en México presentaba volúmenes piramidales, esferas y cubos, envueltos por el oro, piezas regulares e irregulares de pequeñas o considerables proporciones (Figura 202). No obstante, son aquellos planos recubiertos por la lámina dorada —incluso en los cantos del bastidor— los que cumplen mejor con las exigencias establecidas por el monocromatismo: mantener el principio de superficie pictórica y, a la vez, aportar una síntesis volumétrica en estado de suspensión reflejante, una densidad en lo plano”.¹¹³



Figura 202. Figuras geométricas en madera y hoja de oro.

¹¹³ Asta, F. *Los Ecos de Mathias Goeritz. Catálogo de la Exposición*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Antiguo Colegio de San Ildefonso. México. 1997. pp. 178,179.

Ferruccio Asta expresa que el Hotel Camino Real es un buen ejemplo de gesamtkunstwerk, ahí, otra vez con Ricardo Legorreta, gestan en conjunto, artista y arquitecto, diseños trascendentes. El arquitecto comentó que al verse impedido de tener una iluminación zenital directa como lo había planeado, debido al desarrollo del proyecto, finalmente tuvo la posibilidad de provocar un reflejo por medio de la colocación del mural de Goeritz, que consiste en lámina con perforaciones metálicas y con un acabado dado por la lámina de oro sobre la superficie perforada. Se trata finalmente de un efecto monocromático de reverberación, destello y brillo (Figura 203).



Figura 203. Mensaje en el Hotel Camino Real.

5.9.3 “Los amantes de Acapulco”, Guerrero

La escultura que se encuentra en el acceso del Hotel Presidente de Acapulco, fue realizada antes en pequeña escala y formó parte de la exposición en que Goeritz mostró varias parejas construidas en madera. Como en otros trabajos Goeritz partió de la primera pieza para que posteriormente fuese elaborada a una escala mayor, en concreto, para el arquitecto Mario Pani (Figura 204).



Figura 204. *Los amantes de Acapulco*, 1950.

5.10 Instalaciones Deportivas

5.10.1 “La Osa Mayor”. Explanada del Palacio de los Deportes. Ciudad de México

En la entrada del Palacio de los Deportes, Goeritz colocó una escultura — como un elemento más del vestíbulo— que cubriera la imagen de la fábrica de Tequila Cuervo que se encontraba colindando con esta instalación deportiva que fue construida para las Olimpiadas de 1968 y la Olimpiada Cultural, en cuya autoría, proyecto y construcción participó el arquitecto Félix Candela (Figura 205). El maestro Goeritz comentó, tiempos después, que su primera idea consistía en siete torres realizadas en concreto, con las cuales pretendía evitar la vista directa a la fábrica de tequila, nada agradable si se observa desde un espacio deportivo. Al pasar de los años en una ocasión la escultura fue decorada con unas flamas como remate en cada una de las torres, pues quien las decoró quiso figurar enormes velas para celebrar las fiestas navideñas. Al comentar esto con Mathias Goeritz, pareció no darle importancia y celebró sonriente diciendo *al menos se acuerdan de ellas*. Si los integrantes del

movimiento Dada le pusieron bigotes a la *Monalisa*, no resultaba tan grave este hecho, si se ve con humor.



Figura 205. *La Osa Mayor*, 1968.

La construcción de la obra la llevó a cabo la constructora ICA (Ingenieros Civiles Asociados) y en el sistema constructivo se emplearon cimbras deslizantes. Posteriormente, no se les ha dado la importancia que debiera y se han perdido en ocasiones entre los tianguis que se llevan a cabo alrededor de ellas e incluso en una ocasión alguna fue utilizada como base para colocar un “espectacular”, o sea un anuncio de grandes dimensiones.

Larissa Pavlioukova y Adrián Soto analizan y reflexiona en torno al tema recurrente del artista: “la torre en la obra de Mathias Goeritz”, señalan que “tomando en cuenta los años de residencia de Mathias Goeritz en Marruecos y España, países donde la herencia árabe es muy fuerte, podemos imaginar que estos elementos arquitectónicos fueron observados por el artista, lo que pudo haber inspirado su posterior fascinación por las torres... A este interés también contribuyeron sus amplios conocimientos en el campo de la historia del arte... Una lámina de colores, que servía como plantilla para dicha escultura —La Osa Mayor—

revela la búsqueda de la variedad figurativa de esta obra. En el boceto sus contornos, colores y número de puntas varía. Debido a la intensidad del color rojo, resaltan dos de las estrellas: un pentagrama, cuyo significado se relaciona con el hombre, el centro, la fuerza del universo y elevación hacia el principio, y la otra de seis puntas formada por dos triángulos en posiciones contrarias, la cual, según la tradición, simboliza el alma humana. El tema de la estrella generalmente se interpreta “como fulgor en la oscuridad, símbolo del espíritu. Cuando varias estrellas establecen un conjunto, una constelación, este significado adquiere un contenido adicional de un vínculo entre lo superior y lo inferior (Figura 206). De esta manera, de La Osa Mayor deriva el signo representativo del lazo, nexo, conocimiento. Las formas de las torres de La Osa Mayor muestran la máxima economía de medios posible”.¹¹⁴

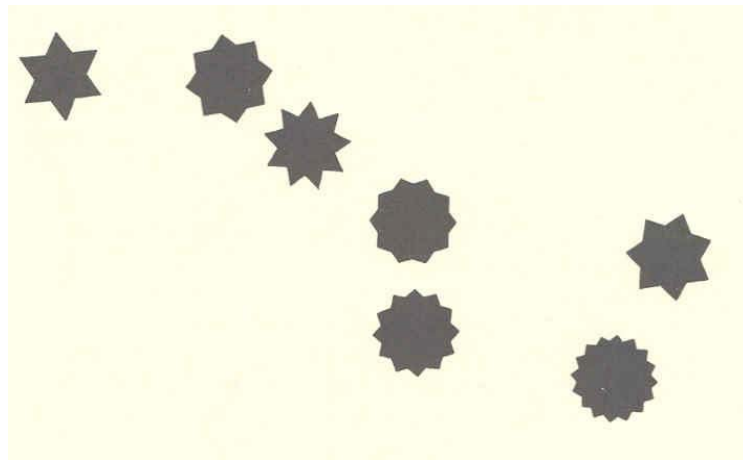


Figura 206. Planta de *La Osa Mayor*, 1968.

En varias ocasiones, Goeritz recurre al tema de la estrella y éste ha sido utilizado por diseñadores de interiores y artistas plásticos con su clara influencia, por ejemplo, en la actual remodelación de los interiores del Hotel Camino Real, no del todo afortunada. Si quisiéramos hablar de la reacción del público hacia ellas, podríamos decir nuevamente que la

¹¹⁴ Pavlioukova, L. *El tema de la Torre de Mathias Goeritz*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Antiguo Colegio de San Ildefonso. UNAM. México. 1997. p. 146 y 147.

“escenografía” de la ciudad no le favorece en una explanada descuidada y sucia, en la que surgen, no con poca frecuencia, centros de exposiciones efímeros, además del descuido en el mantenimiento, se observa que no les importa a funcionarios y administrativos el cuidado de obras como ésta, caso que se repite con el artista Herbert Bayer, uno de los últimos maestros supervivientes de la Bauhaus (en 1968) y cuya obra en México ha sido devorada por la contaminación y el crecimiento de la ciudad, así como por el abandono, la negligencia e incultura y desconocimiento de quienes debían cuidar la obra pública en los espacios de la urbe. Actualmente esta obra de Goeritz ha sido utilizada en comerciales y en un póster de Tequila Centenario... Bueno, ante lo sucedido, probablemente, como comentó Goeritz cuando las convirtieron en velas figuradas, cabía celebrar, en una atmósfera de desconocimiento e incultura, el hecho de que al menos no sean totalmente olvidadas. Un estudiante de la Universidad Autónoma Metropolitana, opina “a partir de mi propia observación, me he dado cuenta que también es un espacio escultórico que por momentos pasa desapercibido, ya que el aspecto formal del recinto deportivo impone ante un conjunto de torres en movimiento un contexto minimalista”. Ante la pregunta ¿qué es lo que realmente pasa con este lugar, con este espacio? Nos contesta: “es un espacio de grandes variantes, ya que por momentos, la escultura puede ser un punto de reunión, de referencia, sobre todo en días de eventos dentro del Palacio de los Deportes, pero ya fuera, este espacio cambia, ya que en realidad empieza a pasar desapercibida la escultura, a diferencia del propio palacio, tal vez por la desemejanza formal, compositiva y de tamaño, además está fuera del contexto visual, ya que ni siquiera se puede notar desde un automóvil recorriendo las arterias principales que rodean al palacio. Es este uno de los principales factores por los cuales la obra pierde presencia y, por consiguiente, carácter dentro del contexto urbano y de la intención formal y simbólica que el artista quería señalar o dar a entender desde su propia concepción de la escultura.

Juan Acha, en el libro citado, habla del sistema que debe haber entre la obra y la reacción del espectador, y en este sentido considero que es pertinente y reveladora la opinión de los estudiantes que sin ser teóricos palpan la realidad de lo que acontece en el paisaje urbano de la metrópoli.

5.11 Proyecto de una vía para las artes. “Ruta de la Amistad”. Ciudad de México

La Olimpiada de 1968 en la ciudad de México y las obras que se hicieron para y en el marco de ésta, nos pueden ayudar a conocer, analizar o estudiar a las mismas, entre las cuales se encuentran algunas que son tema de estudio del presente ensayo. Considero que lo escrito por Octavio Paz en su obra *Postdata*, puede darnos alguna claridad, o al menos un marco social y político de la situación del México 68.

La contraportada de la edición de *Postdata* concluye que esta obra no podía ser indiferente a las dramáticas consecuencias de 1968 en la historia mexicana y aquel año se imprimió *Postdata* (1969), célebre secuencia del Laberinto de la Soledad. Ese libro fue un gesto de responsabilidad y un llamado de alerta. Paz volvió sin vacilaciones a las heridas mexicanas y afirmó su creencia en esa profunda reforma democrática cuya actualidad habrá de reconocer en *este libro*, uno de sus antecedentes intelectuales más firmes. En ella cita en la sección titulada Olimpiada y Tlaltelolco que “1968 fue un año axial: protestas, tumultos y motines en Praga, Chicago, París, Tokio, Belgrado, Roma, México, Santiago... la rebelión juvenil anuló las clasificaciones ideológicas. A esta espontánea universalidad de la protesta correspondió una reacción no menos espontánea y universal: invariablemente los gobiernos atribuyeron los desórdenes a una conspiración del exterior... los jóvenes descubren que la sociedad moderna fragmenta y separa a los hombres: el sistema no puede, por razón de su naturaleza misma, crear una verdadera comunidad. La condición de la crítica por qué, sin la distancia que establece la Universidad entre los jóvenes y la sociedad exterior, no habría posibilidad de crítica y los estudiantes

ingresarían inmediatamente en el circuito mecánico de la producción y el consumo. Contradicción insalvable: si la Universidad desapareciese, desaparecería la posibilidad de la crítica; al mismo tiempo, su existencia es una prueba —y más: una garantía— de la permanencia del objeto de la crítica, es decir, de aquello cuya desaparición se desea. La rebelión juvenil oscila entre estos dos extremos: su crítica es real, su acción es irreal. Su crítica da en el blanco pero su acción no puede cambiar a la sociedad e incluso, en algunos casos, lejos de atraer o de inspirar a otras clases, provoca regresiones como la de las elecciones francesas en 1968... Si las explosiones son parte del sistema, también lo son las represiones y el letargo, voluntario o forzado que la sucede, no algo que venga de fuera. Es una enfermedad que ha resistido a todos los diagnósticos, lo mismo a los de aquellos que se reclaman de Marx que a los de aquellos que se dicen heredero de Tocqueville.

Extraño padecimiento que nos condena a desarrollarnos y a prosperar sin cesar para así multiplicar nuestras contradicciones, enconar nuestras llagas y exacerbar nuestra inclinación a la destrucción. La filosofía del progreso muestra al fin su verdadero rostro: un rostro en blanco, sin facciones. Ahora sabemos que el reino del progreso no es de este mundo: el paraíso que nos promete está en el futuro, un futuro intocable, inalcanzable, perpetuo. El progreso ha poblado la historia de las maravillas y los monstruos de la técnica, pero ha deshabitado la vida de los hombres. Nos ha dado más cosas, no más ser. El sentido profundo de la protesta juvenil —sin ignorar ni sus razones ni sus objetivos inmediatos ni circunstanciales— consiste en haber opuesto al fantasma implacable del futuro la realidad espontánea de la hora... En efecto, las estadísticas son impresionantes, sobre todo si se tiene en cuenta el estado en que se encontraba la nación en 1910 y las destrucciones materiales y humanas que sufrió durante cerca de veinte años de guerras civiles. Como una suerte de reconocimiento nacional a su transformación en un país moderno o semi moderno, México solicitó y obtuvo que su capital fuese la sede de los juegos olímpicos en 1968. Los organizadores no sólo salieron airoso de la

prueba sino que inclusive añadieron al programa deportivo una nota original, tendiente a subrayar el carácter pacífico y no competitivo de la olimpiada mexicana: exposiciones de arte universal, conciertos y representaciones de teatro y danza por compañía de todos los países, un encuentro internacional de poetas y otros actos de la misma índole. Pero dentro del contexto de la rebelión juvenil y de la represión que la siguió, estas celebraciones parecieron gestos espectaculares con los que se quería ocultar la realidad de un país conmovido y aterrado por la violencia gubernamental... Una popular revista norteamericana, horrorizada pero púdica, dijo que lo de México era un caso típico de *overreaction*, un síntoma de “la esclerosis del régimen mexicano”. Curioso understatement ... Una reacción exagerada o excesiva delata, en cualquier organismo vivo, miedo e inseguridad; y la esclerosis no sólo es signo de vejez sino de incapacidad para cambiar. El régimen mostró que no podía ni quería hacer un examen de conciencia; ahora bien, sin crítica y, sobre todo, sin autocrítica, no hay posibilidad de cambio. Esta debilidad mental y moral lo condujo a la violencia física... Pero antes de tocar este tema —central y secreto de nuestra historia— debo escribir, en sus grandes líneas, el desarrollo del México moderno, ese desarrollo paradójico en el que la simultaneidad de los elementos contradictorios se condensa en estos dos nombres: Olimpiada y Tlaltelolco”¹¹⁵.

En 1963 (durante el sexenio del licenciado Adolfo López Mateos, la ciudad de México solicitó al Comité Olímpico Internacional reunido en Baden, Alemania se le otorgara la sede de los juegos de la XIX olimpiada que habrían de celebrarse en 1968, fue aprobada dicha petición por la mayoría de los integrantes del comité. Adquirido el honor, así como la responsabilidad de este magno evento, por acuerdo presidencial y de conformidad con los reglamentos olímpicos quedó integrado el Comité organizador de dichos juegos, el cual atendió eficazmente los problemas de alojamientos, transporte, prensa,

¹¹⁵ Paz, O. *Postdata*. Fondo de Cultura Económica. México. 2004. pp. 241-253.

publicidad y difusión, además de los derivados del programa técnico deportivo. Asimismo, el señor presidente de la república, licenciado Adolfo López Mateos, encomendó a la Secretaría de Obras Públicas, el proyecto y construcción de la mayor parte de las instalaciones necesarias y la adaptación de las que fueran aprovechables para la celebración de los juegos. Los estudios previos se iniciaron en 1965... Se comenzó la investigación de las necesidades técnicas deportivas de las instalaciones olímpicas, recurriéndose para ello a las autorizadas opiniones del Comité Olímpico Internacional, del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, de las Federaciones Nacionales de cada deporte, y de las Federaciones Internacionales.

Las obras fueron iniciadas a partir de octubre de 1965 y terminadas a fines de agosto de 1968. En lo que se refiere a las actividades de difusión cultural, se desarrolló el proyecto *Ruta de la Amistad*, uno de los más destacados. Es el corredor escultórico más grande del mundo con 17 kilómetros de longitud. En él se encuentran dispuestas 19 obras construidas en concreto, que fueron realizadas por artistas de los cinco continentes (Figura 207). Con alturas que van desde los 7 hasta los 22 metros (Figura 208).

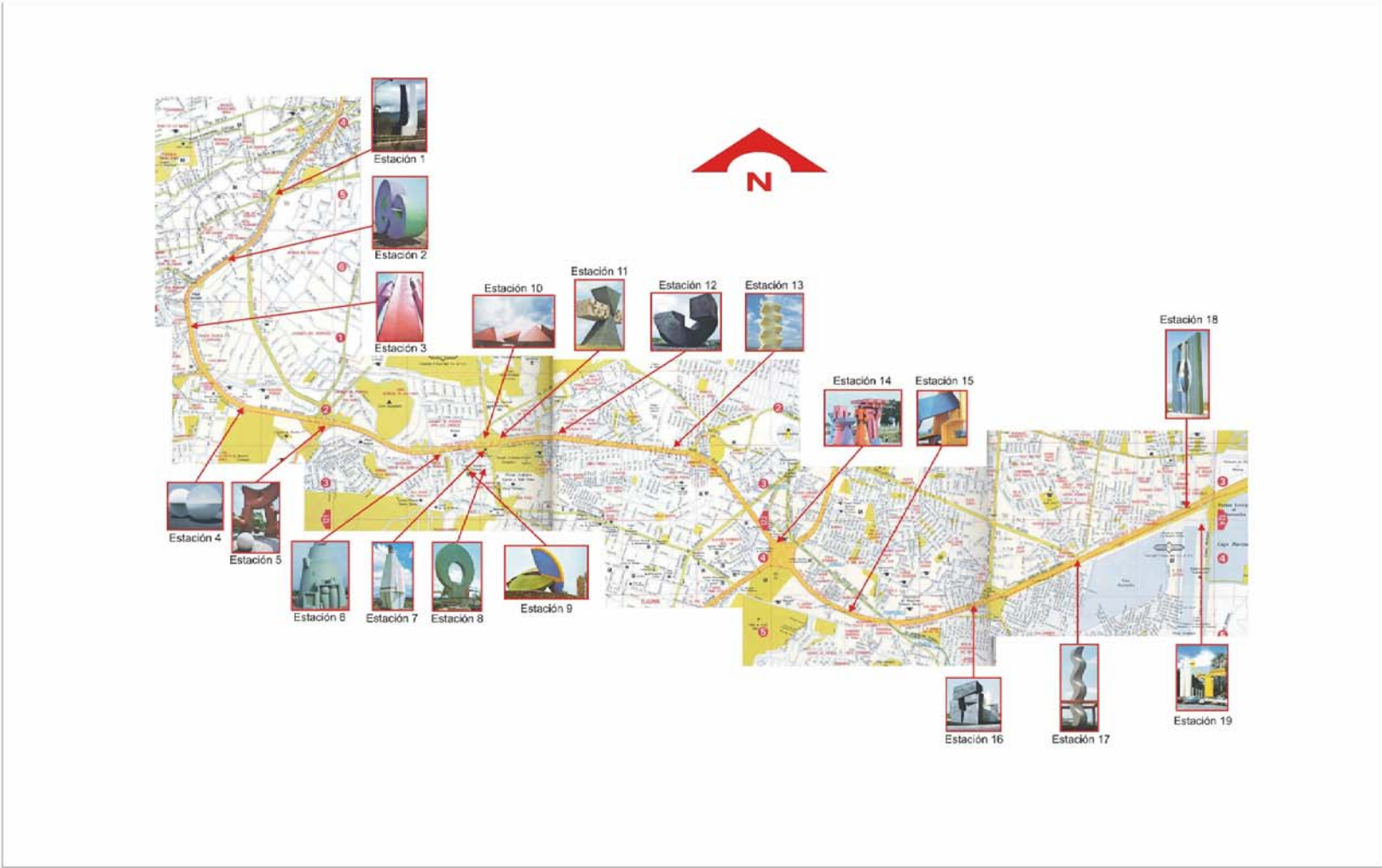


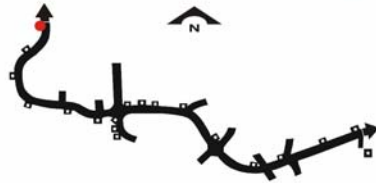
Figura 207. Ubicación de las esculturas en la Ruta de la Amistad.

Estación 1

México 



Señales
Ángela Gurriá



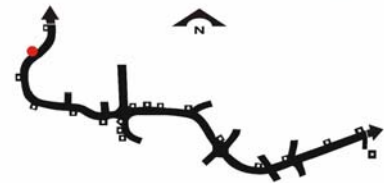
Ubicación en la ruta.

Estación 2

Suiza 



El ancla
Willi Gutmann



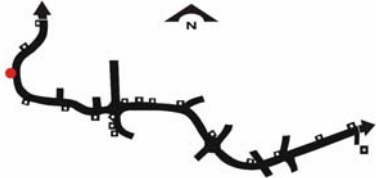
Ubicación en la ruta.

Estación 3

Checoslovaquia 



Las tres gracias
Miroslav Chlupac



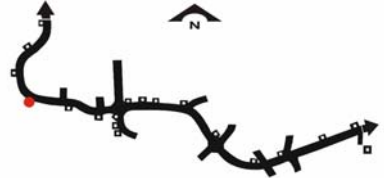
Ubicación en la ruta.

Estación 4

Japón 



Esferas
Kioshi Takahashi



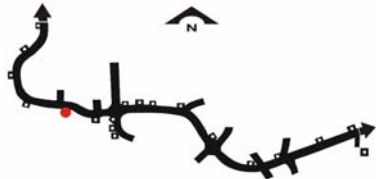
Ubicación en la ruta.

Estación 5

Francia - Hungría  




El sol bipedo
Pierre Székely



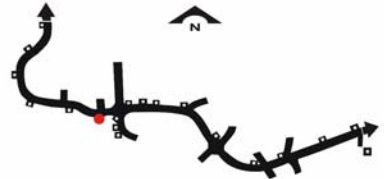
Ubicación en la ruta.

Estación 6

Uruguay 



Torre de los vientos
Gonzalo Fonseca



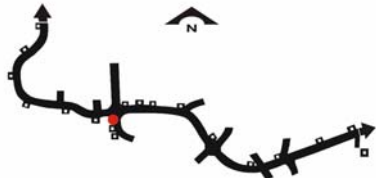
Ubicación en la ruta.

Estación 7

Italia 



Sin Titulo
Constantino Nivola



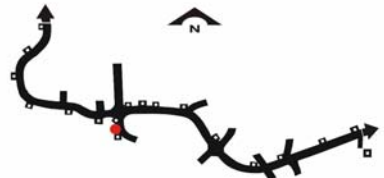
Ubicación en la ruta.

Estación 8

Bélgica 



Sin Titulo
Jacques Moeschal



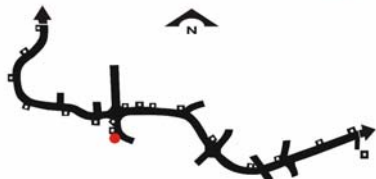
Ubicación en la ruta.

Estación 9

Estados Unidos 



Sin Titulo
Todd Williams



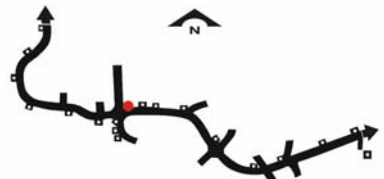
Ubicación en la ruta.

Estación 10

Polonia 



Reloj solar
Grzegorz Kowalski



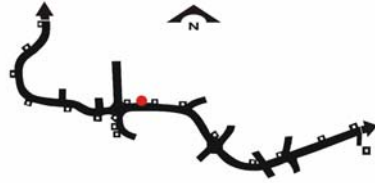
Ubicación en la ruta.

Estación 11

España 




México
José Ma. Subirachs



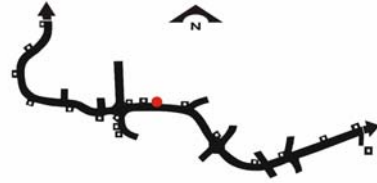
Ubicación en la ruta.

Estación 12

Australia 




Sin título
Clement Meadmore



Ubicación en la ruta.

Estación 13

Australia - E. U. 



Muro articulado
Herbert Bayer



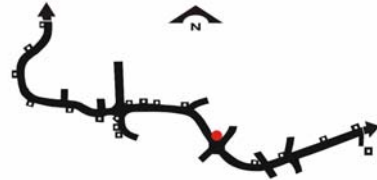
Ubicación en la ruta.

Estación 14

Holanda 



Tertulia de gigantes
Joop J. Beijon



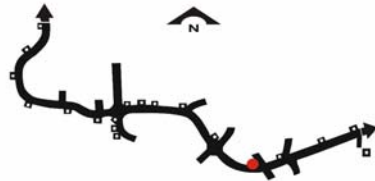
Ubicación en la ruta.

Estación 15

Israel 



Puerta de la paz
Itzhak Danziger



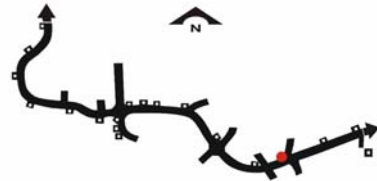
Ubicación en la ruta.

Estación 16

Francia 



Sin título
Olivier Seguin



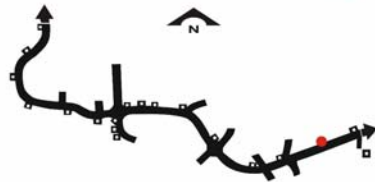
Ubicación en la ruta.

Estación 17

Marruecos 



Sin título
Mohamed Melehi



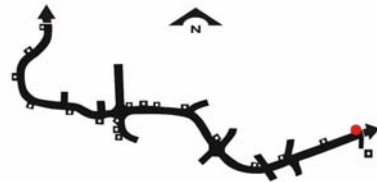
Ubicación en la ruta.

Estación 18

México 



Puerta al viento
Helen Escobedo



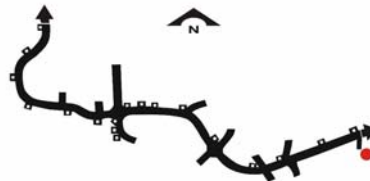
Ubicación en la ruta.

Estación 19

México 



Sin título
Jorge Dubón



Ubicación en la ruta.

INVITADO ESPECIAL



La osa mayor
Mathias Goeritz

México 

INVITADO ESPECIAL



Hombre corriendo
German Cueto

México 

INVITADO ESPECIAL



Sol rojo
Alexander Calder

Estados Unidos 

Figura 208. Conjunto de las esculturas de la Ruta de la Amistad.

En el concepto original, las obras llenas de matices aparecían sembradas cada kilómetro y medio en un valle de piedra volcánica, resultado de la emanación del Xitle dos mil años atrás. Singulares árboles acompañados de una maleza intensamente verde en verano y de amarillo pálido en invierno fueron el escenario de esta inmensa galería.

En la publicación *La Arquitectura y el Deporte*, órgano oficial del Comité Organizador de la XIX Olimpiada, se señala: “Es pues necesario, y por todos conceptos conveniente, que el público se entere de la obra extraordinaria con el que el Gobierno Federal, por medio de su Secretaría de Obras Públicas y dinero del pueblo, ha llevado a cabal cumplimiento de la construcción de los escenarios donde se desarrollarán los XIX Juegos Olímpicos.”¹¹⁶

En octubre de 1967, el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, Presidente del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, expresó: “El propósito de México al solicitar y obtener la sede de los Juegos de la XIX Olimpiada, fue el de tener la oportunidad de presentar y proyectar ante el mundo, un aspecto de la realidad mexicana hasta ahora poco conocido. Una oportunidad de mostrar su capacidad organizadora, de poner plenamente en evidencia el adelanto de su industria constructora, la imaginación de sus artistas y de sus técnicos, el adelanto de sus ciudades y la belleza de sus campos, donde yacen los restos de una civilización cuya cultura alcanzó los niveles de las más antiguas del mundo”.

Desde 1963, en torno a este propósito, giró toda la compleja actividad de México para reunir dignamente en su territorio a la juventud del mundo, no sólo dentro de la limitada extensión de las competencias olímpicas sino también dentro de los linderos infinitos de la cultura, la ciencia y la técnica. Desde un principio fue eliminada la posibilidad del derroche económico. El propio

¹¹⁶ Artes de México. *La arquitectura y el deporte. Número extraordinario*. Comercial Nadrosa, S.A. México. 1968. pp. 4, 5, 7 y 25.

Ramírez Vázquez manifestó en otra ocasión: “creemos que los juegos olímpicos nunca deben provocar inversiones o construcciones que no correspondan a una utilidad social posterior, pues de ser así, se convertirían en obras de dispendio, imposibles de realizar para países en desarrollo y desaconsejables por completo en una época en que las carencias sociales son de igual gravedad para todos los países”. En efecto, esa escrupulosidad comenzó en octubre de 1963, cuando los arquitectos Reynaldo Pérez Rayón y Jorge Fernández Flores fueron comisionados por el Comité Olímpico Mexicano para que realizaran un programa preliminar de necesidades olímpicas en cuanto a instalaciones. En compañía del profesor Ramiro Aréchiga Hernández ellos mismos levantaron además un inventario de las instalaciones deportivas existentes en la ciudad de México.

A mediados del año de 1966, Mathias Goeritz fue nombrado asesor artístico de las olimpiadas y se lo comunicó a Joop Beljon, cuando le escribió “Él mexsimposium parece que se vuelve realidad. Tengo que decirte que hace cinco semanas fui nombrado asesor artístico de las olimpiadas. Espero poder invitarte pronto a venir, estás en el primer sitio en mi lista”.

El 10 de septiembre de 1968, Goeritz le escribió a Beljon: “En los últimos dos años no pude hacer casi nada en el campo de trabajo. ¡la tensión era demasiada! Lo que yo hice aquí lo van a firmar otros. ¡así es la vida! Barragán esta tratando, a través de artículos en revistas y periódicos, de convencer a todo el mundo, después de once años, de que las *Torres de Satélite* son suyas, lo que es falso. Sólo puedo decirte que estoy harto”.

En su artículo sobre la *Ruta de la Amistad*, Beljon cita “como asesor artístico, Mathias hizo para las Olimpiadas de 1968 mucho más que la Ruta de la Amistad. Inició el taller gráfico de las olimpiadas, dirigido por Lance Wyman y Peter Murdotch, ellos fueron los que diseñaron los carteles, timbres, boletos, folletos, catálogos, etc. La alta calidad de su trabajo fue reconocida

mundialmente. Las artes tuvieron un espacio predominante en los Juegos Olímpicos de 1968. Músicos, bailarines, grupos de teatro fueron invitados a la ciudad de México y hubo congresos de arquitectos y poetas. Yo sabía que Mathias tenía amigos en todo el mundo, él siempre generoso quería compartirlos...”

Mi experiencia personal y profesional creció, ya que pude apreciar muy de cerca la transformación de Goeritz cuando trabajó en la *Ruta de la Amistad*, empezó a vestir de forma citadina, alguna ocasión en un traje príncipe de Gales y conducía una camioneta de modelo reciente por la necesidad de tener un mayor contacto con la ciudad, asistir a las reuniones que se llevaban a cabo debido a la Olimpiada Cultural y particularmente al “Encuentro de Escultores” de los países participantes, a partir de que el arquitecto Ramírez Vázquez lo designó para presidir, en su compañía, el evento.

Para ubicarme en el contexto de la obra de la *Ruta de la Amistad* en 1968, recibí una carta del maestro Goeritz fechada el 23 de enero de ese año en la que aparece un dibujo con tres torres cilíndricas unidas entre sí por unas franjas coloreadas en azul, amarillo y rojo (Figura 209). Este dibujo me parece muy representativo del trabajo que desarrollaba para las olimpiadas, en el cual se podía ver el juego de volúmenes en una composición que llevada a una escala de arte público, reflejaba su gusto por el tema de las torres.

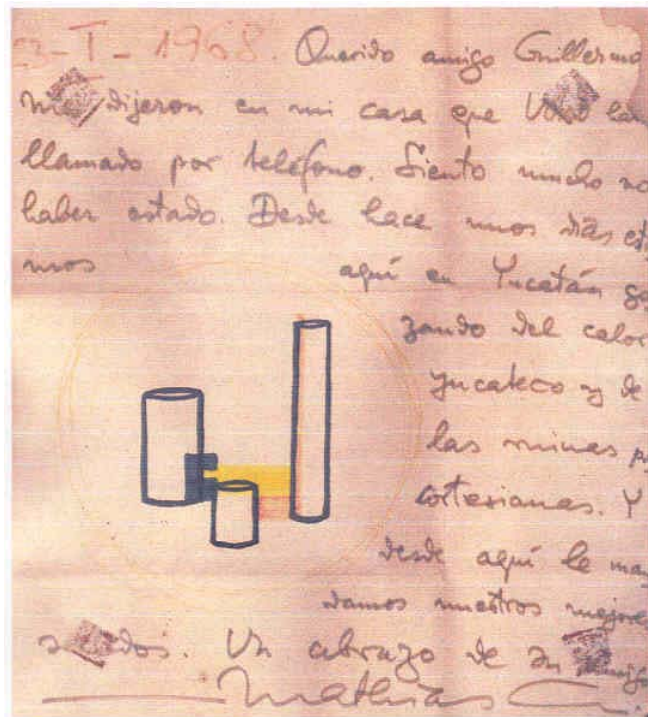


Figura 209. Carta de Mathias Goeritz a Guillermo Díaz Arellano.

En cuanto a las barras y su colorido, me recordaron las citas que solía hacernos durante sus clases cuando se refería a Mondrian o Malevich. El año siguiente, 1969, su tarjeta de felicitación de Año Nuevo tenía unos dibujos en los que aparecen estrellas con diferente número de “picos”, hecho que nos hace recordar el conjunto que con planta de estrella conformó la constelación de “La Osa Mayor”, que no estando dentro de la *Ruta de la Amistad*, sí formó, con las de Calder y Cueto, localizadas en otra parte de la ciudad, un resultado de los trabajos realizados para la Olimpiada Cultural del 68, en lo que se refiere puntualmente al Encuentro de Escultores (Figura 210). Se puede apreciar en sus dibujos que se deleitaba jugando con los temas de sus obras.

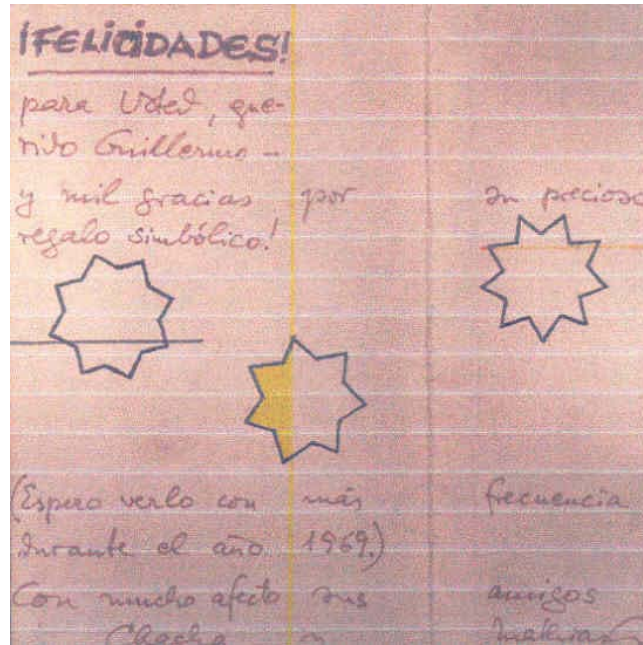


Figura 210. Carta de Mathias Goeritz del año 1969.

Siendo estudiante de la Escuela de Arquitectura, visité al maestro Goeritz cuando estaba desarrollando los trabajos concernientes a la *Ruta de la Amistad*. En el libro *The Architecture of México, yesterday and today* de Hans Beachan (1969) aparecen publicadas fotografías de su casa en Cuernavaca, Mor., en la calle de Santa Catarina (que hoy lleva otro nombre) y recuerdo que estaba tan apresurado por sus trabajos en la coordinación de las obras para la que subió a su camioneta al tiempo en que le quitaba la cáscara a un plátano, que seguramente sería el único alimento que tomaría durante su viaje en la carretera a la ciudad de México. En ese libro se menciona: "...la casa de Cuernavaca de Mathias Goeritz, prima hermana de su escultura y pintura, es una especie de laboratorio arquitectónico en el que Goeritz juega y yuxtapone las formas básicas y colores que le fascinan a él. El color de la pared y de la banqueta dependía del estado de ánimo de Goeritz, un color amarillo limón fue recientemente cambiado a un anaranjado; a la izquierda, la puerta masiva en color negro parecía no tener peso en esa pared amarilla".¹¹⁷

¹¹⁷ Beachan, H. *The architecture of Mexico, yesterday and today*. Architectural Book Publishing Co. New York. 1969.

Frente a la casa de Goeritz, en la misma calle, estaba la residencia de Frank Nechy, era propietario, seguramente, entre otros bienes raíces, del edificio Paolo en Cuernavaca, Mor. y era un apasionado de la artesanía mexicana, que además frente al Palacio de Cortés tenía una hermosa tienda de artesanía mexicana cuidadosamente seleccionada, visitada por personalidades como Rufino Tamayo y su esposa, Lola Beltrán, entre otros. La residencia de Nechy podríamos calificarla de majestuosa, dada su magnitud, lo grande de su jardín, los materiales constructivos, lo sofisticado de su decoración de interiores. Nechy solía comentar que los vecinos que habitaban su calle no estaban nada contentos con lo que hacía Goeritz, no les gustaba ni los colores de la fachada ni mucho menos el color anaranjado de la banqueta, sin embargo Goeritz se veía feliz y su casa la he visto en varias revistas. La estancia tenía forma de un cubo cuyas dimensiones eran en planta de siete metros, en cada lado y la altura desde luego de siete metros también. Se trataba de una casa remodelada a su gusto y muy conocida entre personalidades de las artes plásticas y los arquitectos, ambiente que rodeaba a Goeritz en 1968, personaje de gran estatura no sólo física sino espiritual y un artista de gran sencillez y antisolemne. Muchos lo recordamos así.

Durante la exposición *Los Ecos de Mathias Goeritz*, tuve la oportunidad de conocer a Christian Schneegas, director del Museo de Arte Contemporáneo Akademie Der Künste en Berlín, acompañado de una dama con quien, dijo, había estado tomando fotografías de la obra escultórica de Goeritz, ambos estaban muy emocionados al mostrarlas y hablar de los espacios interiores que habían logrado captar, pues para éstos las esculturas tenían espacios internos que se creaban y que se podían visitar visualmente, los cuales causaban emociones en el espectador. Schneegas había comprobado que cuando hablaba con la gente sobre Mathias se les iluminaba el rostro y aparecía una sonrisa, coincido con lo dicho por Schneegas, pues era evidente el estado de ánimo y entusiasmo durante su estancia como profesor en las escuelas de arquitectura en que impartió su Taller de Diseño. Seguramente, ello fue un

elemento crucial en la producción de sus obras de escultura pública, ya que contagiaba su entusiasmo a arquitectos, promotores e inversionistas. José Luis Cuevas, Pedro Friedeberg y Sebastián son en gran parte resultado de ese entusiasmo.

De la estancia de Goeritz en la Universidad del Estado de Morelos, que coincide en el tiempo con la de asesor de la Olimpiada Cultural, recuperamos las palabras del arquitecto Ernesto Ríos González —entonces director de la Escuela de Arquitectura— expresadas en una entrevista: “Mathias llegó a vivir a Cuernavaca, más exactamente a Temixco por su amistad con Sergio Méndez Arceo y con Fray Gabriel, con la idea de involucrarse en el proyecto de renovación de la Catedral... Lo encontré en la calle a bordo de un Jeep, de huaraches y con su eterna sonrisa. Lo invité a colaborar en lo que sería la nueva escuela de arquitectura y aceptó, por lo que estuvo con nosotros trabajando como maestro especial, en una cátedra fuera del temario curricular. Mathias antes que gran artista fue un gran hombre. Como profesor siempre profundo y serio; como colega desinteresado y honesto; como amigo, extraordinario, sincero, inmejorable...”.

Para saber sobre la colaboración de Goeritz en el proyecto de la *Ruta de la Amistad*, se entrevistó al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez quien nos dijo: “...la *Ruta de la Amistad* se comenzó a trabajar en 1967, Mathias le dio un giro diferente. Como parte del programa se tenía agendada la organización de un Encuentro Internacional de Escultores, nuestra intención era que los países participantes no enviaran esculturas históricas o muy locales o de personajes de su historia muy contemporánea, queríamos incluso evitar el riesgo de que presentaran expresiones escultóricas de sus gobernantes, por eso optamos por una reglamentación, que dejara muy claro que lo que se pedía era una escultura de escala urbana y que fueran abstractas para no caer en temas que son casuísticos y extemporales. [...] Con este esquema se invitó a los Comités Olímpicos de todos los países, sugiriéndoles los escultores que deseábamos

estuvieran aquí, a recomendación de Mathias por su conocimiento internacional. Tuvimos excelentes respuestas de escultores como Bayer de la Bauhaus, Calder, ¡todos ellos! Así se logró realizar la *Ruta de la Amistad*, con la coordinación para las ubicaciones y de construcción de Mathias. Gonzalo Fonseca de Uruguay estuvo aquí varias veces, al pendiente de la recuperación de su escultura. Murió hace poco. Subirat de España, es ahora el que está terminando con gran acierto La Sagrada Familia de Gaudí”.

La idea de hacer una Ruta fue accidental, pues estaba en construcción el tramo del periférico sur para ligar las instalaciones deportivas de Xochimilco — pruebas de remo y canotaje— con la Villa Olímpica. La obra la realizó el gobierno del Distrito Federal, hicieron muchas expropiaciones y quedaron remanentes de terrenos por varios lugares, entonces no es que se hayan proyectado y seleccionado específicamente, sino que al haber residuos de terreno propiedad del Distrito Federal, quedaron a lo largo del Periférico Sur, lugares que nos concedió el gobierno para hacer las esculturas, entonces, fue casuístico aprovechar lo que había, además el tiempo estaba encima, al invitar a los países a participar en ese Encuentro de Escultores, se les pidió que cada uno pagara los honorarios del escultor y México asumía pagar los gastos de transportación y estancia. La construcción se realizó con donativos de las compañías constructoras que estaban realizando las instalaciones olímpicas entonces a todos se les adjudicaban: construyes la alberca y tales obras de la Ruta de la Amistad, así que no le costó al Comité Organizador. Confiados pues, en que la calidad estaba asegurada por el nivel de los participantes, pues eran los que le iban a dar el valor urbano [...] lo esencial, era asegurar la calidad de las esculturas”.

Con relación a su experiencia en las labores de coordinación y del trabajo de equipo dijo “ninguna obra es totalmente aportación exclusiva del arquitecto, no es cierto, los arquitectos todólogos no existen, somos producto de una labor de equipo, nada más, se necesitan especialistas, se necesitan colaboradores. Con

respecto a su experiencia administrativa en la olimpiada me respondió “todo lo que era producción, era cuestión de equipo. La creatividad y productividad se generaron aquí, aquí en mi oficina tuvimos 250 gentes trabajando en la olimpiada”. En cuanto a la forma y entusiasmo con que colaboraban todos — comenté— que debió haber sido una gran lluvia de ideas, de un ir y venir en ellas, Ramírez Vázquez respondió afirmativamente y añadió “el trabajo diario, por lo menos una parte con él, Goeritz, y por otra con los ingenieros estructurales para soluciones tan específicas como las de Candela en el Palacio de los Deportes, las de Rossen con la cubierta colgante de la alberca, todo eso con las intervenciones de Colinas de Buen y para las construcciones de concreto con los grandes contratistas, Bernardo Quintana, era intensa, múltiple y diversa nuestra relación”.

Un ejemplo de la trascendencia de lo realizado en México, se pudo observar recientemente en la Olimpiada de Seúl, esta nación cuenta con un parque, de unas tres o cuatro hectáreas, con escultura abstracta de todo el mundo. Lo mismo que nosotros hicimos en aquel momento con la *Ruta de la Amistad* ellos lo hicieron en ese gran parque con extraordinarias esculturas. En la Embajada deben tener muy buena información de la Olimpiada el 68, porque al parque le siguen colocando esculturas y podemos decir que es el parque más grande del arte contemporáneo que hay en el mundo.

En la misma entrevista le expresé al arquitecto que el sentido de crear la *Ruta de la Amistad* en una vialidad rápida —un periférico— fue para que la obra escultórica pudiera ser apreciada por la gente que viaja en automóvil con cierta velocidad, a diferencia de la distinta apreciación que se puede tener si las esculturas están en un parque.

Sin embargo, precisamente por tratarse de esculturas que están en una vía rápida se han tenido fuertes problemas para su mantenimiento, además que se tiene que combatir la negligencia de las autoridades. Al respecto el arquitecto

Ramírez Vázquez nos relató el problema que han tenido los fundadores del Patronato de la Ruta de la Amistad, Luis Javier de la Torre y el arquitecto Javier Ramírez Campuzano en su tarea de restaurar las esculturas, es decir, quitarle árboles: “porque usted debe saber que después de la Olimpiada llegó un regente del D. F. De apellido Sentfies a quien no le gustaban y ordenó demolerlas ‘hay que demoler esos adefesios’; afortunadamente algunos arquitectos que trabajaban en el gobierno del D. F. le dijeron que sus intenciones no procedían pues cada escultura había sido donada a la nación, además se trataba de figuras del arte universal, ante tales argumentos terminó diciendo: –bueno, tápenlas con árboles, y les sembraron árboles, claro, eso fue hace veintitantos años. Fue en el sexenio de Luis Echeverría Álvarez; luego entonces, uno de los esfuerzos extraordinarios que han hecho, sobre todo Luis Javier de la Torre, ha sido el obtener las autorizaciones para quitar esos árboles que ya son enormes. En algunos casos los árboles fueron trasplantados a petición de los ecologistas, ya que a éstos les interesa el árbol, pero no la escultura. La propuesta del Patronato para iniciar un programa de mantenimiento permanente ha sido la de conseguir padrinos para cada una de las esculturas, porque es más que obvio que al gobierno del Distrito Federal no le interesan y mucho menos invertir en su cuidado. Hasta ahora se ha conseguido poco al respecto, tres o cuatro padrinos. La iniciativa privada de Holanda y Suiza han colaborado. La Embajada de Holanda cubre gastos de mantenimiento y restauración, con la intención de lograr su restauración. Tienen información personal de los autores y de todo. Hay un parque en Tijuana, Mexitlán, donde están las esculturas de la Ruta de la Amistad en maqueta, a escala 1: 25, son maquetas de arquitectura prehispánica, colonial, del siglo XIX y contemporánea hasta la Ruta de la Amistad. Planos, no creo que existan, todo eso se dejó en el Comité Olímpico, pero en 1975-1976 hubo unos Juegos Panamericanos en México y todo el archivo de la olimpiada lo vendieron por kilo, porque era mucho y necesitaban el espacio para la organización de los juegos panamericanos, por eso me extraña que el Comité Olímpico pueda tener información. La memoria oficial de la olimpiada se envió

a todas las bibliotecas importantes, tuve cuidado que tuviera una la Universidad Autónoma Metropolitana, ahora quién sabe si exista. La mandamos también a todas las Embajadas de México y siempre que viajo voy a las embajadas y busco la memoria y sólo en dos la he encontrado, en Francia y en Nicaragua. Claro, no he recorrido todo el mundo, pero en muchas otras no la encuentro, en la Universidad Nacional espero que sí esté”. En una visita a España en diciembre de 1998 —le dije—, visité el Parque Guel y llamó mi atención la escultura de Chillida, junto a una de Henri Moore, pues pude comprobar que se habían diseñado los jardines para hacer una escenografía en la que resalten las esculturas o, por lo menos, no les restan importancia, algo similar ocurre en San Sebastián, comenté, con la escultura de Eduardo Chillida “Peine de los vientos.

Respecto a la escultura de las Torres de Ciudad Satélite comentó el arquitecto que pusieron unos pasos a desnivel que cortan toda la perspectiva y dijo: “pero así son nuestros gobernantes, por eso fue que dispusieron demoler y luego tapar las esculturas de la Ruta de la Amistad.

A mi comentario, en el sentido de que desafortunadamente faltan los espacios urbanos alrededor de las obras con las áreas libres para que la gente pueda tener acceso y deambular o jugar entre las esculturas para apropiarse de ellas, me comentó el arquitecto Ramírez Vázquez lo siguiente: “Bueno se las han apropiado con los graffitis, ya en una o dos se ha logrado aplicar la pintura antigraffiti, aunque sobre ella pinten lo que sea con agua se lava, no se ha podido colocar esta pintura especial en las demás”. Nuevamente tomé la palabra y le dije, recuerdo que mencionó usted alguna vez cuando hablaba sobre el Museo de Antropología e Historia de la ciudad de México, que para hacer destacar a todas y cada una de las piezas que ahí se exhibirían había aprendido a iluminarlas siguiendo más de cerca el ejemplo de las joyerías en la ciudad de Nueva York, pues no quería hacer una bodega y por consiguiente se vio obligado a mandar algunas obras a otros museos con el fin de dejar

solamente aquellas que podría mostrarse como verdaderas joyas de la cultura prehispánica, por lo tanto desde mi punto de vista, la ciudad también tiene que diseñarse, para que se disfrute del arte público, así, pensando en que cada una de las piezas tiene un valor que debería destacarse en un contexto apropiado para ser disfrutado por los habitantes de la ciudad mediante el diseño de un entorno apropiado. En este mismo sentido, traje a colación la visita que realicé —en los años 70— a Karnak y Luxor en Egipto, de la que recordaba como se unen por la calzada de los esfinges estos dos lugares, por medio de una avenida flanqueada por impresionantes esculturas y expresé que para mí eso es arte público y que no necesariamente eran las esculturas, sino también muchas obras arquitectónicas podían merecer el calificativo de arte público. Entonces me respondió sí, pero juegan todas las otras intervenciones de la sociedad al definir las construcciones que hacen los arquitectos, que hacemos los arquitectos. La sociedad genera la arquitectura, la genera en función de los recursos económicos, materiales y técnicos del momento. Todo lo genera la sociedad y el arquitecto es un traductor; siempre y cuando sea un buen arquitecto, pues traduce y ahí se queda; si realmente tiene valor permanece y si no desaparece.

El mejor juez de la arquitectura es el tiempo, por encima de los teóricos y de los historiadores, la calificación la da el tiempo, así como la vigencia. Hablando de su obra, concretamente del Museo de Antropología, y comentando acerca del Paraguas construido en el patio central, obra de arquitectura y escultura, alrededor de la cual deambula gente de todo el mundo, llevándose un recuerdo y una emoción, Ramírez Vázquez expresó: “su realización fue consecuencia del momento, esta obra se pudo realizar —con esa trascendencia y esa realidad— en un gobierno que tenía un presidente culto como López Mateos, un Secretario de Educación del nivel de Jaime Torres Bodet, un Secretario de Hacienda como Antonio Ortiz Mena y un Jefe del Departamento del Distrito Federal como Ernesto Uruchurtu, con un equipo de gobierno de ese nivel, era factible hacer muchas cosas”. A mi pregunta respecto de sus trabajos

anteriores, de sus experiencias comentó: “todas son iguales, todas tienen en el fondo el mismo problema, es decir, pensarlas, crearlas, resolverlas y hacerlas. Entonces todas tienen lo mismo, porque muchas veces dan más experiencia las limitaciones de realización que la gran libertad de recursos para hacer obras, entonces todo tiene su problema específico, es como con los hijos, cada uno tiene características diferentes”.

Del futuro de la escultura urbana o arte público en México opinó: “existen gran cantidad de muchachos buenos, que dominan una escuela. Esta la de Sebastián que se origina en Mathias, pero hay muchos muchachos valiosos con enfoques diferentes, que utilizan materiales diferentes. Felgueres por ejemplo. Respecto de la ciudad, le pregunté ¿qué hacer para poder recibir y percibir la escultura, el arte urbano, para que la gente lo disfrute? ¿observa algún cambio importante en México? Su respuesta fue “puede haberlo en función de que haya recursos en la ciudad y que haya gobernantes con la cultura suficiente para apreciarlo”.

Tiempo después de la entrevista con el arquitecto Ramírez Vázquez, me di a la tarea de contactar al publicista Luis Javier de la Torre, Presidente del Patronato Pro La Ruta de la Amistad, con el objeto de continuar con el estudio sobre la misma. Del trabajo que ha realizando el Patronato consideré importante hacer la transcripción literal de un documento que explica su razón de ser:

“Introducción: Han transcurrido más de 25 años desde que México mostró su fisonomía contemporánea a través de los Juegos Olímpicos de México 1968, hermanando el arte con el deporte, el cuerpo con el intelecto, recreando la Olimpiada Cultural. De los veinte magnos eventos que la comprendieron hubo uno en particular que se quedaría entre nosotros, no sólo como un gran recuerdo, sino con su presencia material hasta nuestros días [...] el ideal del proyecto eran unir los escenarios olímpicos y poner en contacto escultores, ingenieros y proyectistas para formar este camino de arte signo de la concordia entre los países y parte viva de nuestra ciudad. Con el transcurso del tiempo, el

incontenible crecimiento de la capital y el olvido, han hecho presa de este camino de arte que se consume a los pocos ojos que aún voltean a verlo”.

En sus objetivos mencionan: “restaurar y conservar las 22 obras, reintegrándolas a nuestra ciudad, promoviendo entre sus habitantes el reencuentro con esta magna expresión de escultura urbana”.

Los organizadores informan que: “Se ha invitado a artistas, ingenieros, proyectistas, empresas, Embajadas e Instituciones a participar en la restauración de estas obras con el apoyo de las más altas instituciones culturales de nuestro país, así como del gobierno de la ciudad de México, hemos emprendido el rescate a través de la adopción de una escultura”.

En sus metas señalan: “Al concluir, nuestra ciudad contará con una valiosa muestra de escultura urbana accesible a todos sus habitantes. Un espacio cultural que por su magnitud logrará enriquecer una importante zona de la capital. La Ruta de la Amistad volverá a ser un atractivo turístico no sólo por su valor universal sino por su ubicación, al encontrarse en una de las vías con más amplia perspectiva de desarrollo”.¹¹⁸

De la Torre afirma que su propósito es fomentar un nuevo encuentro en la Ruta de la Amistad, para lo cual estaba realizando eventos artísticos en las locaciones originales de ese corredor escultórico, para mantenerlo vivo y en el interés de la gente por medio de una reutilización activa de las distintas obras y sus contextos, cuando éstos lo permitieran. Esto muestra el interés claro por recuperar la obra. En París, en los años 70, en el área llamada “quartier le marais”, pude presenciar actividades que se realizaron para la recuperación de ese espacio. Entre otras, las representaciones “teatrales” en diferentes escenarios naturales como en los jardines de los castillos que antes habían sido sede de la nobleza. Con esto podrían mantener vivo el interés de las

¹¹⁸ Documento elaborado por el Patronato Ruta de la Amistad que consta de 4 hojas.

nuevas generaciones y obtener recursos para el mantenimiento de las obras, al mismo tiempo que proporcionaban vida, actividad, interés a áreas de la ciudad que de otra forma hubieran permanecido como testigos mudos de un pasado, lo cual se contrarrestó por medio de la creación de espacios útiles para la recreación, la cultura y convivencia de las nuevas generaciones. Quizá esta comparación o analogía se salga de la escala por el tamaño o magnitud del proyecto, sin embargo, lo hago por la coincidencia de intereses en esos proyectos al dar mantenimiento y realce a las obras del pasado, aunque en este caso sea reciente, al adecuar las obras a los intereses de las generaciones actuales.

El Patronato es una iniciativa de planificación y proyecto de diseño urbano que puede contribuir a mejorar los escenarios de la ciudad y prevenir la destrucción obras —como la Ruta de la Amistad— amenazada de destrucción por falta de normatividad, a lo que se suma la negligencia de las autoridades y todo tipo de contaminación. Se trata también de generar recomendaciones y criterios que ayuden a contribuir a la planificación y el diseño —en materia de arte urbano— y presentar propuestas para la reglamentación y normatividad, encaminadas a crear un marco apropiado que lleve a la apreciación y disfrute de las obras de arte público de todos los habitantes de la ciudad, procurando dignificar su vida cotidiana.

Resultados del Patronato

A continuación se presentan algunos de ellos, recogidos en cartas y entrevistas de las consultas hechas a los artistas. Comenzaremos con Joop J. Beljon, autor de la obra “Tertulia de los Gigantes” (Figura 211). El artista escultor es uno de los más reconocidos en Europa y fue director de la Royal Academy of Fine Art and Applied arts de su país. El artista holandés fue invitado para participar en el Coloquio Internacional “Escultura Urbana, Arte y Desarrollo en la obra de Mathias Goeritz”, que se realizó en la ciudad de México. Beljon declaró acerca de la visita que hizo a la obra de su autoría: “no estoy

decepcionado, el concreto de las estructuras todavía está bien”. La pintura y el concreto nunca se pegan, por eso hay que repintar obras como ésta cada dos o tres años. Estoy seguro que cuando le pongan una capa de color van a gustar mucho, pero hay que mirar también todo lo que rodea la Ruta de la Amistad. Se deben arreglar las cosas para lograr una unidad con el entorno, ese es el sentido de la escultura urbana, formar parte de un todo, ese fue el sentido cuando me propusieron participar en este corredor escultórico, crear un espacio que se conectara con el medio ambiente. Conocí a Mathias en 1953, él era muy elocuente y muy interesante. En alguna ocasión nos encontramos en París y lo presenté con mis colegas, pues teníamos la idea de crear una ruta de la amistad, aunque no la llamáramos así, sino Symposium de esculturas. Habíamos hecho un intento en 1960 en Austria, pero ahora los planes eran en grande. Mathias me sugirió que hiciéramos la ruta en México, aceptamos y arribamos a este país y trajimos las esculturas europeas que teníamos en Austria. Sin embargo hubo problemas, no de tipo financiero sino de egos, se les infló el ego a algunos, se pusieron difíciles. Hubo muchos obstáculos para integrar a artistas de muchos países, fue Pedro Ramírez Vázquez quien pudo resolver las dificultades”.

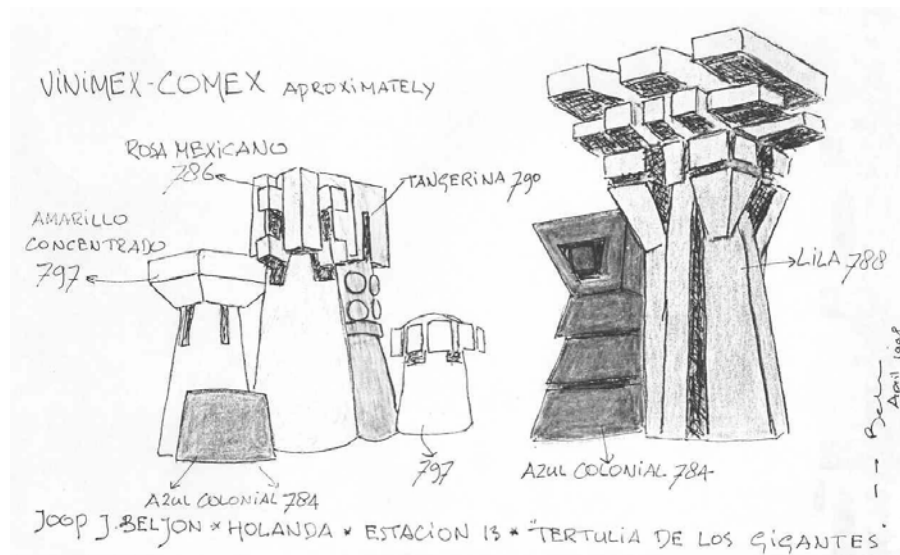


Figura 211. Indicación de Joop Beljon para los colores de su escultura.

Estas palabras de Beljon me hicieron recordar la conferencia que dio el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez en la Universidad Autónoma Metropolitana, cuando atendiendo a mi invitación con la sencillez y el talento que lo caracteriza, asistió a la misma, llevando sus diapositivas, y nos comentó las dificultades que tuvo que vencer para lograr que se llevara a cabo la Olimpiada de 1968, en este año particularmente difícil, cuando estuvieron en peligro de cancelarse.

Volviendo a la obra de Beljon, le preguntamos si su escultura se veía opaca, dado que según las fotos de la época tenía colores luminosos, éste respondió “Sí, así fue, pero lo curioso fue que yo no los elegí, soy holandés y el uso de los colores es totalmente distinto al que se emplea en México. Los colores mexicanos son radiantes. Mathias propuso que primero se pintaran las cinco piezas en distintos tonos de gris porque en Holanda un poco de color ya es mucho. Pero finalmente se eligieron el naranja y el rojo, más acordes con el cielo de este país”.¹¹⁹ La obra “Tertulia de los Gigantes” (Figura 212), actualmente ha sido restaurada, no sabemos cuánto tiempo durará la pintura en buen estado, pero la hemos podido apreciar de acuerdo con los colores que Beljon especificó. El Patronato pro Ruta de la Amistad ha continuado trabajando en el rescate de las esculturas, así como en la recuperación de la pieza de Australia localizada en la Estación 11 y cuyo autor es Clement Meadmore (Figura 213) que actualmente ha quedado dentro de los límites del terreno del Colegio Olinca, quienes la presentan incluso como un logotipo de su propiedad, lo cual denota la falta de respeto, normatividad y diseño de paisaje urbano en pro de la imagen de la ciudad para los ciudadanos.

¹¹⁹ *La Jornada*, periódico de circulación nacional. Sección Cultura. Jueves 9 de abril de 1998. México, p. 21.



Figura 212. *Tertulia de los Gigantes*. Fotografía de 1968.



Figura 213. *Presencia de Australia* por Clement Meadmore.

Ángela Gurría, autora de la escultura “La Herradura”, ubicada en la Estación 1 de la Ruta de la Amistad (Figura 214), califica como un absurdo la deplorable condición de las obras “la mayoría son un desastre porque siguen dentro de los predios que ya no se adecuan a lo planeado por Mathias Goeritz cuando se construyó la Ruta. Es el caso de la escultura de Meadmore. Otras están llenas de graffiti y esto deja mucho que desear. Es un arte de época que marcó un momento cultural en las olimpiadas, son todas obras de vanguardia. Muchos las siguen copiando y se reproducen. Ya forman parte de lo colectivo, esto es ideal. Actualmente hay muchas esculturas, pero pienso que los ambientes deben ser respetados. Tenemos obras magníficas como Las Torres de Satélite de Goeritz, un monumento de señal inmejorable en el mundo, pero hay de todo, porque hay un espacio y entonces... pues como siempre, hay consentidos

¿no?, es natural que eso suceda, que la ciudad se llene de obra y trabajo de alguien, por lo tanto respetable, pero es una lástima que algunas obras no estén bien ubicadas, la escultura es ubicación, si no es así, entonces, es un gran problema. A la pregunta ¿están mal ubicadas las esculturas en la ciudad de México? No, no creo. Algunas yo nos las pondría. Pero mi concepto no tiene relación con el suyo, por ejemplo, yo por lo general tiendo a respetar los espacios que ya fueron ocupados en otra época”.¹²⁰



Figura 214. *Señales*. Fotografía de 1968.

La escultora Helen Escobedo, autora de la escultura “La puerta al viento”, Estación 17 (Figura 215), comentó que el abandono de la Ruta es una constante en la ciudad de México: “a tal grado llegó ese desdén —recuerda— que Mathias Goeritz no dio otra solución que desaparecerlas. Y eso que fue Goeritz —subraya Escobedo— quien convenció a los directivos del Comité Olímpico de 1968 sobre este proyecto colectivo”.

¹²⁰ *Revista Proceso*, 8 de febrero de 1998, número 119, p. 59-60.

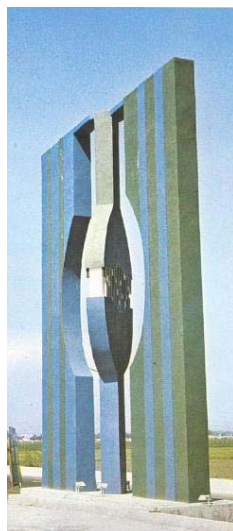


Figura 215. *La puerta al viento*. Fotografía de 1968.

Escobedo ha sido directora del Museo de Arte Moderno, al reflexionar sobre su participación en la ruta de la Amistad, nos dice: “Los escultores fuimos convocados a participar con nuestras esculturas en el Periférico Sur, que aún no se completaba. Del lado izquierdo y derecho había árboles y paisaje abierto. Entonces el cielo era azul y no plomizo. Esa fue la realidad que sirvió de fondo a nuestro trabajo. En las últimas tres décadas esos espacios fueron ocupados por edificios de diversos usos, se instalaron anuncios espectaculares, bombas de agua, postes de luz y de teléfono. Se desató una polución infernal, creció y se pobló la ciudad. Fue entonces cuando se dio el abandono de las obras que quedaron ocultas, no sólo por el olvido, sino por matorrales, arbustos, carteles espectaculares, muros y bardas. El problema más grave fue el cambio de color que han sufrido las esculturas, varias repintadas con colores que no son los originales, conflicto que se arrastraba desde hacía tiempo, porque una de nuestras fallas consistió en no dejar una documentación de las obras. Escobedo no está de acuerdo con desaparecer la Ruta, convenció de esto a Goeritz con el argumento de que las obras ya pertenecían al paisaje urbano de la ciudad y los autores podrían reclamar sus derechos. Goeritz recapacitó y entonces cita la escultora: “deberíamos pintarlas de rojo para que se vieran y subrayar la comunicación entre una y otra; así resaltarían como una especie de cordón umbilical renovado”. A Escobedo la idea la pareció “muy suave e

inteligente”, pero imposible de lograr porque los artistas no querían, en un principio, colorear sus obras, sólo tres en aquel entonces pensaron en el color. Mathias estaba convencido que debían pintarse con diversos colores porque se trataba de México, país generoso en artesanías y vestidos de colores chillantes. Más adelante agrega: quiero aclarar que, originalmente, las esculturas no fueron imaginadas para algún sitio específico por eso, si las quieren mover a un sitio más adecuado me parece posible. A la pregunta ¿la experiencia de la Ruta de la Amistad fue única? La Ruta fue excepcional, comparable únicamente a otro ensayo de arte colectivo que se dio años más tarde. Me refiero al Espacio Escultórico en la Ciudad Universitaria de la Ciudad de México (1979)”.¹²¹

Los puntos de vista de los artistas son muy ilustrativos del significado de la Ruta de la Amistad, pero también es esencial conocer la opinión del propio Mathias, para lo cual retomamos la plática que sostuvo con Mario Monteforte Toledo, que quedó registrada con el título de “Conversaciones con Mathias Goeritz”. Mario comienza la plática solicitando que cuente algo sobre la Ruta de la Amistad: “eso ya está muy publicado y debatido; por otro lado, sólo fui un colaborador más del enorme proyecto hecho en conexión con las Olimpiadas del 68. El plan original de esa Ruta es de Otto Freundlich, uno de los primeros judíos asesinado por los nazis en sus campos de concentración. Suyas son también las ideas sobre unificación de las esculturas por tamaño, material y marco estético. Intervine en la contratación de alguno de los artistas. El propósito de que las esculturas tuvieran sentido al verlas pasando de prisa en coche, se ha cumplido cada vez menos a causa del congestionamiento vehicular. El periférico no se pensó como vía para los vehículos de las carreteras que conectan la capital con el Norte del país.

¿Relacionas la escultura con la arquitectura? Para Mathias la arquitectura es escultura, sí, pero no porque en este sentido me interesa la llamada integración

¹²¹ *Revista Proceso*, 8 de febrero de 1998, número 1110. p. 60 y 61.

plástica. Esto no rectifica mi idea de que la plástica más avanzada hecha en México en los últimos treinta años es la integrada a la arquitectura. Por ahora, me obsesiona la escultura pública, grande y de formas esenciales entre otras razones porque se ve. Me impresiona mucho lo que se hace en Brasil; el Brasil nos lleva medio siglo casi en todo... Sí, los brasileños hacen cosas nuevas, fuertes y bárbaras, pero con gran oficio. Lo último sólo da en dos o tres urbes, este supuesto se tomó en cuenta para organizar la secuencia de la Ruta de la Amistad y las exposiciones de plástica contemporánea para la Olimpiada. Como recuerdas hubo igual énfasis en obras del pasado y en el folklore...

Preguntó Monteforte, ¿le ves un amplio porvenir a la escultura pública, grande y de severas, fluidas y deliberadas formas? Goeritz respondió “creo que en los lugares adecuados de la ciudad de México están como en su casa. Estas obras tienen siempre una intención y un resultado cósmicos, relacionar la tierra con el universo [...] no creo en la corriente llamada integración plástica a la manera como se dio entre los muralistas y los arquitectos en la etapa del funcionalismo de México, por ejemplo, en Ciudad Universitaria en la que arquitectos y artistas se ponían de acuerdo para lograrlo. Pienso que a Goeritz le pareció más auténtica la que se dio, sin pretenderlo, sin ningún acuerdo previo y sin ningún manifiesto que forzara la obra surgida espontáneamente y con un único aglutinante espiritual y técnico. En la arquitectura del medioevo, en la época de la arquitectura gótica, la fe unió los esfuerzos de los creadores a tal grado que el ego no se conoció pues lo que importaba era la oración que se levantaba por medio de las obras; por lo tanto, arquitectos, escultores y diseñadores de vitrales, entre otros, así como los realizadores y constructores de las obras no las firmaban, porque no necesitaban darse créditos ni aparecer en el escenario, pues se trataba simple y sencillamente de rendir un culto por medio de la oración materializada en las catedrales góticas. Otros artistas sensibles —por ejemplo, Juan O’Gorman— tampoco quedaron satisfechos con el funcionalismo lo cual prueba el hecho de que O’Gorman se haya ido a vivir a su casa de San Jerónimo en donde una gruta formada por la lava volcánica, rodeada de un inmenso jardín, en proporción a la vivienda, fuera el lugar donde O’Gorman

quiso fijar su hogar. Cuando por contacto establecido a través del maestro Goeritz acudí a visitar a O’Gorman, éste me mostró su casa, exclusivamente el área de estar de la misma y cuando estábamos en la parte alta de la gruta señalándome dos grandes macetones que eran enormes figuras humanas realizadas en piedra, con respecto a la escala de la puerta de acceso, me dijo “me hubiera gustado ser Gaudí”; después de un rato nos despedimos y me expresó si quiere usted recorra el jardín y vea desde ahí el resto de la casa. Tuve la impresión de que ésta tenía la forma de un cometa, cuyo centro lo constituía la gruta y la cola del mismo las recámaras. De la misma manera, me resulta sumamente revelador el hecho de que la única forma orgánica, en la arquitectura de Le Corbusier, fuera un producto de la etapa de madurez, tanto en su vida como en su carrera, cuando diseñó la Iglesia de Ronchamp que por sus dimensiones podría considerarse una obra pequeña, pero que se ha convertido en el imaginario de arquitectos urbanistas y visitantes de la obra en uno de los hitos más importantes de la arquitectura del siglo XX. Imitada con caricaturescos acercamientos de quienes ignoran el simbolismo de la liturgia y la maestría en la concepción de espacios de Le Corbusier, sólo estando vivamente en el lugar en que se encuentra la obra se puede percibir la magnitud de su grandeza en la pequeñez de su construcción que deja de serlo al integrarse al paisaje en el que se localiza y que es un terreno, un montículo, un monte verde rodeado de áreas verdes en las que desde lo alto no se percibe el fin de esta superficie. Pienso en las palabras de Frank Lloyd Wright cuando decía que una obra tiene que ir relacionada tan íntimamente con el terreno que si se le cambiara a uno enfrente de éste, el proyecto tendría que cambiar, es la filosofía de su arquitectura orgánica, que pasan por alto los imitadores de Le Corbusier.

Para Goeritz la arquitectura es escultura, esculpía, si así pudiéramos decir, el propio espacio al conformarlo con elementos que transformaba en escultóricos muros, celosías, cubiertas, fuentes que tenían textura y colores, y jugaba con la iluminación, luces y sombras de que habla Le Corbusier. No se trataba de

sobreponer elementos escultóricos o gráficos en los exteriores de los volúmenes, en las fachadas, sino de conformar el espacio. Recordemos la participación de Goeritz en el acceso a los jardines de El Pedregal con el arquitecto Luis Barragán o en el Hotel Camino Real con el arquitecto Ricardo Legorreta o también con Barragán cuando recorremos la Capilla de las Capuchinas, diseños en los cuales participó.

Por lo que toca a la Ruta de la Amistad, ésta se dio en un paisaje donde lo bucólico y lo urbano se encontraban (Figuras 216 y 217). Es innegable que así como nosotros cambiamos, también cambia la ciudad. Hoy los escenarios ya no son los mismos que cuando se podía observar el ganado, vacas o caballos pastando al pie de las esculturas de Israel o de Marruecos. Los escenarios de hoy no son los mismos en los que se colocaron las esculturas para celebrar la Olimpiada, igualmente el espíritu de ese evento ya no está presente y de la misma forma la visión y la vista de quienes las perciben no ha permanecido estática. El contexto cambió y si la escala de una construcción se da por el contraste o la comparación con los volúmenes que la rodean, resulta obvio que hay una gran diferencia actual: escenario de las esculturas está conformado por delimitantes como puentes, anuncios espectaculares, edificios, centros comerciales, tanques de agua graffiteados, basureros y estacionamientos que no formaban parte del paisaje original. Goeritz decía que con el paso del tiempo lo único que quedaba igual en el hombre era, si acaso, la planta de sus pies.



Figura 216. *Puerta de la Paz*. Fotografía de 1968.

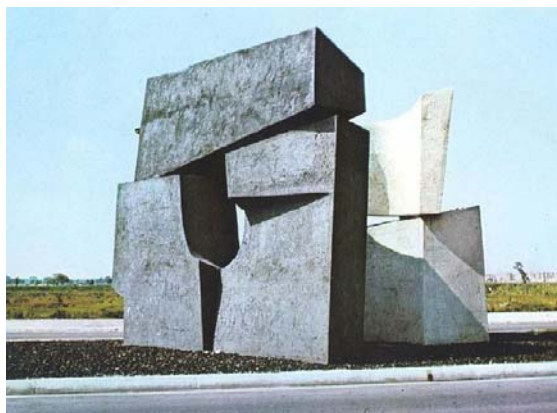


Figura 217. Presencia de Francia. Fotografía de 1968.

La ciudad también cambia y se ha dicho que mucho más que el hombre, así la ciudad devoró los lugares que ocupan las obras, y la escala, la proporción de las piezas que conforman la Ruta de la Amistad cambió también. Desde luego eso no pasó en una ciudad como París planeada por Haussman, donde el escenario para la obra de El Arco del Triunfo previó el crecimiento de la ciudad y se aseguró de guardar la relación de este monumento con su contexto, tomando las provisiones necesarias para que nunca perdiera su escala, a saber se dejaron áreas verdes, arboladas cuyas medidas permanecen intocables. También se visualizó la altura que debían tener los edificios circundantes.

En México ni siquiera la localización de las obras fue producto de un diseño previo, se puedan mencionar diversas causas, la realidad es que la localización de las obras, como lo comentó el arquitecto Ramírez Vázquez, fue casuística, resultado de los terrenos que quedaron disponibles después de la expropiación y el trazo de las áreas necesarias para la construcción de la avenida o vía rápida que uniría a la Villa Olímpica con los canales en Xochimilco para las competencias olímpicas de canotaje. Careciendo además de una normatividad que apoye el plan de desarrollo, para este caso en particular, y a la incultura a la que se refiere el arquitecto Ramírez Vázquez de los funcionarios responsables de ésta, se hizo propicia la ocupación indebida de terrenos que eran propiedad del Distrito Federal y el crecimiento desordenado y anárquico que aunado a la contaminación visual, con carteles y anuncios espectaculares,

tornaron diferente el entorno y así se pasó de un escenario olímpico de juegos, de participación, de entusiasmo a otro contaminado por el ruido y los congestionamiento de tránsito. Se pretendía ver las esculturas desde los autos en movimiento, sin embargo, hoy en día, las vías rápidas de la ciudad de México han sido calificadas como los estacionamientos más largos de la ciudad.

La plática con el arquitecto Ramírez Vázquez enriquece la inteligencia y el espíritu, no atribuye el éxito de sus obras o la permanencia de ellas a su talento personal por el cual, sin duda, es reconocido mundialmente, pues pone en claro el escenario, como lo expresa la señalar que las obras son el resultado de un gobierno culto, de los recursos y del acierto de las empresas que lo llevan a cabo; que la permanencia y el interés de las obras de aquellos quienes son los destinatarios finales, es el mejor juez en la evaluación de las mismas. La ciudad como lo dicen algunos de sus cronistas, pasó de ser de la que describió Salvador Novo a una ciudad con problemas diferentes, entre ellos algunos de los que hemos expuesto además de las carencias de una vida digna y en un escenario en que la violencia y la falta de actividades bien remuneradas han sido detonantes de cambios en una de las metrópolis que tiene más habitantes en el mundo.

5.12 Experiencias extranjeras

5.12.1 “El Laberinto de Jerusalén”. Jerusalén, Israel

A principios de los años setenta cuando trabajaba con mi maestro en su Taller de Diseño Básico en la UNAM, me platicó acerca del proyecto que estaba desarrollando en Israel, denominado “El laberinto”, un centro de juventud con juegos infantiles, fruto de un esfuerzo integral del alcalde de Jerusalén, conocido y controvertido por su labor en busca de la paz y concordia entre judíos y palestinos. En esa época, el que escribe esta líneas formaba parte del Grupo del Sol que dirigía el ingeniero Roberto Martín Juez, donde colaboraba, entre otros, Ruth

Rivera, le comenté al maestro Goeritz, sobre el proyecto de diseñar la primera casa solar autosuficiente en el Ajusco para el ingeniero Martín, quien había sido gerente de fotovoltaico de la Phillips. Goeritz al conocer mi interés en la arquitectura solar me comentó que en Israel estaba en su apogeo y que se veían en las construcciones los equipos llamados solares para la calefacción del agua y la transformación de la luz solar en energía eléctrica y que un día visitaríamos Israel, lo que nunca sucedió. También, en esa ocasión, comentó de sus visitas a ese país en compañía de Sebastián “joven artista y colaborador suyo en la elaboración de maquetas” y del viaje realizado en otra ocasión en compañía de Pedro Friedeberg, su ex alumno distinguido. También en esos tiempos, recibí una tarjeta con dibujos del maestro Goeritz en la que se aprecia su pasión por los temas motivo de su trabajo, en este caso, el laberinto (Figura 218).

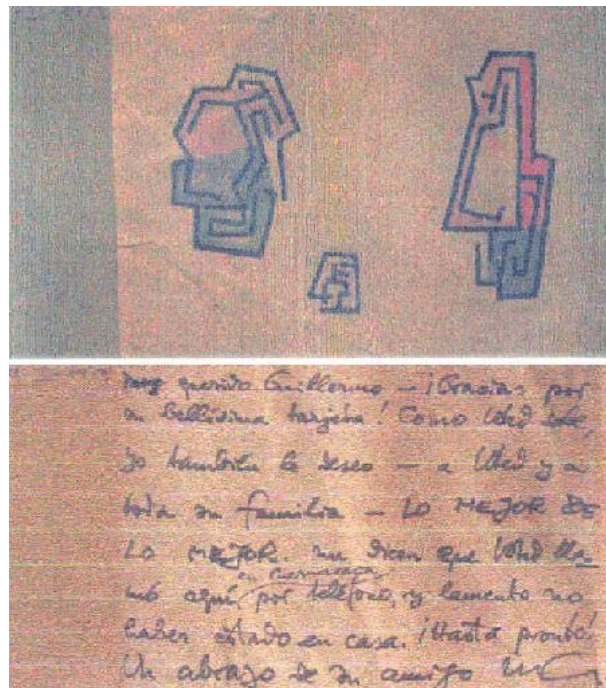


Figura 218. Exterior e interior de la carta recibida en 1975.

Como un reconocimiento a la obras de esculto-arquitectura y como muestra de amistad, Friedeberg realizó una obra en serigrafía a la que

llamó *Homenaje a Mathias Goeritz*, en cuyas cuatro esquinas aparecen *El laberinto de Israel*, *Las Torres de Satélite*, *El Animal del Pedregal* y la *Serpiente de El Eco*. En estos años y durante sus repetidos viajes a Israel, Mathias Goeritz logró colocar obras del pequeño Sebastián — como le llamaba con cariño— y de otros artistas mexicanos.

En el libro *México en el mundo de las colecciones de arte. México Contemporáneo, Tomo I*, aparece lo siguiente:

“Fiel al manifiesto sobre la arquitectura emocional que Mathias Goeritz publicara en 1953, rechazando la arquitectura funcional y racional a ultranza del estilo internacional, en él propuso construir espacios y formas que, como condición, conmovieran para que la arquitectura volviera a ser arte; fiel también al museo experimental *El Eco* (1952-1953) que realizó en México según los principios mencionados el artista con treinta años más de experiencia, aplicó con no poca libertad su ideología estética y ética al *Laberinto de Jerusalén*. La vocación de servicio de Goeritz ha sido el motivo profundo de su pasión por alguno de los trabajos que emprendió, entre ellos el que nos ocupa”.¹²²

El proceso de gestación y producción del *Laberinto*, es por demás apasionante, todo inicia con una visita a Israel en 1970, Goeritz va a ese país en busca de una amiga de su niñez en Berlín y cuyo esposo había fallecido, el general Shaltiel uno de los fundadores del estado de Israel. A través de esta amistad conoció al actual alcalde de Jerusalén, Teddy Kollek. Goeritz se entrevistó con él y nació así la factibilidad de imaginar y llevar a cabo el *Laberinto de Jerusalén* (Figura 219) que vendría a ser el último proyecto de arte total, no de integración plástica, pero sí una creación global de arquitectura, escultura y arte en el más

¹²² Sáenz, M. (Coord. gral.). *México en el mundo de las colecciones de arte, México contemporáneo I*. México. pp. 178-239.

amplio sentido de la palabra incluyendo la música, el ballet y la obra plástica unidos por la vocación de servicio.

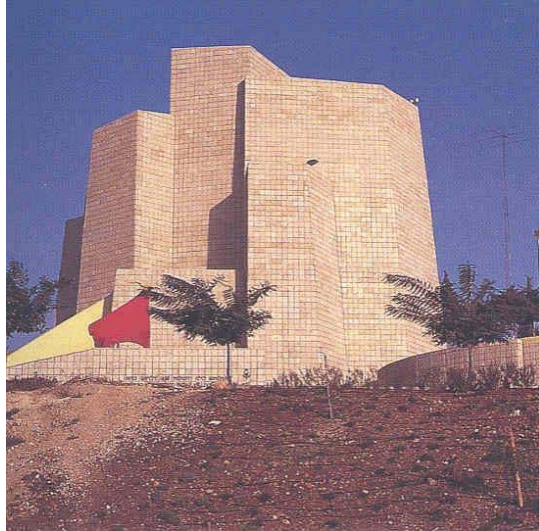


Figura 219. *El Laberinto de Jerusalén*.

Federico Morais en su libro *Mathias Goeritz* incluye un comentario de Goeritz sobre esta obra del *Laberinto*, que por venir del propio artista es relevante presentarlo:

“Al estar por primera vez en 1972 en la “Ciudad Santa”, ya unificada y capital del estado de Israel, ofrecí mis servicios al alcalde Teddy Kollek , quien me encargó el diseño de un “Centro de Juventud” con todo tipo de juegos infantiles que debería estar en el norte de la ciudad, cerca del lugar que estaba destinado para un gran estadio deportivo.

Sin embargo, el programa cambió —y también cambió el lugar— mientras tanto yo trabajaba en las maquetas con el apoyo y colaboración del joven artista mexicano Sebastián.

Hubo en el curso de los siete años que llevo trabajando en esta obra varios contratiempos, pero también muchas satisfacciones y momentos de gran alegría.

De todas mis invasiones en el campo de la arquitectura, esta ha sido la más compleja y la más interesante. Llegó a convertirse a veces en una especie de laberinto del cual no sabía cómo salir.

La obra todavía no está terminada; solamente existe hasta ahora el edificio principal, que es el elemento más costoso y complicado del conjunto. Es una construcción de seis pisos (con cuatro entresuelos), tiene un elevador y espacios para una biblioteca, sala de música y salones para todo tipo de actividades culturales.

En la parte baja, al lado del edificio que de lejos parece un castillo en el desierto, hay un teatro circular con cupo para 450 personas, aproximadamente. El techo de este teatro forma una terraza cuyo piso estará decorado con el diseño de un laberinto que hice especialmente para este lugar.

Una de las características de la construcción es la aparente ausencia de ventanas. Los enormes muros son de piedra cuadrículada y muchos de ellos están ligeramente inclinados. En el interior hay excelente luz que entra por las terrazas, cuyos muros esconden las ventanas.

Los dos arquitectos locales que el alcalde designó para que me ayudaran a elaborar los planos, Arthur Spector y Micha Amisar, fueron colaboradores magníficos. No solamente entendieron bien el concepto del diseño, sino que respetaron las ideas plásticas e hicieron aportaciones muy valiosas en muchos sentidos. Al mismo tiempo, resolvieron magistralmente muchos problemas funcionales, de modo que merecen el más alto elogio.

Tratándose de un ejemplo de la "Arquitectura emocional", esta obra escultórica-arquitectónica produjo dolores de cabeza también a los ingenieros constructores. Sin embargo, el resultado es, en mi opinión, satisfactorio, ya que el edificio, en su aspecto exterior, sorprende por la fuerza y sencillez de sus volúmenes, y los espacios interiores causan sensaciones inesperadas, intrigantes.

Israel es un país en estado de guerra, en defensa continua. Precisamente en estos años se desató una tremenda inflación. Había escasez de mano de obra y muchas otras dificultades. A todo esto se debe que el resto del conjunto: el parque (con esculturas de juego diseñadas por artistas contemporáneos como Mark di Suvero, Herbert Distel, Claes Oldenburg y otros) y, sobre todo el “minicastillo” —en su aspecto exterior, una reproducción exacta, en pequeñas dimensiones, del edificio grande— no existen todavía. Las únicas esculturas que sus autores regalaron al Centro y que están allí, son la “Vaca”, un “animóbile” de Alexander Calder, y una pirámide de madera, del holandés Joop Beljon. En el interior se instaló el “Nido de abejones”, una composición escultórica textil de Sheila Hicks.

El ‘minicastillo’ fue diseñado para que en la parte redonda (que en el edificio grande corresponde al teatro) se establezca una cafetería, mientras el interior del castillito será una gran jaula para que los niños hagan todo tipo de ejercicios físicos.

La tensión entre el edificio grande y el pequeño, uno al lado del otro, es precisamente lo que convierte al conjunto en una ‘obra de arte’, por lo cual es de urgente necesidad que se construya el ‘minicastillo’.

En mi opinión, el hecho de que esta obra se haya realizado se debe a un ángel, y creo y espero que este ángel la seguirá cuidando.

Los hombres que viven en el Talpiot Oriental son en gran parte inmigrantes que vinieron de distintas partes del mundo: Marruecos, Rusia, América del Sur o del Norte. Entre ellos los hay pobres y también ricos. Muchos apenas hablan el hebreo. Necesitan un centro para conocerse, para poder fraternizar, para que sus hijos puedan jugar y convertirse un día en miembros de una sociedad homogénea, que convive armónicamente”.

Los fondos necesarios para la realización de la obra debían provenir de una fuente diferente al gobierno de Israel y como segundo

condicionante deberían ser un financiamiento privado y fue así que la pareja de mexicanos Lilly y Alejandro Saltiel donaron los recursos requeridos para la construcción de esta obra la cual lleva su nombre (Figura 220).



Figura 220. Diseño para el piso del patio.

Goeritz, al decir de Ferruccio Asta, solía repetir: “Jerusalén es una de las más maravillosas esculturas vivas que el hombre ha creado...” Poco antes de morir en 1990 Goeritz alcanza a ver terminada su última escultura monumental.¹²³

Para Goeritz la arquitectura emocional es ante todo escultura. Como también lo expresó Le Corbusier al decir que la arquitectura es un juego de luces de sombras y una escultura que se recorre por dentro y por fuera.

En *El Laberinto* cada habitación es distinta a todas las demás, evitando al máximo los ángulos rectos. La planta baja es, en su mayor parte, subterránea y alberga el auditorio multiusos. En el primer piso está el

¹²³ *Op. cit.* pp. 115.

acceso, las oficinas y el club. En el siguiente se encuentran las salas para diversas actividades de los miembros del club. Más arriba la biblioteca y más salas de actividades, lo mismo que en el último piso, donde además se puede disfrutar de la terraza. Los pisos inferiores fueron pensados para actividades de adultos, mientras que los superiores principalmente para niños. A pesar de todos los cambios por los que pasó el proyecto, el concepto del laberinto de sorpresa y juego permanecieron.

Si bien es cierto que el poder de los artistas es reducido en comparación con los conflictos sociales y políticos, la crítica ha reconocido que los niños se apropiaron fácilmente del lugar, por lo cual reclama que se termine la obra con el jardín y el laberinto de diversiones originalmente propuesto por Goeritz, junto con el minicastillo.

5.12.2 “La Osa Mayor”. Parque Anderson. Aspen, Col. E.U.A.

Mathias Goeritz trabajó varias ocasiones el tema de las estrellas, con diferente número de picos. Recuerdo que en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, en el Bosque de Chapultepec, al recorrer las áreas de jardín pude ver una secuencia de estrellas blancas, que subían y bajaban por los suaves declives del terreno, al costado izquierdo del museo. Las percibí como un gran collar de perlas blancas o como un enorme rosario de estrellas sobre el inmenso jardín. Cuando esto sucedió mi concepto de escultura era diferente a lo que yo estaba viendo, que si bien era agradable y ameno a la vista, no correspondía a lo que pudiera considerarse como una obra de escultura. Citando una vez más a Ferruccio Asta, éste dice que para Goeritz el arte y la vida son un juego... Y aquí en el bosque Goeritz jugó con un grupo de estrellas de aproximadamente 1.50 a 2.00 metros de altura y con una anchura de casi un metro que formaban en conjunto una constelación

imaginaria. Posteriormente vi algunas de estas estrellas en la Procuraduría del Distrito Federal, en donde todavía quedan algunas piezas, en mi opinión, mal colocadas a la entrada de la misma. A todas luces descuidadas, el mal estado de la pintura permite ver en donde se ha desprendido el metal oxidado y a un costado de ellas una pequeña placa con el nombre del autor Mathias Goeritz. ¿Como llegaron ahí? ¿Dónde quedaron las demás estrellas?

Posterior a esta experiencia —quizá antes de conocer personalmente a Mathias Goeritz—, observé algunas fotografías de cincuenta estrellas de acero pintado que fueron distribuidas por el bosque que cerca todo el Museo de Middelheim, en Bélgica (Figura 221), según lo menciona Federico Morais. Al ver la fotografía pude observar el mismo efecto o al menos muy cercano al que vi en Chapultepec. Por cierto, el escenario en ambos casos es un bosque. Goeritz, siempre fue sumamente activo y sus obras mostradas en diversas partes del mundo. Recuerdo la fotografía de una serpiente de Goeritz en una exposición al aire libre en Viena así como la que visité en Berlín en la exposición coordinada por Christian Schneegas en el Museo de la Academia de Bellas Artes.

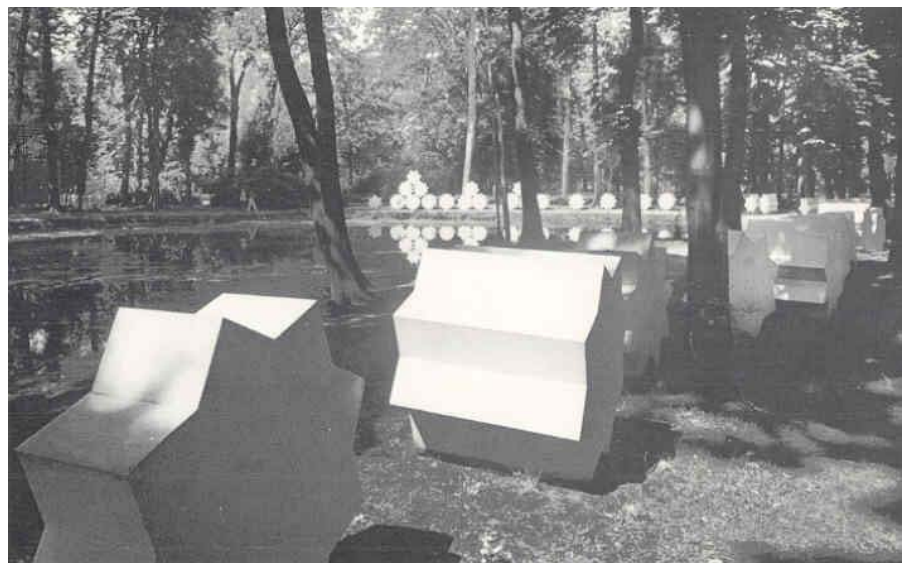


Figura 221. *Vía Láctea*. Bélgica, 1971.

A principio de los años setenta Mathias Goeritz se presentó en una exposición colectiva en el Instituto Goethe en la que también expuso Diego Matthai. Ahí me presentó Mathias a su amigo Herbert Bayer con quien en esos años colaboró en algunos trabajos en Aspen Colorado, por lo cual viajaba con frecuencia a esta ciudad. En 1972 en el parque Anderson proyectado por Bayer, Goeritz colocó —pensando en un juego infantil—, un conjunto de siete estrellas muy similar al de *La Osa Mayor*, pero reduciendo su escala al máximo y jugando con las alturas en los prismas, de manera que estos llegan casi a tocar el piso (Figura 222).

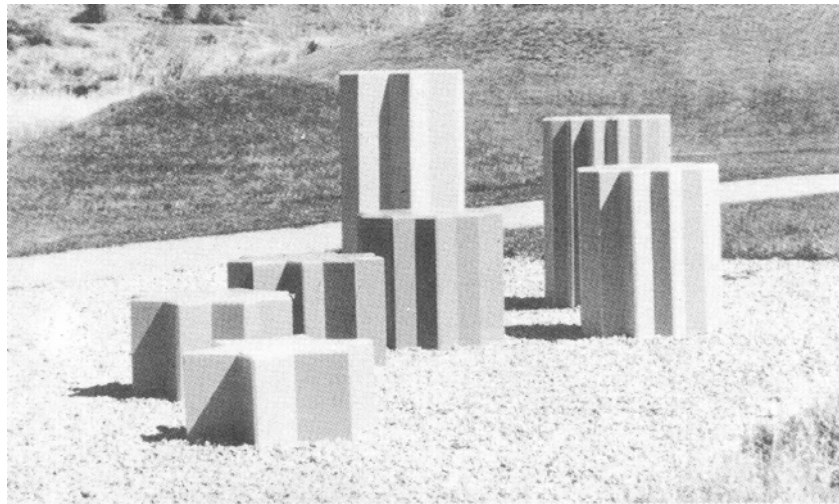


Figura 222. *La Osa Mayor*. Aspen, Colorado.

5.13 Murales

5.13.1 Poema Mural: “Pocos cocodrilos locos”. Ciudad de México

A principios de los años sesenta solía visitar con cierta frecuencia la Zona Rosa. Eran los tiempos de la “Edad de Oro” de esa zona a la que Noldi Schreck dio el nombre y creó un ambiente sofisticado, refinado y exótico en el exterior e interior del Mauna Loa y sus otros restaurantes (Focolare), el mural efímero de Cuevas (de un solo día), el Chips con su piano bar, el Safari con Chabela Vargas, el bar Zafiro del Hotel

Presidente (diseño de Arturo Pani) con Cuco Sánchez, boutiques de ropa, galerías de arte, el club Black and White de Diego Matthai. En fin se rompió el esquema de Le Corbusier: zona para vivir, zona para trabajar, zona para la recreación y aquí por primera vez en México se podía hacer todo esto en una sola. Aquí entre todos estos lugares que eran foco de atención, no podía pasar desapercibido un muro blanco en un área comercial al aire libre en que un juego de palabras se podía leer con letras grandes y en relieve ¡Pocos cocodrilos locos! Y un juego en que colocadas en diferente orden y agregando consonantes en ocasiones o formando columna con la misma palabra y dejando superficies planas, blancas y sin textura alguna al no haber letras resultaba una textura ingeniosa y divertida que no podría personalmente calificar como un mural puesto que en ese tiempo mi concepto de mural era diferente. Pero lo que sí percibía era un efecto muy relajante al deambular en ese espacio abierto de la pequeña plaza. Esta esquina formada por dos muros blancos con el juego de palabras realizadas que fue tan ameno, se destruyó en el sismo de 1985. Este mural fue el resultado de una invitación del arquitecto Ricardo de Robina a Mathias Goeritz para participar en el edificio (de una planta) que se encontraba en el número 12 de la calle de Niza en donde estaba encerrado en forma de “U” un restaurante de la cadena Vips. En esta época no estaban grafiteados ni con propagandas de partidos políticos que “decoran” hoy en día los postes y muros de la Zona Rosa que según Noldi Schreck se vio destruida, al cambiar el concepto inicial con la aparición del metro, entre otras cosas.

Narra el arquitecto Ricardo de Robina que Mathias sugirió cubrir las paredes exteriores del restaurante con un poema y cuenta que en su adolescencia, a los 14 años, asistió acompañado de su padre a un festival de poesía en el que de súbito apareció un individuo de no agradable estampa anunciando la presentación de su poema titulado

“cocodrilo” y dijo que comenzó a recitar la frase “pocos cocodrilos locos” en todas sus variantes que llevaron al público a un paroxismo no muy estético y hasta a usar el poco académico recurso de los silbidos. El poema llenó las expectativas de Mathias quién llegó a clasificarlo como genial y grandioso después de reírse mucho. Alicia Sánchez Mejorada cuenta que la situación de la hilaridad provocada por la pena horrible que le causó a Robina la participación de este poeta mexicano, finalmente resultó la obra generada a raíz de un absurdo, lo cual denota el humor y el goce con el que Mathias se encandilaba para producir sus creaciones.¹²⁴ (Figura 223).



Figura 223. *Pocos cocodrilos locos*. 1967.

5.13.2 “La mano divina”, Iglesia de San Lorenzo. Ciudad de México

En una ocasión durante la clase de Mathias Goeritz en la Universidad Nacional Autónoma de México en el Taller “B”, proyecté una serie de diapositivas del tríptico de la pasión realizado en la ciudad de Ancy, Francia, en una visita al museo donde se encuentra la obra. En esa ocasión Mathias, dirigiéndose a la arquitecta Lilly Nieto y a mí, nos dijo

¹²⁴ Sánchez-Mejorada, A. *Los ecos de Mathias Goeritz- Poesía concreta*. UNAM. México. 1997. pp. 201.

que a él le habían puesto el nombre de Mathias por este artista, debido a la admiración que le tenían sus padres. En verdad que mi experiencia al estar parado frente al tríptico fue de una emoción tal que aún permanecía cuando mostré las imágenes ante profesores y alumnos de la clase de Diseño Básico.

Más tarde me enteré por el relato que hizo el arquitecto Ricardo de Robina que el mural de *La mano divina* está —según dicen— inspirado en el Cristo de Issenheim pintado por Mathias Grunewald, que en su tiempo había sido una fuente de donde abrevaron los expresionistas alemanes. También grandes de la música hicieron composiciones relativas a esta obra que es motivo de visitas de arquitectos que ocurren a Ancy exclusivamente con el interés de verla.

De Robina comenta que estando a cargo de la obra de restauración de la Iglesia de San Lorenzo llamó a Goeritz para que colaborara con él en esta tarea, ya que Juan de la Encina le había sugerido que lo hiciera. El arquitecto de Robina fue presentado a Goeritz, de éste le parecía interesante el doctorado en Historia del Arte y Filosofía (más que su faceta como artista) había realizado, ya que por primera vez estaba impartiendo el arquitecto De Robina la materia (Teoría e Historia del Arte en la Escuela de Arquitectura de San Carlos), al mismo tiempo que cursaba el seminario de historia del arte con Juan de la Encina, por lo que quería platicar sobre estos temas con Goeritz.

Mathias Goeritz realizó así *La mano divina* en relieve sobre el ábside, quedando ésta como un punto focal tras el altar (Figura 224). Narra también De Robina como esta obra no fue bien entendida por el director de monumentos coloniales del INAH (arquitecto Gorbea) al señalar que “le molestaba el criterio moderno o simplemente el criterio utilizado en la restauración a pesar de la confianza que había

demostrado tener en mí su antecesor, Don Manuel Toussaint, quien ya había autorizado nuestro proyecto”. Gorbea me envió un oficio diciéndome que hiciese un retablo “churrigueresco”, contesté diciendo que carecía de la habilidad para hacer copias de esa naturaleza. Su respuesta fue un proyecto de decoración con base en círculos concéntricos de color amarillo. Mi abrupta contestación a ese “proyecto” fue que yo no hacía mamarrachadas.



Figura 224. Mural en relieve de *La mano divina*. 1958.

De Robina cuenta que recibió un comunicado del INAH en el que se le pedía retirar la obra en 72 horas, con la amenaza de que si no lo hacía, lo acusarían de destrucción del Patrimonio Nacional. De Robina entonces habló con Jaime Torres Bodet, Secretario de Educación Pública a quien conocía. Éste le contestó que esperara dos días para recibir su respuesta y pasado ese plazo recibió un escrito del Secretario, en el que de puño y letra decía: “todo lo ejecutado en el templo de San Lorenzo por el arquitecto De Robina debe permanecer. En el futuro las obras serán proyectadas y dirigidas por el arquitecto De

Robina”. En su relato De Robina cuenta que el Ministro para decidir tomó la opinión de Juan de la Encina y del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez quienes lo favorecieron. A continuación y a la brevedad lo hizo saber al jurídico del INAH, a Gorbea y al doctor Ertze Garamendi párroco en ese entonces del templo. Cuenta De Robina que hasta entonces, según su conocimiento, no había ninguna obra en el ámbito religioso de México que se hubiera realizado de una manera diferente al arte sacro tradicional y que a continuación Goeritz procedió a ejecutar también los vitrales del templo, como respuesta a la aceptación y al reconocimiento que mereció por su trabajo de *La mano divina* (Figura 225).

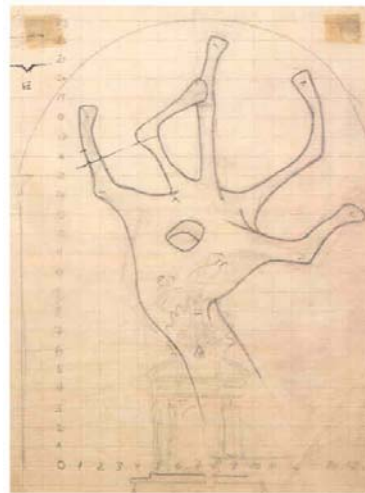


Figura 225. Boceto del mural de *La mano divina*. 1958.

5.13.2 “La mano codiciosa”. Ciudad de México

En una ocasión acudí a la Zona Rosa para ver un mural de Goeritz, al enterarme de su existencia en alguna publicación. Me paré en la puerta del edificio y desde ahí observé la obra que era un mural en relieve. Mi impresión (debida en parte a la falta de iluminación apropiada y a la ubicación en el vestíbulo privado de acceso al inmueble proyectado por el arquitecto Ricardo de Robina) fue el ver en

una atmósfera sombría el trabajo de Goeritz que por su colorido (predominaban los grises en contraste con áreas blancas y acentos lineales en negro) se perdía en el espacio interior. La obra me pareció un tanto cuanto efímera, probablemente porque pensé que había sido realizada con materiales y técnicas que no le harían permanecer por mucho tiempo, me pareció, asimismo, que no había una, valga la palabra “escenografía”, apropiada para hacer destacar el mural en lo que me pareció un vestíbulo de escasas dimensiones y ser visto por un número reducido de personas que podían incursionar en el edificio.

Quizá si esta obra hubiera podido ser observada en espacios amplios, con una altura apropiada y con la iluminación requerida para exhibir el altorrelieve, la percepción en el espectador hubiera sido mucho más emotiva. La obra, desde mi punto de vista, podría mostrarse, por ejemplo pensemos en obras importantes como los murales de Tamayo, ubicados en las escaleras que conducen al vestíbulo de exposiciones del Palacio de Bellas Artes, que pueden ser observadas y admiradas al estar en espacios apropiados.

Según el arquitecto Enrique X. De Anda Alanís: “Las coincidencias que encontró [Mathias Goeritz] en México se dieron tras su arribo al ámbito de los arquitectos; primero, por la invitación del arquitecto Díaz Morales a Guadalajara, y después, por el inicio de la relación con Barragán, Ruth Rivera, Mauricio Gómez Mayorga, Ricardo de Robina y otros más, quienes de un modo u otro facilitaron su acceso al medio de la discusión y el contraste de las ideas”. En 1954 colaborando con los arquitectos Jaime Ortiz Monasterio y Ricardo de Robina, realiza *La mano codiciosa* “como resultado de trabajo en conjunto y de ningún modo como pedido para ornato de edificios”¹²⁵. (Figuras 226 y 227).

¹²⁵ De Anda, E. *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*. UNAM. México. 1997. pp. 94 y 95.

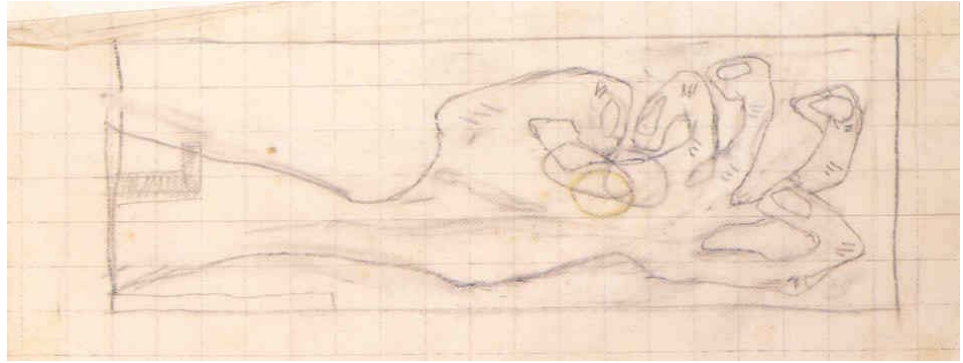


Figura 226. Boceto del mural *La mano codiciosa*. 1954.



Figura 227. Mural en relieve de *La mano codiciosa*. 1954.

5.13.4 “Mural de cuerdas”. Sala cora-huichol. Museo Nacional de Antropología e Historia. Ciudad de México

En la plática que sostuve con el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez en su oficina de El Pedregal de San Ángel, le expresé mi interés de documentar las experiencias que tuvo con Goeritz desde su colaboración en el Museo de Antropología, el arquitecto me comentó lo siguiente: “Sí, eso fue en 63, cuando estábamos armando la museografía de la etnografía de la planta alta, quisimos siempre que los testimonios de la etnografía totalmente originales, auténticos, que

estaban en exhibición en el museo, tuvieran como imagen contemporánea una muestra de la vigencia de esos valores plásticos... Entonces por eso dijimos, bueno, en el área Otomí que se le dé una interpretación totalmente de arte contemporáneo, con los mismos elementos con los que se expresaban, con que se expresan los otomíes, la jarciaría. Y es por eso, que le pedí a Mathias Goeritz que las mamparas de acceso las proyectara y las realizara él, a eso se debe la presencia de Mathias Goeritz ahí, como en la siguiente de los huicholes se lo pedimos a Carlos Mérida y eso hace que el museo sea en gran parte también una galería de arte contemporáneo, por que ahí están Mathias Goeritz, Carlos Mérida, González Camarena, Alfredo Salce, Rafael Coronel y Chávez Morado. En ese momento, todos los grandes y destacados artistas de México estuvieron en el museo, me faltaron dos: Juan O’Gorman porque estaba ocupado en los murales de historia de Chapultepec y no tenía tiempo y el otro, Siqueiros que estaba en la cárcel, ya cuando salió —en julio—, ya teníamos todo en proceso final y se inauguraba en septiembre... De los artistas de vanguardia de ese momento que eran Mathias y Carlos Mérida, Rafael Coronel, Pedro Coronel, Rufino Tamayo, todos ellos están en el museo, esa es la intervención que tuvo ahí Mathias Goeritz, mucho antes de la Ruta de la Amistad. (Figura 228).

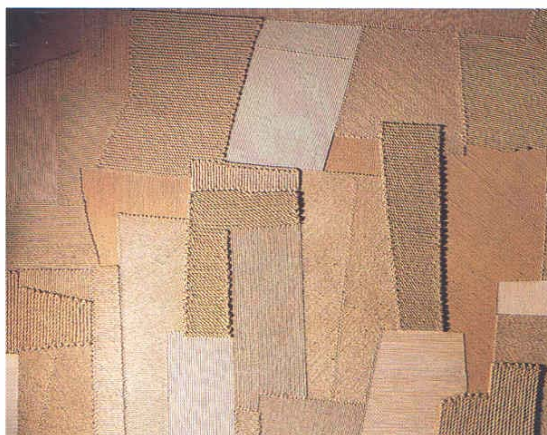


Figura 228. Mural de cuerdas en la sala cora-huichol. 1964.

Ricardo de Robina expresa: "...Mathias escogió un muro de 10 metros de largo por cuatro metros de alto, y allí realizó un mural con cuerdas de diverso grosor y textura, como una evidente paráfrasis monocromática de las tablas y dibujos de estambre colorido y geométrico de los huicholes. Este es un ejemplo de sincretismo estético puesto al servicio de la arquitectura, donde el artista contiene su creatividad dentro de estrechos límites, pero logra, a pesar de la poca libertad que demanda la encomienda, una enorme originalidad e impacto" (Figura 229).

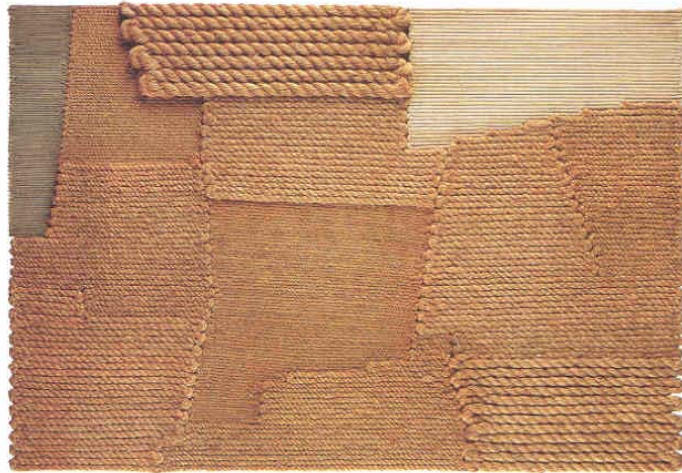


Figura 229. Mural de cuerdas en la sala cora-huichol. 1964.

Comentarios finales

Tres ejemplos de arte público en la ciudad de México y áreas conurbanas.

Como parte de la mancha urbana metropolitana estoy considerando tres ejemplos que fueron realizados en diferentes épocas o periodos de la vida de la metrópoli, exclusivamente para observar en ellos el efecto de permanencia y las causas de la misma. Para el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez —ya citado líneas antes— la permanencia de una obra tiene como principal juez a los destinatarios de ella, quienes dirán qué obras deben permanecer y cuáles desaparecer, manifestando lo anterior durante la vida cotidiana, entre otras cosas, en la forma, manera o intensidad en que se apropia de las obras, en nuestro caso de las concernientes al rubro de arte público como equipamiento urbano. Expresa el arquitecto que es el público el mejor juez en la historia y quien dirá, finalmente, con un juicio más valioso que el de los críticos y teóricos de la arquitectura, cuales obras deben permanecer, con su conducta hacia las mismas y con su forma de apropiación de éstas.

He escogido para este ejemplo: Las Torres de Satélite, La Ruta de la Amistad y La Columna de la Independencia.

Se puede observar en ejemplos relevantes de la historia, como el del Arco del Triunfo en la ciudad de París, en cuya realización se tomaron como apoyo, o como escenario para su ubicación el llamado eje de la ciudad que corre de oriente al poniente teniendo como polos el desarrollo “La Défense” y en el extremo oeste al Museo del Louvre. El estudio de perspectiva para la localización del monumento y su entorno fue exhaustivo y con todo detalle en lo que se refiere al resultado de la perspectiva en la imagen urbana de la ciudad.

Las Torres de Satélite

En lo relativo a las obras del siglo XX en el área metropolitana de la ciudad de México, pienso que solamente para esta obra se llevó a cabo un estudio de perspectiva, hecho

reconocido por Mathias Goeritz quien en el video exhibido durante la exposición *Los Ecos de Mathias Goeritz* en el Museo de San Ildefonso, narra como en la etapa de planeación o concepción del proyecto quiso jugar con la altura de las torres de tal manera que quien las observaba aproximándose a ellas en automóvil pudiera tener el efecto cambiante, durante el desplazamiento en vehículo automotor, de las alturas siendo el resultado de esto el proyectarlas con diferentes alturas, consiguiendo así un resultado que en un paisaje en el que no existía ninguna construcción circundante, permanezca en la memoria de quienes fueron testigos y circularon alrededor y el frente de ellas en la vialidad de doble circulación que corre a ambos lados de esta obra de arte urbano a escala monumental que data del año de 1958 y que es considerada por muchos críticos, teóricos, artistas, arquitectos y urbanistas como una expresión de la escultura en concreto armado que precedió a la aparición del movimiento de la tendencia llamado “minimalismo”. El desnivel del terreno en que se ubicó la glorieta fue tomado en cuenta en este juego, pensado en el efecto para la percepción del observador, al que como hemos dicho contribuyeron el hecho de estar localizadas sin ninguna contaminación visual que las circundara (construcciones sin ningún valor arquitectónico ni espectaculares-anuncios de grandes dimensiones) ni circulaciones para el tránsito de los peatones de un extremo al otro de la vía rápida.

La ubicación de la escultura ha sido también determinante para su permanencia al quedar localizada en una glorieta ubicada en el eje central de una importante vialidad que tiene como polos más próximos en el área metropolitana, a la entrada vehicular desde Querétaro y en el otro el acceso a la carretera de la ciudad de Cuernavaca (carretera del Sol).

Se puede observar en anuncios de desarrollos urbanos que las torres aparecen como puntos de referencia para ubicar a esos nuevos asentamientos habitacionales y comerciales. Asimismo aparecen en anuncios de comerciantes que con esta imagen identifican para el público la localización de los servicios que brindan en *Ciudad Satélite*. He observado en algunas portadas y anuncios relacionados con el México moderno que en estos se recurre a las torres para causar un efecto publicitario de una metrópoli contemporánea. Desafortunadamente para paseantes que vienen de otras ciudades, por ejemplo un grupo de arquitectos alemanes, el efecto de las torres en la actualidad no

resulta del todo relevante. Desde mi punto de vista debido a la falta de diseño de paisaje en torno a ellas para formar una escenografía. Entre otras cosas y regresando a mi plática con el arquitecto Ramírez Vázquez, concluimos en la imperiosa necesidad de contar con funcionarios de gobierno cultos e inteligentes que no más contaminación visual.

Ruta de la Amistad

Un hecho: la ubicación de las obras no contribuyó a su permanencia. El arquitecto Pedro Ramírez Vázquez nos comentó que su localización fue casuística, agregando que la vialidad del Anillo Periférico Sur fue realizada con el objeto de comunicar a la Villa Olímpica con los canales de canotaje ubicados en Cuemanco para la realización de las competencias en la Olimpiada de 68. En cuanto a la localización de las esculturas sobre esta vía rápida, mencionó que se colocaron en los terrenos sobrantes, del área expropiada, una vez que quedó definido el trazo de la circulación. El éxito de la Ruta de la Amistad dijo, se basó en la selección de los escultores realizada por Mathias Goeritz, quien invitó a las figuras más destacadas en el campo de la escultura como: Bayer, Beljon, Cueto, entre otros, con los que él tenía una relación próxima. El problema respecto de la “escenografía” necesaria para el lucimiento de las obras se inició cuando el entonces regente Senties en el sexenio de el licenciado Luis Echeverría, quiso, al no poder destruirlas, pidió que éstas fueran escondidas con una cortina arbolada. El fin de la flora era entonces opuesto al realce en el paisaje urbano de las obras.

Al correr de los años, y dada la ausencia total de normatividad, el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez en su afán de proteger la obra, escribió una carta a las autoridades correspondientes para solicitar la devolución de la obra, regalo de Australia, que se apropió una escuela al bardear el terreno en que se encuentra integrándolo a sus instalaciones escolares. Sin embargo, ni siquiera el arquitecto Ramírez Vázquez, a la fecha, pudo lograr nada y en la actualidad incluso, la imagen de la obra en cuestión se ha constituido en el logotipo de quienes se apoderaron de ella.

La Columna de la Independencia

A manera de comparación con lo sucedido en la historia de las obras de arte público, he considerado de interés analizar qué es lo que ha hecho permanecer a la Columna de la Independencia como un símbolo de la ciudad de México, alrededor de la cual todos aquellos que quieren festejar o protestar por los más variados sucesos, la visitan y la concurren. Observando fotografías del archivo Casasola, encontramos grupos de manifestantes y personajes en los más variados y también destacados momentos de la historia que acudieron a los pies de la columna para hacer público su contenido o descontento.

Cabe preguntarse qué tiene de mexicano la Columna de la Independencia, su cuerpo es un gran fuste coronado por un florido capitel que sirve de base para sostener la escultura que remata el monumento en cuestión, que tiene más características estilísticas y formales del arte europeo, cuyo antecedente es, entre otros, la columna de Trajano. Al ver las fotografías de Casasola en las que aparecen grupos de revolucionarios con carrilleras y grandes sombreros, podríamos preguntarnos porqué se reunían allí y no alrededor de otros lugares y monumentos.

La ubicación de la obra es probablemente es lo que le da la mexicanidad, el monumento que se encuentra ubicado entre el polo que constituye la Plaza de la Independencia (Zócalo) al oriente y el Castillo de Chapultepec en el poniente de la ciudad. El escenario compuesto por el Paseo de la Reforma, resultado del trazo que lo erigió como el eje histórico entre el polo del poder político (Palacio Nacional) y religioso (Catedral Metropolitana) localizado sobre las ruinas del centro ceremonial de Tenochtitlan Ciudad prehispánica) y en el otro extremo el *Cerro del chapulín*, que representa para el pueblo de México la heroicidad de los Niños Héroes.

Los restos de algunos de los más sobresalientes Héroes de la Independencia, descansan en este monumento, acompañados por una lámpara encendida a perpetuidad en señal de respeto. La escultura denominada popularmente como El Ángel de la Independencia, podría ser un símbolo de valores de la humanidad que además destaca por su acabado de

lámina de oro que podría relacionarse con el de los altares barrocos propios de la arquitectura religiosa de los mexicanos.

El trazo y las importantes dimensiones del Paseo de la Reforma, así como el paisaje formado por los árboles, sirve como un marco permanente a la glorieta en que se ubica el monumento.

Un accidente, podríamos calificarlo así, algo no planeado sucedió al hundirse la ciudad, favoreciendo el realce del monumento, puesto que la columna permanece en su lugar original sin que el cambio de nivel del Paseo de la Reforma le haya afectado, debido a que está cimentada sobre 42 pilotes que la soportan. El resultado es que aún en nuestros días, en que se han construido grandes edificios circundando la glorieta, el escenario de la Columna de la Independencia se ha enriquecido al quedar ésta más elevada sobre el nivel del Paseo de la Reforma que ha descendido del original y los árboles que han crecido a sus alrededores, forman una valla a los altos edificios sobre la abundante, espaciosa y extensa área verde que la enmarca. El resultado final ha favorecido a la perspectiva que desde oriente y poniente del Paseo de la Reforma sirve de, valga la expresión, aparador desde el que los habitantes, trabajadores y paseantes, así como los visitantes la observan como parte de sus recorridos en la vida cotidiana de la ciudad.

Las vivencias alrededor de estos tres ejemplos pueden llevarnos a analizar algunos de los elementos que han influido, positiva o negativamente, sobre las obras de arte público en los espacios urbanos de la ciudad y sus alrededores, considero que éstos deben ser tomados en cuenta para tratar de evitar los errores y buscar los aciertos que contribuyan al disfrute, por parte de los ciudadanos, de las obras públicas en materia de arte urbano en los espacios públicos de la ciudad para con esto tratar de elevar la calidad de vida en la metrópoli.

REFERENCIAS

- 89 Acha, J. **Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura.** Fondo de Cultura Económica. México. 1979. pp. 114 y 115.
- 90 Monteforte, M. **Las piedras vivas. Escultura y sociedad en México.** Universidad Nacional Autónoma de México. Segunda Edición. México. 1979. pp. 13, 15 y 16.
- 91 Manrique, J. A. **Una visión del arte y de la historia.** Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 1999. pp. 51-57.
- 92 Acha, J. **Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura.** Fondo de Cultura Económica. Primera Edición. México. 1979. pp. 114-116.
- 93 Manrique, J. A. **Una visión del arte y de la historia.** Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 2001. p. 59.
- 94 Acha, J. **Hersúa.** Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades. México. 1983. p. 17.
- 95 **Los ecos de Mathias Goeritz. Catálogo de la Exposición.** Antiguo Colegio de San Ildefonso y el Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 1997. p.114.
- 96 Álvarez, J. R. **La Arquitectura de la Ciudad Universitaria.** Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Arquitectura, Coordinación de Humanidades. México. 1994.p.160.
- 97 Acha, J. **Hersúa.** Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades. México. 1983. p. 19.
- 98 Manrique, J. A. **Una visión del arte y de la historia. Tomo V.** Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. México. 2001. p. 59.
- 99 Rodríguez, I. **Los Ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y Testimonios.** Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Antiguo Colegio de San Ildefonso. México. 1997. p. 95.
- 100 Eggenen, K. L. **Luis Barragán's. Gardens of El Pedregal.** Princeton Architectural Press, New York. New York. 2001. p. 1.
- 101 *Idem.*
- 102 *Idem.* p. 20.
- 103 Zanco, F. **Luis Barragán. La revolución callada.** Skira Barragán Foundation. Suiza. 2001. p. 155.
- 104 Morais, F. **Mathias Goeritz.** Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades. Laboratorio de Experimentación en Arte Urbano. México. 1982. p. 52.
- 105 Acha, J. *Op. cit.*
- 106 Rodríguez, P. I. **Los Ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios.** Instituto de Investigaciones Estéticas Antiguo Colegio de San Ildefonso. México. 1997. p. 115.
- 107 Rodríguez, I. *Op. cit.* p. 114.
- 108 Ragon, M. **El arte ¿para qué?** Extemporáneos, S. A. México. 1974. p. 57.
- 109 Asta, F. **Los Ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios.** Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México. 1997. pp. 85 y 86.

- 110 Rodríguez, I. **Los Ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y Testimonios.** Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Antiguo Colegio de San Ildefonso. México. 1997. p. 114.
- 111 Morais, F. **Mathias Goeritz.** Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades. Laboratorio de Experimentación en Arte Urbano. México. 1982. p. 28.
- 112 Asta, F. **Los Ecos de Mathias Goeritz. Catálogo de la exposición.** Antiguo Colegio de San Ildefonso. Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. México. 1997. p. 112.
- 113 Asta, F. **Los Ecos de Mathias Goeritz. Catálogo de la Exposición.** Instituto de Investigaciones Estéticas, Antiguo Colegio de San Ildefonso. México. 1997. pp. 178,179.
- 114 Pavlioukova, L. **El tema de la Torre de Mathias Goeritz.** Instituto de Investigaciones Estéticas. Antiguo Colegio de San Ildefonso.UNAM. México. 1997. p. 146 y147.
- 115 Paz, O. **Postdata.** Fondo de Cultura Económica. México. 2004. pp. 241-253.
- 116 Artes de México. **La arquitectura y el deporte. Número extraordinario.** Comercial Nadosa, S.A. México. 1968. pp. 4, 5, 7 y 25.
- 117 Beachan, H. **The architecture of Mexico,yesterday and today.** Architectural Book Publishing Co. New York. 1969.
- 118 Documento elaborado por el Patronato Ruta de la Amistad que consta de 4 hojas.
- 119 *La Jornada*, periódico de circulación nacional. Sección Cultura. Jueves 9 de abril de 1998. México, p. 21.
- 120 *Revista Proceso* del 8 de febrero de 1998, número 119, p. 59-60.
- 121 *Revista Proceso*, 8 de febrero de 1998, número 1110. p. 60 y 61.
- 122 Sáenz, M. (Coord. Gral.) **México en el mundo de las colecciones de arte, México contemporáneo I.** México. pp. 178-239.
- 123 *Op. cit.* pp. 115.
- 124 Sánchez-Mejorada, A. **Los ecos de Mathias Goeritz- Poesía concreta.** UNAM. México. 1997. pp. 201.
- 125 De Anda, E. **Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios.** UNAM. México. 1997. pp. 94 y 95.

RELACIÓN DE FIGURAS

- Figura 129. Mathias Goeritz en 1930.
- Figura 130. Mathias Goeritz y su madre.
- Figura 131. Piet Mondrian: Composition. 1927.
- Figura 132. Clara influencia de Mondrian en la arquitectura.
- Figura 133. Amarillo, Rojo, Azul. Kandinsky.
- Figura 134. Construcción. Moholy-Nagy.
- Figura 135. Dibujo dedicado al Dr. Jesús Aguirre Cárdenas.
- Figura 136. Dedicatoria del dibujo al Dr. Jesús Aguirre Cárdenas.
- Figura 137. Sin título. Carlos Mérida, 1966.
- Figura 138. Southern Queen. Gunther Gerzso, 1963.
- Figura 139. Dibujo ideográfico para El Eco. Mathias Goeritz, 1952.
- Figura 140. Frontón cerrado.
- Figura 141. Planta , alzado y detalles del Espacio Escultórico.
- Figura 142. El Espacio Escultórico.
- Figura 143. Ejemplo de escultura transitable, Stonehenge.
- Figura 144. Casa Kaufmann. Frank Lloyd Wright.
- Figura 145. Jonas Salk Institute.
- Figura 146. Variante de la Llave de Kepler.
- Figura 147. Ave Dos.
- Figura 148. Coatl.
- Figura 149. Colotl.
- Figura 150. Ocho Conejo.
- Figura 151. Corona del Pedregal (de Bambi).
- Figura 152. Plano del Centro Cultural Universitario.
- Figura 153. Torres de la ENEP Aragón.
- Figura 154. Planta de acceso a Jardines del Pedregal.
- Figura 155. El Animal de El Pedregal. 1951.
- Figura 156. El Animal de El Pedregal, 1951.
- Figura 157. Fuente de los patos.

- Figura 158.. Combinación de fotografía y dibujo.
- Figura 159. Dibujo del área de acceso.
- Figura 160. El pájaro amarillo. 1957.
- Figura 161. Las Torres de Satélite.
- Figura 162. Las Torres de Satélite.
- Figura 163. Las Torres de Satélite.
- Figura 164. Serigrafía de Las torres.
- Figura 165. Plano esquemático de Las Torres de Satélite.
- Figura 166. Mathias Goeritz en Teotihuacan. 1957.
- Figura 167. La Pirámide de Mixcoac. 1969.
- Figura 168. Detalle de La pirámide de Mixcoac.
- Figura 169. El coco. 1978.
- Figura 170. El coco. Tecamachalco, Edo. de México.
- Figura 171. Torres de Automex.
- Figura 172. Planta y alzado de la planta Automex.
- Figura 173. Construcción VAM . 1963.
- Figura 174. Construcción VAM (desaparecida).
- Figura 175. Mathias Goeritz y Romualdo de la Cruz.
- Figura 176. Tú y Yo. 1989-1990.
- Figura 177. Escultura para Construcción Aurrerá. 1984.
- Figura 178. Taller de Manuel Montiel (se aprecia la Reja de De Todo).
- Figura 179. Monumento a la Energía. 1967-1968.
- Figura 180. Estrella de David en la sinagoga Maguén David.
- Figura 181. Cuadro Amarillo en la casa de Luis Barragán.
- Figura 182. Mensaje en la casa de Luis Barragán.
- Figura 183. Vía crucis de la Iglesia de Santiago Tlaltelolco. 1964.
- Figura 184. Estación II. Jesús carga con la cruz.
- Figura 185. Altar en el Convento de las Madres Capuchinas Sacramentarias.
- Figura 186. Abu simbel, Egipto.
- Figura 187. Diseño de un vitral para la Catedral Metropolitana.
- Figura 188. Vitrales de la Catedral Metropolitana.

- Figura 189. Tarjeta de felicitación de Mathias Goeritz, 1973.
- Figura 190. Vitral Poniente.
- Figura 191. Vitral Norte.
- Figura 192. Vitral Sur.
- Figura 193. Ceremonia en Catedral, al fondo vitral al Sur.
- Figura 194. Vitral Sur.
- Figura 195. Vitral Norte.
- Figura 196. Vitral en la Capilla del Convento.
- Figura 197. Otra vista del vitral.
- Figura 198. La capilla bañada por la luz del vitral.
- Figura 199. Plantas de El Eco y del acceso al Hotel Camino Real.
- Figura 200. La celosía en el acceso al Hotel Camino Real.
- Figura 201. Ubicación en planta de la celosía.
- Figura 202. Figuras geométricas en madera y hoja de oro.
- Figura 203. Mensaje en el Hotel Camino Real.
- Figura 204. Los amantes de Acapulco. 1950.
- Figura 205. La Osa Mayor. 1968.
- Figura 206. Planta de La Osa Mayor. 1968.
- Figura 207. Ubicación de las esculturas en la Ruta de la Amistad.
- Figura 208. Conjunto de las esculturas en la Ruta de la Amistad.
- Figura 209. Carta de Mathias Goeritz a Guillermo Díaz Arellano.
- Figura 210. Carta de Mathias Goeritz del año 1969.
- Figura 211. Indicación de Joob Beljon para los colores de su escultura.
- Figura 212. Tertulia de los Gigantes. Fotografía de 1968.
- Figura 213. Presencia de Australia por Clement Meadmore.
- Figura 214. Señales. Fotografía de 1968.
- Figura 215. La puerta al viento. Fotografía de 1968.
- Figura 216. Puerta de la Paz. Fotografía de 1968.
- Figura 217. Presencia de Francia. Fotografía de 1968.
- Figura 218. Exterior e interior de la carta recibida en 1975.
- Figura 219. El Laberinto de Jerusalén.

- Figura 220. Diseño para el piso del patio.
- Figura 221. Vía Láctea. Bélgica, 1971.
- Figura 222. La Osa Mayor. Aspen, Colorado.
- Figura 223. Pocos cocodrilos locos. 1967.
- Figura 224. Mural en relieve de La mano divina. 1958.
- Figura 225. Boceto del mural de La mano divina. 1958.
- Figura 226. Boceto del mural de La mano codiciosa. 1954.
- Figura 227. Mural en relieve de La mano codiciosa. 1954.
- Figura 228. Mural de cuerdas en la sala cora-huichol. 1964.
- Figura 229. Mural de cerdas en la sala cora-huichol. 1964.

Las figuras 145, 151, de la 161 a la 164, 184 y de la 191 a la 195, fueron tomadas por el autor en el sitio.

BIBLIOGRAFÍA

Acha, J. (1983). *Hersúa*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

Álvarez, J. R. (1994). *La arquitectura de la Ciudad Universitaria*. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Arquitectura. Coordinación de Humanidades. México.

Artigas, J. B. (2006). *UNAM México Guía de Sitios y Espacios. Edificios antiguos, Ciudad Universitaria, Centro Cultural Universitario e Investigación y Desarrollo*. Universidad Nacional Autónoma de México. Difusión Cultural UNAM. México.

Manrique, J. A. (2001). *Una visión del arte y de la historia*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. México.

Morais, F. (1982). *Mathias Goeritz*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

Ragon, M. (1971). *El arte ¿para qué?* Editorial Extemporáneos, S. A. México.

Revista DF por Travesías. (2005). *Todos somos Satelucos*. México.

Rodríguez, I. (1997). *Los Ecos de Mathias Goeritz. Catálogo de la Exposición*. Antiguo Colegio de San Ildefonso. Instituto de Investigaciones Estéticas. México.

Rodríguez, I. (1997). *Los Ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Antiguo Colegio de San Ildefonso. México.

Zanco, F. (2001). *Luis Barragán. La revolución callada*. Skira. México.

CONCLUSIONES

Al inicio de este trabajo postulé algunas hipótesis, entre éstas mencioné que la obra escultórica pública a escala monumental difiere en cuanto a su importancia, en relación a la cultura que le da origen. Bruno Zevi ha escrito sobre el tema denominándolo “saber leer la arquitectura”, menciona que las obras de arquitectura tienen diferentes lenguajes a los que agrupa en dos grandes divisiones: los lenguajes orgánicos y los lenguajes clasicistas. Menciona la importancia de comprender, entender y analizar una obra de arquitectura (refiriéndose al ejemplo del Museo Guggenheim de Nueva York) para poder emitir un juicio razonable sobre la misma, ya que quien califica la obra sin comprenderla (en su contexto cultural y físico en el tiempo) dará una evaluación equivocada y asevera que tanto el poeta como el arquitecto (refiriéndose a Frank Lloyd Wright) reinventa el lenguaje en su obra.

Michel Ragon dice —con relación a las bellas artes— que su lenguaje posee vida propia como todas las lenguas y que éstas evolucionan de manera que resulta difícil o incluso incomprensible el desciframiento de su pasado remoto y que de igual manera el valor de los signos plásticos se modifica en el curso de los siglos y que ocurre así que las obras de arte del pasado sólo nos son comprensibles aproximadamente cuando damos importancia a signos que para los contemporáneos de ellas podrían haber sido signos menores o incluso insignificantes, mientras que los signos mayores unidos a verdades espirituales o religiosas enterradas en la noche de los tiempos nos son inaudibles.

Es por esto que me interesó estudiar la evolución que ha sufrido la escultura actual con el paso de la historia, tratando de entender cómo ha variado el concepto de escultura y, por tanto, de escultor —en mi caso— en el campo de las obras que forman parte de los espacios públicos de las ciudades; así una hipótesis tan simple, como ahora me parece, queda clara ya que percibo que de la misma manera que la música, la obra de la escultura y la arquitectura brota de la cultura de los pueblos que le dan origen.

La segunda hipótesis que enlisté señalaba que el arte urbano a escala monumental, si no cuenta con un contexto urbano que lo reciba y lo integre al diseño de la ciudad, corre el riesgo de quedar perdido en el espacio físico y cultural de la misma, volviéndose sujeto de

fácil desaparición, mientras que cuando ha sido parte del proyecto de la ciudad se observa que se ha convertido en ícono y ha sido factor de la renovación urbana, económica y social de la ella.

Habiendo presentado los ejemplos que aparecen en los distintos capítulos de este trabajo, después de analizar las obras, puedo concluir que así como en los museos se planea la colocación de las piezas, siendo indispensable para el lucimiento y conocimiento apropiado de las obras expuestas, sin cuya museografía redundaría en el fracaso de las exposiciones, esta disciplina, este trabajo, es de la misma manera indispensable para el lucimiento, entendimiento y disfrute de las obras de arte que se integran a los espacios públicos de la ciudad para la apreciación y mejoramientos de la calidad de vida de públicos ajenos a la vida de los museos o que incluso en el caso de serlo podrán tener las satisfacciones que éstas les brinden durante el desarrollo de sus actividades o de sus tiempos de esparcimiento en su vida cotidiana.

El antecedente, que recuerdo con mayor interés o entusiasmo de arte urbano, de arte público ocurrió durante mi visita a Egipto, a los templos de Karnak y Luxor. En el lado este del muelle de Amón, lugar donde atracaban los grandes barcos que transportaban estatuas de Amón y su corte durante las fiestas. En el lado oriente del muelle una rampa lleva hasta una avenida de esfinges llamada Camino de Ofrendas que conduce al primer pilono. Se trata de crío esfinges, con cuerpo de león y cabeza de carnero, símbolos del Dios Amón. Entre sus patas delanteras se yerguen pequeñas imágenes de Ramsés II osiriforme. Se pensó que las esfinges eran obra de Ramsés II, pero en realidad fueron esculpidas por Amenhotep III y Thutmes IV en la XVIII Dinastía para el templo de Luxor. Más tarde Ramsés las usurpó y las trasladó al de Karnak. Hoy hay 40 esfinges, pero antes de que se erigiera el primer pilono, cuando el camino de las Ofrendas llegaba hasta el segundo pilono, había 124. La distancia entre ambos templos es de dos kilómetros y medio.

Después de la construcción del primer pilono, 84 de las esfinges fueron llevadas junto a los muros del primer patio. Se suponía que era un emplazamiento temporal antes de ser llevadas a otro lugar, pero eso no sucedió. El inacabado primer pilono (puerta monumental)

es impresionante. Fue planeado por Sheshonq I (XXII Dinastía) para hacer una copia exacta del segundo pilono; en realidad su construcción no comenzó hasta el reinado de Nectanebo I (XXX Dinastía). El pilono tiene 113 metros de longitud, 15 metros de grosor y 40 metros de altura. En el centro del pilono hay una puerta de 19 metros de altura, 7.5 metros de anchura y 5 metros de profundidad. En la antigüedad estuvo cerrada por unas puertas de madera, recubiertas de hoja de oro o cobre batido con relieves. Los muros adyacentes todavía conservan restos del fuego que destruyó las puertas a comienzos del periodo Ptolemaico. Los eruditos que acompañaron a la expedición de Napoleón en 1799 inscribieron la latitud y la longitud de Karnak, Luxor y otros yacimientos, bastante arriba de la jamba derecha.

Otra importante experiencia que guardo en la memoria visual y emotiva, es el recorrido que hice en Efesos en Turquía (Kusadasi) en donde importantes edificios (que hoy podrían ser considerados hitos) flanquean la gran avenida que recorre este importante asentamiento humano. Al transitar por la avenida, durante mi visita, pude observar el edificio *La Biblioteca* que destaca por la importancia de su fachada de mármol en la que se aprecian los órdenes de la arquitectura griega. Continuando la caminata en dirección al anfiteatro, se ven sobre el suelo los capiteles finamente trabajados en mármol en las cercanías de una área que se dice sirvió de base a actividades relacionadas con las representaciones teatrales. Al llegar al anfiteatro e ingresar en éste, me pude percatar de los estudios de acústica e isóptica llevados a la práctica en la realización de esta gran obra de arquitectura. No menos sorprendente y digno de admiración es el estudio topográfico que se realizó para la construcción de esta obra que aprovechó las pendientes del terreno para ubicar sobre una colina el graderío que circunda el área central de forma circular que sirvió para llevar a cabo las representaciones o espectáculos, entre otros de tipo deportivos y religiosos.

Hoy en día nos llama la atención el desarrollo cultural de ciudades como Bilbao, ya que se ha dotado a la localidad de un equipamiento urbano para llevarlo a cabo en edificios que hoy se han convertido en hitos del siglo XX. El antecedente de edificios y construcciones que forman actualmente el arte público integrado al desarrollo urbano, equipamiento urbano. Seguramente estos ejemplos en la historia mucho pueden aportar a la arquitectura

y al urbanismo contemporáneos que tendrían mejores resultados de tomarse en cuenta sus aportaciones que podrán ser evaluadas en relación a la cultura que les dio origen.

Cuando se piensa en recorrer, asumir, exaltar, entender, nombrar la ciudad y sus lugares se plantea un sinnúmero de alternativas de métodos. En una ciudad cada uno tiene la conciencia de estar viviendo una aventura propia. Ella está compuesta de lugares, de objetos que están cargados de vivencias y experiencias acumuladas, de tantos, que poseerlos carece casi de sentido, porque en ellos nos reconocemos y vemos la posesión de los muchos que fueron en sí y en relación con la realidad. Si bien la elección de los lugares que escogimos puede parecer arbitraria, tratamos de visitar aquellos que se refieren fundamentalmente a la imagen existencial del paisaje urbano, captado en la experiencia, en las vivencias personales durante poco más de treinta años.

En cuanto a las menciones de cronistas de la ciudad, es difícil encontrar en la literatura, no en las referencias a ciudades imaginarias sino en relación a las reales, incluso cuando estén referidas a una misma experiencia, París por ejemplo, una comunidad de sentido entre los cronistas y teóricos de la ciudad.

Parecería en cambio, que pudiéramos encontrar la clave en las tradiciones populares, orales y escritas, revividas en la concurrencia asidua, constante de los lugares de una ciudad por las gentes comunes de cualquier edad y condición, las que resuelven, de hecho, la oposición entre objeto y sujeto. Querríamos que lo vivido sea auténtico y alimente esa otra vivencia no menos real de las crónicas, dándole sustancia a los hábitos y palabras del hombre en la ciudad. Parecería que es esencial a la ciudad intensificarse y desplegarse en la conciencia colectiva, lo que parece indudable, sin embargo, es que difícilmente calificaremos de urbano el espacio u objeto que no esté cargado de resonancias. La imagen que cada uno traza de su ciudad, recordando aquí entre otras posibilidades el *flaner* y los mapas mentales, se basa en una serie de elementos, los lugares urbanos, los que a su vez responden a ciertos principios. En cualquier caso estos lugares: las calles, los boulevares, las plazas, los pasajes, las estaciones de tren, los grandes centros comerciales, viven en tensión con la ciudad.

Debemos encontrar en todo organismo urbano el lugar especial, generalmente el espacio central de *Beaux Arts* que compromete la estructuración del conjunto, sin este polo central, el lugar arriesga lo amorfo. Por otra parte y, sobre todo, un lugar existirá en la manifestación y expresión de su ser en tanto exista este polo que arroje claridad sobre su naturaleza. Bruno Zevi en su trabajo desarrollado sobre el tema “saber leer la arquitectura”, ya citado con anterioridad, califica de clasicista el lenguaje napoleónico de *Beaux Arts*, sin embargo, durante el tiempo en que viví en la ciudad de París, como becario, admiré profundamente la obra arquitectónica de casi todos los monumentos como por ejemplo: el edificio llamado *Les Invalides*, en que reposan los restos de Napoleón, el edificio público llamado “Hotel de Ville” como también el Museo “Palais de Louvre” o “La Conciergerie” en un costado del Sena, o los puentes de la ciudad como también la Iglesia de Notre Dame o al Panteón de la Sorbona en el barrio latino y caminé por horas tratando de llegar, sin conseguirlo en una sola jornada, desde El Arco del Triunfo en dirección a la Ópera de París o a los jardines de Las Tullerías y es que mi percepción de los grandes monumentos, al verlos que se encontraban muy cercanos los unos de los otros, pensaba que era muy fácil y rápido caminar entre ellos y alcanzar las metas, es decir, los monumentos que tan fácilmente lograba hacerlo visualmente. Descubrí entonces que la monumentalidad de los monumentos, lo cual no es una redundancia, me hacían pensar en su cercanía y me decía pronto llegaré; por ejemplo observando a la Torre Eiffel desde el Museo del Hombre en el Palais Chaillot, tuve la impresión de poder caminar entre ambos lugares en corto tiempo. Pienso que el juicio emitido con un calificativo despectivo por parte de Zevi hacia la arquitectura napoleónica es solamente válido si se aísla la obra arquitectónica de su contexto. Si tomamos en cuenta a las obras de esa arquitectura en el contexto de la ciudad de París, el resultado es que dicho escenario las transforma y las eleva a una magnificencia admirada y respetada por una gran cantidad de importantes artistas que adoptaron a la ciudad de París como su ciudad, entre ellos Picasso, Brancusi y tantos otros como Chagall y hasta Calder que llegó a vivir ahí por un tiempo. Hoy en día he escuchado críticas de algunos turistas que visitan la ciudad de París, pero generalmente esto ocurre entre aquellos que sólo la visitan por unos tres días, de paso, sin entenderla o por quienes se sienten agredidos por el hecho de que no se hable inglés con la misma facilidad que en

Disneylandia, sin embargo quienes la visitan con un interés y un poco de conocimiento, resulta en su mayoría emocionados por todo aquello que puede ofrecer la ciudad como monumento histórico, como cultura o como ciudad actual.

Pienso que no se puede juzgar a la arquitectura como lo hace Frank Lloyd Wright en sus escritos cuando dice que la arquitectura griega es más arquitectura en sus ruinas que yacen sobre el suelo que cuando estuvieron de pie, y cuando hace mención de que los arquitectos fueron más escultores que arquitectos, refiriéndose al Partenón y cuando parece horrorizarse por el hecho de que los frisos y columnas estuvieron pintados con colores que cubrieron el mármol, creo que un juicio así sólo puede emitirse con la mentalidad de un hombre que la interpreta desde el siglo en que vive, en este caso del siglo XX. Wright al pensar que los materiales deberían hablar su propio lenguaje no concibe que una obra construida en mármol pueda tener un acabado de un color diferente al del propio material. En una ocasión que visité al matrimonio formado por la señora Mercedes Barcha y Gabriel García Márquez, quienes en su casa de México en El Pedregal de San Ángel, proyecto del llamado Caco Parra debido a que hacía sus construcciones con materiales de demolición, me mostraron su casa y me comentó García Márquez que cuando llegaron la casa era muy oscura, por lo cual pintaron los muros interiores de piedra, de color blanco. Le dije que la teoría orgánica de Wright decía que un material debe hablar su propio lenguaje y que él no hubiera colocado pintura sobre la piedra, a lo que García Márquez me contestó sonriente que él no había hecho ningún cambio al haber pintado el material, consiguiendo con esto solamente hacer vivible un espacio que no hubiera podido soportar con la falta de luminosidad propia del material en su color natural.

En el caso de la arquitectura de la Acrópolis de Atenas, las razones son otras y por eso nos dice Michel Ragon que los hombres de nuestro tiempo sólo rescatamos de las obras del pasado histórico los signos que nos son afines y que les damos otro significado cuando no somos capaces de leer, por no conocerlo, el lenguaje religioso y espiritual de las obras y es que los hombres del siglo XX no tenemos los valores espirituales y religiosos ni de los griegos ni de los constructores de las catedrales góticas y sólo pensamos en términos de nuestro presente. El doctor Felipe Pardini no estaba de acuerdo con las evaluaciones

puramente formales o esteticistas de las obras, y ponía como ejemplo a una persona que utilizaba como pisapapel sobre su escritorio algún fragmento de alguna escultura prehispánica considerándola como valiosa, con su propio juicio de valores, aislándola de su significado al alejarla del contexto cultural y material que le dio origen y del que se desprende. Pardini aseveraba la invalidez de juicios emitidos con un criterio esteticista por personas que mencionó creían tener “buen gusto”. En el caso del juicio emitido por Wright, debemos tomar en cuenta que él luchaba por seguir en su obra el mensaje de su maestro Luis Sullivan “la forma sigue la función” y de su propia arquitectura orgánica al decir que quería encontrar la arquitectura para América, para los americanos, entendiéndose a quienes habitan al norte del Río Bravo, y estaba totalmente en contra de las ornamentaciones de orden neoclásico que aparecían decorando los edificios en ocasiones rematados por frontones en los accesos a los mismos. En sus declaraciones quería moverles el piso, los fundamentos esteticistas en que se basaba la arquitectura de ese país y es así, sólo en ese contexto cultural, que se puede entender lo dicho por Wright como un mensaje a sus contemporáneos colegas de profesión, pues viendo sus obras, desde su punto de vista, no entendían nada.

Concluyo señalando que el juicio de Zevi sobre la arquitectura napoleónica equivale al de un doctor especialista vs. la opinión o el diagnóstico de un médico general. Por otro lado, el juicio de Wright es el comentario con que pretendía lanzar un detonador para hacer comprender a un grupo insensible su verdad, para despertarlos del sueño, de la admiración formalista del neoclásico.

Algunas consideraciones para una lectura posible de la ciudad si únicamente habláramos desde el punto de vista del sujeto, tanto o más que los sitios o lugares urbanos de catalización nos interesaría conocer los trayectos, los recorridos por los que puede reconocerse la ciudad. Pero de cualquier forma pasear por una ciudad no es otra cosa que escrutar los lugares esenciales que estructura su real e imaginario.

En toda ciudad hay ejes privilegiados, especiales o, como dice Lynch, *rut*as que “facilitan”. Existen innumerables recorridos funcionales que obedecen a necesidades con orígenes y

destinos prefijados por nuestra actividad y que quedan casi predeterminados. Los recorridos de una ciudad pueden ser los de boulevares concurridos, avenidas o calles transitadas, cargadas de historia, múltiples, pero para que aparezcan como vías ejemplares deben darse dos condiciones: que esperemos encontrar en la ciudad algo esencial y, en segundo término, que la misma tenga cierta hermeticidad, cierto esoterismo que para develarse exija una experiencia de vida. La ciudad aparece como origen y destino final, como nuestro lugar de procedencia y como lugar que da vida a través de nuestra realización en ella. Podría decirse que la ciudad apela a su gente para establecer la relación armoniosa entre los gestos, los actos, las dichas, y sus propios ámbitos, sus recorridos, sus calles. Pero para que ella aparezca y se revele claramente se necesitan ciertos recorridos y actitudes reveladoras, contrariamente a la creencia de que todo debe ser claro y evidente.

Como todo lo construido ha sido por el hombre conforme a un destino, a una función y con un sentido, la ciudad entera es un texto decodificable. La ciudad coexiste consigo misma, con barrios, edificios, lugares de formas y estilos diversos, pero no por ello nos hace pensar que estamos en otra ciudad, y esta evidencia dimana de un espíritu propio que surge de su propia unidad.

Los lugares de la ciudad son tan visibles como sus objetos o elementos materiales. Como dice Merleau-Ponty en su fenomenología de la percepción, se trata de que “nuestra existencia es espacial” y nuestros espacios existenciales y esenciales. Si no fuera así, sería imposible una lectura de esencias, tipos y *a priori*s que están fundidos con la realidad. Esta puesta en valor o al descubierto de realidades esenciales comporta una lectura, ningún lugar rechaza ser develado, más bien busca intensificar su sentido expresivo en algún lugar u objeto. Por ello surgen con igual validez tanto una poética como una fenomenología de los espacios urbanos. La ciudad no podría develarnos y darnos algo diverso a lo que en ella hemos inscrito, y por ello surge una pregunta curiosa que nos remite al por qué habríamos de explorarla y cómo: ¿qué puede ocultarnos una ciudad y por qué razón lo hace?

Lo cierto es que los siglos se han sucedido sobre el tejido de una ciudad, construyendo, destruyendo, volviendo a construir en incesantes e interminables secuencias que han borrado a veces las huellas iniciales, pero que uno puede reconstruir por búsqueda paciente o por inspiración colectiva en la manifestación de masas.

Tomando como ejemplo el festejo por el triunfo en el fútbol, en un partido de la Selección Mexicana, la gente marcha desde toda la ciudad hasta la Columna de la Independencia. La ciudad se ofrece como totalidad, como globalidad que nosotros, reconocemos u exploramos en forma de perspectivas. Lo mismo sucedió cuando al final del año 1999 y para recibir al nuevo siglo el año 2000, la ciudad estuvo iluminada en el Paseo de la Reforma y todos los monumentos se iluminaron con sofisticadas luces como nunca había ocurrido, formando en quienes recorrían el Paseo de la Reforma en espera del nuevo siglo, paisajes, puntos de atención, perspectivas que encajaban y se entrelazaban según un orden logrado; perspectivas y puntos de atención visual que nos dan las mejores vistas de la ciudad. Cuando podemos diseñar un trayecto coherente y se lee como eje de descubrimiento, siempre viendo lo esencial, erigiendo nuestras calles, cuando podemos prefigurar los pasos de un paseo placentero, ese es el momento en que la ciudad nos pertenece.

Una de las dificultades que se plantean en la lectura urbana es la práctica social e ideológica que ha ido modificando y ocultando el sentido de la ciudad.

La relación y el conocimiento de una ciudad, no dependen de que vivamos en ella, pero al residir de manera esencial nos permite sentirla con más intensidad. La ciudad se manifiesta y oculta a la vez, es como la relación entre dos personas que nunca terminan de conocerse aunque creen lo contrario, porque ambos frecuentan este darse y cerrarse. La exploración de una ciudad es la determinación de recorridos válidos para su descubrimiento en esos furtivos momentos de manifestación y revelación.

En lo relativo a los nuevos signos que aparecen en equipamientos urbanos uniformes, con Haussman, lo que los aparta de la uniformidad, no es precisamente su tratamiento sino

más bien su carácter de espacio teatral, altamente socializado. Por sus proporciones y dimensiones, el boulevard condiciona en las gentes ciertas actitudes. Estas son más propiamente las de la representación. En ellas, se puede ver y ser visto. Como en el foyer de la ópera, la gente se saluda al pasar. La visión lejana permite una anticipación, que la calle niega, para establecer toda una estrategia del encuentro o para aparecer distraídamente distante y ajeno. La atmósfera del boulevard pareciera más liberadora en tanto potencia las libertades de visión, de compostura y hasta de conciencia que goza del espectáculo humano para aprobar o rechazar.

Otras dimensiones posibilitadas por el invento haussmaniano es el de la experiencia de la horizontalidad y la verticalidad. El boulevard celebra por sobre todo la horizontalidad y con ella la sensación, y a veces la idea de que la gente no vive una sobre otra, sino contigua, al lado.

Bachelard en la poética del espacio narra que “en París no hay casas. Los habitantes de la gran ciudad viven en cajas superpuestas”. Paul Claude Fizeau dice “nuestro cuarto parisiense, entre sus cuatro paredes, es una especie de lugar geométrico, un agujero convencional que amueblamos con estampas, cachivaches y armarios dentro de un armario”. El número de la calle, la cifra del piso fijan la localización de nuestro agujero convencional, pero nuestra morada no tiene espacio en torno de ella ni verticalidad en sí.

En la calle, la actitud es familiar, como si estuviéramos en el dominio de lo privado y propio, en tanto que en el boulevard el parisiense se sintió habitante de una capital en relación con el provinciano y el extranjero. De allí que la recreación de los boulevares en otras ciudades, tal como se hizo, tuvo como objetivos recrear esos atributos propios reflejando una calidad de vida urbana intensa y metropolitana.

En mis recorridos de la parte antigua de las ciudades de Barcelona, en Las Ramblas y asimismo en la ciudad de Buda, llegué a tener la sensación de estar caminando por el boulevard de Saint Michell en el barrio latino de París, y en el segundo caso en alguno de los boulevares parisinos.

Tratando de aprender la lección de la importancia de la relación necesaria entre la planeación urbana, la arquitectura y monumentos que le dan identidad y sentido a la ciudad en sus espacios públicos, he considerado de interés para este objetivo el observar que a fines del siglo XVIII, fue Pattié, en Francia, el único que propuso un uso instrumental análogo de la plaza al que tres siglos de Renacimiento y Barroco habían hecho de la calle. Su instrumentación se traduce en un plano de París poblado por las veinte plazas que sometieran los arquitectos para el concurso de la plaza Luis XV, hoy de la Concorde. La ciudad de París aparece cien años antes de Haussman, estructurada no por promenades o plazas lineales, sino por plazas que vivifican su organismo con polos múltiples articulativos, integrativos de las comunidades barriales, estructurantes de una imagen inédita. Plazas de muy diversas configuraciones barrocas o incipientemente neoclásicas, transforman a París en la ciudad de la multitud de expresiones formales y sociales. Cada nueva plaza comporta una renovación fundacional, el comienzo de esa nueva ciudad que es el barrio. En 1765 Pattié publica su plan de París, del cual hemos hecho mención, donde usando algunos principios de Laugier y las habilidades de unos treinta arquitectos que compiten para una plaza en honor de Luis XV, hace concurrir en su cuerpo una serie de puntos de intervención, en una estrategia focal distribuye plazas de los más diversos diseños y cada área o distrito ve enriquecido su tejido con nodos dinamizadores que tensionan de cierta manera pero no como lo plantearía Laugier. Y esto fundado en que ve la calle como un organismo más complejo que debe ser definido con extremo cuidado. La calle de Pattié establecía una relación entre ancho y alto, garantizando sol y ventilación, define el ámbito del vehículo y del peatón, la protección de éste y asientos para aliviar el cansancio en sus trayectos. Infraestructura urbana: alcantarillas, provisión de agua, desagües pluviales, todo está especificado de manera tal para dotar de una norma de intervención a la ciudad de París o a cualquier ciudad. Esta es la herramienta para actuar en la ciudad. Blondel, su profesor, ha identificado ya la arquitectura con el urbanismo como primera meta y Pattié su discípulo, queda marcado como varias generaciones, en la identificación de la arquitectura como arte y ésta como arte urbano.

Pienso que el día de hoy si en nuestras ciudades fuéramos capaces de seguir estos principios, no tendríamos los fracasos que se observan cuando las obras de arquitectura, de arquiescultura y las esculturas o monumentos se pierden en el anonimato en la incontenible selva de concreto, usando la palabra en su connotación peyorativa de un espacio salvaje fuera de control, espacio de confusión, de revoltura, de embrollo en el que no existe ninguna normatividad y que puede ser sujeto de la falta de higiene y objeto de agresividad y brutalidad.

Pero si la ciudad era un enfermo, la manifestación de una sociedad quebrantada en su espíritu y vitalidad también podía en sus seres, de la calle, tomar la calle como medio o instrumento para el cambio social y político, para un nuevo orden que trajera a los hombres a la condición de seres puros y libres, que hacen de su medio una fiesta, el campo celebrativo de sus conciencias potenciadas en revuelta por una humanidad regenerada. La calle aparecerá como un cuarto público donde funciones festivas y cívicas pueden recuperarse como en eras pasadas, para el beneficio de los ciudadanos y no de los detentores del poder. Estos rasgos caracterizan el París de Napoleón III.

La propuesta de Haussman debe ser vista como un sistema de embellecimiento nacido del convencimiento de que ésta es sólo adquirida en el logro de un fin utilitario. Cualquier explicación, sin embargo, sobre esta base funcional no agota la intrínseca calidad urbana de ese texto escrito entre 1863 y 1869 que se yergue como realidad incontestable. La relativa autonomía de la obra de arte independiente de su forma de producción, vuelve siempre por sus fueros. En una sociedad materialista y positivista los escritos de Alphand, *los paseos o promenades de París*, en las que se da cuenta de cada uno de sus proyectos, hay fundamentos precisos numéricos, matemáticos de cada acto ajusticiador de lo superfluo. El ingeniero de puentes y caminos rinde testimonio del rigor en el uso del lujo vegetal, ornamental de luces, equipamiento. La oficina de las promenades de París rinde cuenta de tanto gasto, no excluye el análisis del costo-beneficio de cada acción, por el contrario, se ve solicitada a justificar la inversión en el placer colectivo. Tras toda la inversión, hay nociones o fundamentos de poder equivalentes emanadas de la experiencia de Napoleón III en su exilio londinense: el de la higiene y el del orden, pero por debajo, el

embellecimiento nacido de la introducción de la naturaleza en la ciudad. Al tiempo que se revertía el tratamiento geométrico de los jardines de “Bois de Boulogne” y Vincennes donde se destruye el modelo de Laugier, de un jardín urbanizado, para adecuarlos al de jardín romántico y pintoresco inglés.

Es por lo anterior que, queriendo hacer una referencia, una relación entre el pasado y el presente, incluí en este trabajo el estudio del diseño de los jardines de *Las Floralías* que se realizó en el año de 1967 en el jardín “Bois de Vincennes”.

Las promenades, vías rurales, escapes del tejido urbano y de su vida, son introducidas en la ciudad para el gozo cotidiano y no excepcional de fin de semana. Los elogios un siglo antes por Rousseau, de las promenades, de los barrios periféricos, de extramuros, adquieren institucionalización oficial y concreta en esta oficina de las promenades. La difusión de esta obra de Alphand, que hace al arte urbano, fue tan relevante que pocas fueron las ciudades del mundo que no estuvieron afectadas por este virus de boulevares, ni ciudad que no viera reventar su geografía en trazados derivados de esta intervención. El tratamiento de Alphand es un recetario, un elenco de medidas para el movimiento de tierra, la irrigación, la plantación de árboles, etc., trata por igual de los dos grandes parques como de esos otros parques menores que son las promenades. En la última de sus tres secciones nos muestra el arte del tratamiento de los lugares y plazas que, o se dan aisladas dentro del sistema o la más de las veces como resultado de la intersección de dos sistemas, el del alineamiento de arterias y su entrecruzamiento con un imbricado sistema medieval que da origen a las áreas residuales cuya resolución en verdaderas piezas de arte en geometrización, simetrización y centralización, constituye uno de los más ricos principios compositivos que permiten sentir unificado el sistema de promenades por la hábil resolución de las articulaciones.

La variedad y riqueza de las soluciones, dentro de cierto cuadro de medidas perfectamente prescritas, hablan de la resolución de cada caso en sí mismo como entidad independiente, con sus propias fuerzas y tensiones a resolver.

La actitud frente a la naturaleza puede ser calificada a través de los nuevos parques o jardines como el de Mont Souris en la ciudad universitaria de París. El trazado de éstos se realiza determinando los ejes estructurantes de la topografía del sitio, recuperando sus pendientes tratadas con esmero, celebrando las vistas y finalmente uniéndolas con rutas que conectan los focos o puntos de interés. Todo un rigor proyectivo al que se agrega la pasión de exhibir un centro o foco de referencia.

Un rasgo no menos importante y revolucionario de la intervención de Haussman, es el rol social de servicio comunitario, que para esta profesión o arte, según las propias palabras del barón, llegaba a transformar a sus implicados en “una suerte de servidores públicos y a aquellos verdaderamente valiosos en una suerte de ministros o sacerdotes”.

El concepto moderno de espacios verdes o áreas verdes consagra, por una parte, la homologación, mientras que el calificativo y diferenciación de usos, o actividades evocadas y tipos que se describen en la enumeración: promenade o boulevard, parque y plaza verde es grande. Todos ellos son términos y elementos bastante específicos, que consagran la diferencia entre lo construido material y lo construido vegetal, de tan frágil y precaria suerte en la ciudad contemporánea.

La plaza del siglo XIX polariza la naturaleza en focos espaciales, cuya caracterización tipológica si bien obedece a su origen romántico inglés, es rebautizado en la singular manifestación de diferentes ámbitos de la ciudad de Alphand.

El boulevard aparece como el principal elemento de la estrategia de intervención urbana. En la ciudad industrial es conector de grandes polos de producción constitucionales, medio eficiente de transporte de bienes y servicios que verifica el carácter de la ciudad industrial, pero concilia, como plaza lineal y verdadera invención institucional: cultura, mecanización y naturaleza.

Esta y otras lecciones en la historia del equipamiento urbano, deberían revisarse para no incurrir en errores, pero tal parece, en el caso nuestro, que nadie experimenta en cabeza

ajena. Si pensamos en la Plaza de la Concordia en París, observamos que ésta es un entorno, que en el contexto de la ciudad de París, da cohesión a los diferentes monumentos que en ella se encuentra, entre éstos la Iglesia de La Madeleine y el gran obelisco egipcio que alguna vez acompañó al que se encuentra actualmente en Egipto. El templo de La Madeleine, si lo apreciamos como una pieza aislada del entorno, podría parecerse como una representación o interpretación clasicista o neoclásica de un templo griego, entre otras expresiones formales por la columnata de mármol que limita a la nave del recinto religioso que se ubica al centro de ella, de la misma forma en que la Nafos se encuentra resguardando en su interior a la Diosa Atenea, mientras que aquí resguarda el altar del templo. Sin embargo, si no hacemos una desatomización y percibimos en su totalidad, como en un cuerpo, a los edificios y monumentos que se ubican en la envoltura que brinda la plaza de La Concordia delimitada por la vialidades que la circundan, esta plaza, en su totalidad se convierte en un hito de la ciudad de París.

Mathias Goeritz en su Manifiesto de la *Arquitectura Emocional* menciona que ésta ha existido en las grandes épocas de la historia, en el gótico y en los tiempos prehispánicos y pienso que con su manifiesto trajo al quehacer arquitectónico valores que se encontraban en las grandes obras del pasado, pero con una expresión física contemporánea, y es así que el premio Prizker de la Arquitectura Mexicana, el arquitecto Luis Barragán, en su discurso al recibirlo da como argumento, filosofía o razón de ser de su trabajo a la arquitectura emocional a que se refiere Goeritz. En relación con el arte urbano, al arte que se encuentra en los espacios públicos de la urbe, la tarea del arquitecto, del diseñador urbano será deshacer la dicotomía entre arquitectura y urbanismo, disciplinas que se unifican en el arquitecto diseñador urbano cuando ubica en el contexto de la ciudad el entorno del que surgirá la obra del artista plástico. Con toda proporción guardada, pienso que en México sucedió cuando el arquitecto Mario Pani recurrió al arquitecto Luis Barragán, quien pensó una glorieta en la que debería colocarse algún o algunos elementos que dieran identidad, que señalaran el lugar, estaba creando el nuevo asentamiento Ciudad Satélite, para cuyo proyecto y realización se encargó la tarea a Mathias Goeritz, creador de las *Torres de Satélite*. El escultor mencionó en una carta a Pedro Friedeberg que su proyecto lo imaginó pensando en las torres de San Gimignano. Gaston Bachelard en su obra *poética*

del espacio, dice que la torre es obra de otro siglo y que sin pasado no es nada, que una torre nueva es algo irrisorio y que su verticalidad se eleva de las profundidades más terrestres y acuáticas hasta la morada de una alma que cree en el cielo. Hoy, a casi cincuenta años de su construcción, la obra ya tiene una historia de medio siglo y resulta interesante reflexionar en la interpretación del pasado expresada con un lenguaje plástico del siglo XX, en el que puede permanecer el concepto en una realización, en una interpretación diferente. De la misma manera que el concepto de la fuente conventual está expresado con un lenguaje contemporáneo en la obra de Barragán.

Michel Ragon menciona que todos saben que el mundo actual adolece de arte urbano, que hay intentos por redescubrirlo bajo el nombre de “ambiente”. De la misma manera que hay empeños por redescubrir, por el happening, la virtud de los espectáculos totales que otrora fueron en el Occidente los “misterios” religiosos que se representaban en el pórtico de las iglesias y las grandes fiestas colectivas del carnaval, dice que la arquitectura tenderá a volver a ese arte total que fuera en el occidente cristiano la catedral, síntesis de la arquitectura, de la técnica más adelantada, de la escultura y de la pintura; sin embargo, las catedrales de los tiempos futuros, desde su punto de vista, no serán las iglesias, sino otros lugares arquitectónicos, polarización del corazón de las ciudades, donde el hombre podrá hallar permanentemente una impregnación de todas las artes: luz, movimiento, sonido, color, forma, imágenes, lenguaje, y cita que para eso requerirá, sin duda, que nuestra civilización logre encontrar su ética a la par que su estética, es decir, cierta homogeneidad. Al respecto recordamos las palabras de Goeritz cuando califica a las torres y a la mayoría de su obra como *Arte Oración* y es que en la obra de Goeritz, a diferencia de otros artistas, debemos observar la formación del filósofo, del historiador de arte y del artista. Su obra no es de integración plástica, su tarea es de arte total y parte importante de ella, y la trabajó como quienes trabajaron en la construcción de las catedrales del medioevo, en equipo, para calificarlo con un término contemporáneo, con algunos de los más relevantes arquitectos mexicanos, en no pocas ocasiones sin importarles el anonimato de muchos de sus trabajos y en búsqueda de lo que para algunos podría ser, en el siglo XX, una utopía del arte oración, del arte total.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Acha, J. (1983). *Hersúa*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- Acha, J. (1993). *Expresión y apreciación artística*. Artes Plásticas. Editorial Trillas, México.
- Álvarez, J. R. (1994). *La arquitectura de la Ciudad Universitaria*. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Arquitectura. Coordinación de Humanidades. México.
- Artigas, J. B. (2006). *UNAM México Guía de Sitios y Espacios. Edificios antiguos, Ciudad Universitaria, Centro Cultural Universitario e Investigación y Desarrollo*. Universidad Nacional Autónoma de México. Difusión Cultural UNAM. México.
- Augé, M. (1997). *Los "no lugares", espacios del anonimato*. Gedisa Editorial. Barcelona, España.
- Bacon, E. (1974). *Design of Cities*. Viking Press, Nueva York.
- Baudelaire, Ch. (1998). *Spleen de París*. Visor Libros. Madrid, España.
- Boody, T. (2004). *La construcción de la ciudad análoga*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.
- Boufante-Warren, A. (2000). *The Louvre*. Hugh Lauter Levin Associates, Inc. New York.
- Bridet, R. (1984). *Birth of Indian civilisation*. Gustavo Gili, Barcelona, España.
- Buchholz, E. L.; Zimmermann, B. (2005). *Pablo Picasso, vida y obra*. Kömenam. Italia.
- Caemmer, P. (1970). *The life of Pierre Charles L'Enfant*. Nueva York.
- Cowell, F. R. (1984). *Everyday Life ancient Rome*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.
- Daval, J. L. (1996). *La escultura. Aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*. Skira. Barcelona, España.
- EPAD. (1994). *La Défense. Guía de trabajos de arte*. París, Francia.
- Favole, P. (1995). *La Plaza en la Arquitectura Contemporánea*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.
- Ferrier, J. L. (2002). *Art of the 20th Century*. Chene-Hachette Prensas Rotolito
- Ferrier, J. L.; Le Pichon, G. (1999). *L'Aventure de L'Art au XX^e Siecle*. Editions du Chene. Francia.

- Ferriss, H. (1978). *The metropolis of tomorrow*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.
- Flamarion, E. (1971). *Floralies. Troislemes floralies Internationales de París 1969*. Turín, Italia.
- Focillon, H. (1976) *Historia, Teoría y Crítica del Arte*. UNAM. México.
- Gallo, R. (2004). *México, D. F.: lecturas para paseantes*. Turner. España.
- Jencks, C. *The Iconic Building*. Rizzoli International Publications, Inc. New York.
- Kassner, L. (1998). *Mathias Goeritz. Una biografía. 1915-1990*. CONACULTA-INBA. México.
- Kirkland, E. C. (1969⁴). *A history of american economic life*. Appleton-Century-Crofts, Nueva York.
- Koolhaas, R. (1995). *S, M, L, XL, Nueva York*. Monacelli Press, New York.
- Koolhass, R. (2006). *La ciudad genérica*. Gustavo Gili, S. L. Barcelona, España.
- Kriesis, A. (1965). *Greek Town Building*. National Technical University of Athens, Atenas.
- Lanciani, R. (1968). *The ruins and excavations of ancient Rome*. Mac Millan. Londres, reimpresión Arno Press, Nueva York.
- Lavedan, P. (1941). *La architecture francais*. París.
- Le Normain-Romain, A. (1996). *La afirmación de la idea republicana*. Pingeot, A. Skira. La Escultura Romana. Barcelona, España.
- Le Normand-Roman, A. (1996). *La escultura*. Skira. Barcelona, España.
- Little, S. (2004). *..isms understanding art*. Universe Publishing. New York.
- Lombarda. Pioltello. Milán.
- Manrique, J. A. (2001). *Una visión del arte y de la historia*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. México.
- Morais, F. (1982). *Mathias Goeritz*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- Morris, A. E. J. (1984). *Historia de la forma urbana*. Gustavo Gili, Barcelona, España. Phaidon Press Limited. (1999). *The American Art Book*. Hong Kong.
- Ragon, M. (1964). *L'urbanisme et la cité*. Hachette. París, Francia.

- Ragon, M. (1971). *El arte ¿para qué?* Editorial Extemporáneos, S. A. México.
- Reps, J. W. (1975). *The making of urban America*. Princeton University Press, Princeton.
- Revista DF por Travesías. (2005). *Todos somos Satelucos*. México.
- Roca, M. A. (1984). *Lugares Urbanos y Estrategias*. Universidad Nacional de Cordoba.
- Rodríguez, I. (1997). *Los Ecos de Mathias Goeritz. Catálogo de la Exposición*. Antiguo Colegio de San Ildefonso. Instituto de Investigaciones Estéticas. México.
- Rodríguez, I. (1997). *Los Ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Antiguo Colegio de San Ildefonso. México.
- Rojas, G. J. (1982). *Bernardo de Balbuena. La vida y la obra*. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. México.
- Roullier, J. E. (1992). *25 Años de Nuevas Ciudades en Francia*. Dirección de Asuntos Económicos e Internacionales (daci). París, Francia.
- Sorkin, M. (2004). *La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*. Editorial Gustavo Gili.
- Sort, J. J. (2005). *Redes Metropolitanas. Metropolitan Networks*. Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, España.
- Steenbergen, C. R. W. (2001). *Arquitectura y Paisaje*. Gustavo Gili. Barcelona, España.
- Tesch, J.; Hollmann, E. (1997). *Icons of Art. The 20th Century*. Prestel Munich. New York.
- Wooly, L. (1963). *Prehistory and the beginings of civilisation*. George Allen and Un win. Londres.
- Zanco, F. (2001). *Luis Barragán. La revolución callada*. Skira. México.
- Zúñiga, O. (1963). *Mathias Goeritz*. Editorial Intercontinental. México.