

La *Guía Goeritz*, publicada por *Arquine*, la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y la Secretaría de Cultura de la misma entidad, en el marco de la celebración del centenario del nacimiento de Mathias Goeritz (1915-1990)¹ es una apuesta por hacer visible la presencia de la obra del canónico artista en el entorno urbano de siete ciudades mexicanas y, a través de una guía, la vuelve susceptible de recorrerse en el espacio.

Conjuntar el formato de una guía urbana con un catálogo de obras es lógico para un artista como Mathias Goeritz quien no pensó la escultura como un objeto independiente y autónomo del espacio urbano. Conceptualmente, la investigación actualiza algunos ejercicios cartográficos del tipo en el pasado, como el de Emily Edwards de 1934 o el de Frances Toor en el mismo año (Edwards, 1934; Toor, 1934). Desde aquel entonces las pretensiones eran similares. En lo experimental, sin embargo, desestima las exploraciones estéticas de la cartografía (que en aquellas obras había dado un salto hacia una retórica visual) usando la estandarización del mapa urbano en grises y blanco, como aseveración gráfica que neutraliza el espacio de la ciudad presentándolo como una extensión homogénea.

El texto de Daniel Garza Usabiaga, que hace de introducción o prólogo (más que a la guía a la obra de Goeritz) muestra la complejidad del análisis que es posible hacer tanto de los objetos como de la época en la que el artista fue, con toda

claridad, uno de los personajes principales.² Pone en evidencia las dificultades de una interpretación general del estatus multifacético de las esculturas-arquitecturas, rango que va desde una “indagación fenomenológica del espacio” (p. 12) hasta la espectacularidad publicitaria de la escultura monumental. (p. 15). También la relación difícil de la obra con su tiempo, ya sea entendida como alternativa a la “arquitectura moderna” o como relevo histórico de la “escuela mexicana” institucionalizado bajo los códigos globales del arte abstracto.

Hoy en día la interpretación de muchas de las obras de Mathias Goeritz tiene que lidiar con dos extremos que aparentan ser opuestos: sus contenidos de alto valor estético y complejas cualidades plásticas y la experiencia histórica post sesenta y ocho en torno a la onerosa fractura de la legitimidad del arte público. Crítica que no se abstiene de señalar las retóricas falaces y rápidamente desacreditadas que se erigen con la escultura pública (manifiestas también en la escultura abstracta) en contraparte a sus débiles efectos en el tejido social y urbano que, para algunos, incluso en sus hitos como la *Ruta de la Amistad* (1968), no dejan de producir, finalmente, más que “arte de camellón” (Sánchez, 2003: 31).

Esas transacciones necesarias con la escultura pública, puesto que de cierto modo esta guía viene a demostrar que ya es posible valorar la obra del artista como un patrimonio urbano histórico, se realizan en lo cotidiano sin posibilidad de norma, censura y/o indicaciones. *Tú y Yo* (1969-1970) se vuelve en la toponimia estudiantil “los bigotes”. Estas resignificaciones de los efectos estéticos de la escultura en el paisaje urbano, que en ocasiones se tensionan y pueden llegar a la destrucción icono-

¹ En el año 2015 también se trajo a la Ciudad de México la exposición *El retorno de la serpiente*, en el Palacio de cultura Banamex-Palacio de Iturbide, presentada antes en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid, curada por Francisco Reyes Palma.

² Vale la pena mencionar que esta reflexión se extiende en Garza (2012).

clasta, confirman que la ciudad está viva y que el tejido estético del espacio urbano se autoconfigura en direcciones inesperadas.

Las Torres de Satélite son probablemente la obra más conocida del artista, ubicarlas en un mapa no sólo es, o debería ser, una tarea de localización.

La obra es, en efecto, como lo considera Peter Krieger, un *landmark* urbano, compuesto por referencias medievales (San Gimignano) como por la arquitectura de rascacielos del capitalismo (Nueva York), bajo un concepto cinematográfico relacionado con el expresionismo alemán, en particular con la película *Metrópolis* de Fritz Lang (Krieger, 2006). Pero que como símbolo del espacio urbano de la ciudad de México se relaciona con los paradigmas del urbanismo de la ciudad jardín e inevitablemente con el decálogo de la arquitectura moderna funcionalista. Las torres representan el suburbio y su exclusión de los emblemas y símbolos históricos de los viejos centros. Esta liberación de la ciudad del pasado, propugnada por el alzamiento de la torre, es ya de por sí una utopía urbana. Las torres de Goeritz conforman los acentos más altos de un urbanismo moderno que pretendió un reinicio, por lo tanto, la relación de estos objetos con su espacio no se reduce a su posición sino que incluye las tramas visuales y territoriales que establecen con el paisaje urbano.

Aún así, las torres también pueden verse como la actualización, en los últimos años de los cincuenta, de un viejo anhelo capitalino en torno a la escultura pública que iniciaron los Borbones, que Santa Ana y Lorenzo de la Hidalga imaginaron como una columna de trajano, y que Rivas Mercado materializó con la columna de la Independencia, alegoría igual de complicada que la de la modernidad abstracta.

Es paradójico que Goeritz, abiertamente preocupado por el carácter público de sus creaciones, haya construido rejas, como la celosía del actual edificio de la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal (p. 34, en esa época unos laboratorios farmacéuticos) o que buena parte de los espacios que inventó buscaran una experiencia estética espiritual recortada en una intensa emoción acogida por la especificidad del sujeto. Esta última producida por medio de un empuje radical solip-

sista hasta su fractura y salida en una “emoción” pero como espacio trascendente.

No obstante, la complejidad de esta noción de lo público como comunión mística (tomando en cuenta los varios giros que Goeritz imprimió al concepto “emoción”) más legible de acuerdo con el gnosticismo que con las doctrinas políticas modernas, repele la intención de colocar a Mathias Goeritz como un precursor de las propuestas contemporáneas de arte urbano y la utilización central de lo “público” como esfera estético-política, así como vuelve imposible toda interpretación histórica lineal de los “artes públicos” como la historia ficticia de la conquista de un solo y preconfigurado espacio público a la espera de su ocupación social. En este sentido, tampoco funciona la solución inversa, que sería ver en Goeritz, en momentos muy claros, como en la *Ruta de la Amistad*, a un antagonista de lo que sucede en la actualidad.

Evitar estas fórmulas hace posible la legibilidad de la obra y su sentido en la crítica y arte urbano contemporáneos de forma transversal, así como reconfigura el difícil como necesario transe con el pasado, que lejos de pensarse como lastre o lugar fundacional, requiere expandirse como un campo poliédrico de posibles y múltiples sentidos (Eder, 2014).

En este sentido, son interesantes las fotografías de la época seleccionadas, las cuales ayudan a resituar los valores plásticos originales y su relación con el paisaje urbano del momento. Muchas de ellas muestran obras que se han modificado con los años, algunas cambiaron totalmente y, a partir de casi todas, es visible que las transformaciones urbanas a escala de la megalópolis dan la espalda y aplastan la articulación paisajística buscada en principio por su autor, tal y como se muestra de forma impactante en *La Corona* (1981-1982, pp. 133-134) o en *Pájaro amarillo* (1957, pp. 138-141). Esta descontextualización de la escultura efectúa su desactivación y reduce su presencia a vestigio urbano que, no obstante, no deja de ser inquietante y, como ahora se ve, tiene el potencial de producir reflexiones, así estén limitadas a la defensa del patrimonio, como en el caso del *Espacio escultórico*, sobre el que diversas voces han denunciado la intervención autoritaria del paisaje, dejando al

descubierto la cuestionable noción que de patrimonio tienen los administradores universitarios.

Esta guía se agrega a otras publicadas por Arquine (*Guía Barragán*, *Guía O'Gorman*, *Guía Candela*), con el característico cuidado editorial y palpable calidad de impresión. En el panorama bibliográfico se inscribe en un renovado mercado de guías urbanas de la ciudad de México durante los últimos años. En parte producto de nuevos modelos que compaginan el turismo, la publicidad, la figura del artista y un consumista *flâneur* contemporáneo. Establecen un culto por la ciudad bajo distintos motivos y nombres. Sin duda, este florecimiento muestra que la experiencia urbana posible, en una ciudad como México, tiene capas múltiples.

Omar Olivares Sandoval
Posgrado en Historia del Arte, UNAM

REFERENCIAS

- Eder, R. (Ed., 2014), *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, UNAM, Turner, México.
- Edwards, E. (1934), *Modern Mexican Frescoes. A guide to all Mexican Frescoes with a special map to frescoes in the center of Mexico City*, México.
- Garza Usabiaga, D. (2012), *Mathias Goeritz y la arquitectura emocional: una revisión crítica (1952-1968)*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
- Krieger, P. (2006), "Las torres de Ciudad Satélite en México. Potencial simbólico y actualidad conceptual del arte urbano de Mathias Goeritz", en *Paisajes urbanos: imagen y memoria*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, pp. 179-227.
- Sánchez, O. (2003), "Pan, circo y dominio público", en M. Scherer B. y E. Ganado Kim, *Agua-Wasser*, UNAM, Instituto Goethe, México, p. 28-33.
- Toor, F. (1934), *Frances Toor's Guide to Mexico. Compact and up-to-date*, segunda edición, Frances Toor's Studios, México.