

LILY KASSNER



A escultura monumental no México e
a mudança na paisagem urbana a
partir de 1950

Tradução: Éder Silveira

RESUMO

A década de 1950 ficou marcada no México como uma época de grandes transformações. O país caracterizava-se especialmente pelo processo crescente de modernização pelo qual passava. A par desse contexto, são analisadas neste artigo as transformações vividas no país no tocante às artes plásticas, mais especificamente a escultura, destacando-se, entre outros, o papel de Mathias Goeritz em tal processo.

PALAVRAS-CHAVE

Escultura monumental; Paisagem urbana; Mathias Goeritz.

A ESCULTURA MONUMENTAL NO MÉXICO E A MUDANÇA NA PAISAGEM URBANA A PARTIR DE 1950

Para entender qual foi a mudança na escultura monumental e como ela incidiu na paisagem urbana no México, é preciso remontar à chegada de Mathias Goeritz ao país, em outubro de 1949, trazendo consigo uma formação intelectual europeia e um profissionalismo de primeira ordem. Encontrou um país que buscava avidamente a modernidade e se sobressaiu como um artista precursor e renovador na escultura urbana no México. É preciso recordar que naquele momento a tendência na escultura era figurativa e, geralmente, realizada em bronze. Graças à presença de Mathias no México essa arte se renovou, dado que ele começa a executar suas peças em placa de aço e concreto, rompendo com a tradição figurativa, para assim instaurar uma vertente abstrata e geométrica. Tampouco se pode esquecer da participação de uma plêiade de arquitetos e engenheiros que trabalharam com Mathias, assim como com outros escultores, em projetos interdisciplinares.

Assim que chegaram os Goeritz à Cidade do México, conheceram o arquiteto Luis Barragán, graças à Edmundo O´Gorman e Ida Rodríguez de O´Gorman. O afeto e a admiração entre eles não tardou a estreitar uma amizade que durou mais de dezoito anos. Havia um sem-número de vasos comunicantes que os ligavam. Ambos gozavam de um espírito livre e independente; haviam conhecido e admiravam a arquitetura mourisca e mediterrânea (Marrocos, La Alhambra); assim como tinham um mútuo interesse pelos postulados da Bauhaus. Enriqueciam-se e se apoiavam em sua luta pela renovação arquitetônica e plástica em âmbito mexicano. Recordemos o interesse de Barragán pela arquitetura teotihuacana. Ele e Chucho Reyes recomendaram a Goeritz visitá-la assim que este tocou a terra mexicana. Do conhecimento da “Cidade dos Deuses”, Goeritz teve uma impressão imorredoura: quiçá a ele se deva sua tendência monumental e a inclinação à ampliar a dimensão de suas criações. Depois de quatro ou cinco dias na Capital da República, os Goeritz chegaram a Guadalajara, Jalisco, México.

A primeira disciplina que Mathias Goeritz ministrou nas escolas mexicanas (Escola de Arquitetura da Universidade de Guadalajara, da qual foi catedrático fundador) foi História da Arte. Devido ao seu brilhante desempenho no trabalho docente, o diretor da Escola, o Arquiteto Ignacio Díaz Morales, também admirador da Bauhaus e responsável por sua incorporação à equipe de professores e, portanto, por sua estada em Guadalajara,

primeiro local onde viveu no México, confia-lhe também a inovadora cátedra de Educação Visual, baseada de alguma forma no curso preparatório da Bauhaus, guardadas as devidas proporções.

Além de seu trabalho como docente em Guadalajara, Mathias desenvolve uma atividade cultural intensa: funda e promove galerias de arte, expõe obras de artistas que sequer na capital do país se conheciam como Kandinsky, Klee, Moore, Gorky, Miró, Picasso e o grupo Dau al Set. Também profere conferências e edita várias publicações.

Em 1951 Goeritz realizou *El Animal Herido* em múltiplas variantes e materiais. Uma versão desta peça, a de conformação mais ofídica, ele deixou ao encargo do arquiteto Barragán, em formato amplificado e em concreto armado para a entrada do condomínio “Jardines del Pedregal”, no Distrito Federal, começando assim uma fértil colaboração entre ambos em vários projetos urbanos, tanto no DF como em Guadalajara, Jalisco.

El Eco

Em 1953, Mathias Goeritz, tendo chegado havia apenas quatro anos ao México, incursiona com êxito no campo arquitetônico ao realizar uma obra cuja originalidade em nível mundial tem sido indiscutível: *El Eco*.

A inclinação de escadas e rampas, tetos e pisos pendentes, muros paralelos que se desbordam ou se tornam mais estreitos, linhas oblíquas que desdenham e abominam o ângulo reto, a experiência do monumental que sobrepõe a escala humana e provoca um sentimento de elevação espiritual: essas sucintas descrições de alguns espaços de *El Eco* também nos remetem inequivocamente ao inquietante cenário, construído para o filme *O Gabinete do Doutor Caligari*, fonte de inspiração inquestionável da primeira criação arquitetônica de Mathias Goeritz.

Em *El Eco* as disposições arquitetônicas assumiam, por seu sentido e escala, em proporções escultóricas. Mathias Goeritz isolou, com muros de altura inusual, o espaço edificado; a perspectiva intensificada dava a sensação de maior profundidade; o colorido, como muitas outras de suas qualidades, excedia o habitual. A realização de *El Eco* levou Mathias a redigir o *Manifesto de la arquitectura emocional*, indo contra os postulados do funcionalismo, a corrente em voga.

Paralelamente Goeritz convidou outros artistas a colaborar em *El Eco*: Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Germán Cueto e Henry Moore. No dia da inauguração, apresentou-se a companhia de balé de Walter Nicks, com uma obra de Katherine Dunham, sendo o coreógrafo Luis Buñuel e a música de Lan Adomian. Esta peça foi executada no espaço circundante à *Serpiente del Eco*, escultura precursora realizada por Mathias que antecipara em torno de uma década uma corrente plástica de grande transcendência em nosso século: o Minimalismo. Assim o reconhecem Gregory Battcock em seu livro *Minimal Art* publicado em Nova York, pela Editorial Dutton, em 1968, e

Jack Burnhan, em seu livro *Beyond Modern Sculpture*, editado por George Braziller, Nova York, 1968.

El Eco, com o passar dos anos, passou vicissitudes múltiplas que deformaram sua estrutura original, até torná-la irreconhecível, vítima do esquecimento e da incúria. Felizmente em 2005, a Universidade Nacional Autônoma do México o resgatou mediante uma restauração exemplar por sua fidelidade à obra original, um marco na arquitetura de nosso tempo.



Em 1956, a Universidade Iberoamericana o convidou a formar uma nova Escola de Artes Plásticas, da qual foi diretor por quatro anos. Goeritz teve a convicção de que o que urgia no México não eram somente escolas de arte, mas de desenho moderno. Elaborou com o doutor Felipe Pardiñas os estatutos do programa e, em 1957, sob sua direção, foram fundadas as primeiras oficinas de desenho industrial no país. A ele se deveu a iniciativa de convidar os jovens artistas plásticos para tomar parte do quadro docente: José Luis Cuevas e Manuel Felguérez.

Em 1957 projetou uma imensa escultura: *El Pájaro Amarillo*, de 15 metros, para a entrada do condomínio *Jardines del Bosque*, na Cidade de Guadalajara, em colaboração com o arquiteto Luis Barragán, construído por ordem do arquiteto Ignacio Díaz Morales.

As Torres do Satélite

Neste mesmo ano, foi encomendada ao arquiteto e urbanista Mario Pani a realização de um novo condomínio, a noreste da capital: Ciudad Satélite. Luis Barragán foi

encarregado de uma obra, de “grande visibilidade e atrativo comercial”. Os empresários pensaram inicialmente em uma fonte, pois assim os clientes potenciais, compradores de prédios, futuros colonos, se interariam de que não teriam problemas de escassez de água. O arquiteto Barragán convidou Mathias Goeritz para colaborar no projeto escultórico que, após várias tentativas, resultou em *Torres de Satélite*.

Estas torres esbeltas, construídas em concreto armado, com a textura rugosa que restou quando delas foi retirado o andaime, as quais posteriormente foram pintadas, variam de 37 a 57 metros de altura. Encontram-se situadas a várias distâncias, porém apontando na mesma direção: para a cidade do México. Originalmente foram pensadas em diferentes matizes de uma única cor, porém depois Goeritz decidiu deixar três delas em branco, uma em amarelo e a outra em uma agressiva cor laranja. Com o passar do tempo, variaram a sua pigmentação. Em 1967, tiveram matizes de vermelho e alaranjado, segundo o planejaram originalmente Mathias e Luis Barragán.

Com os anos, Luis Barragán reclamou junto a Mathias do fato de que em todas as publicações nacionais e internacionais, ele somente figurava sob o crédito de Arquiteto de Paisagem. Em sua interpretação ele também merecia aparecer como escultor.

A polêmica sobre a autoria dessa escultura arquitetônica não supera (nem creio que venha a superar) os motivos de sua controvérsia. Sem dúvida, pelos antecedentes que podemos encontrar em sua obra e o sentido da mesma, é impossível negar a responsabilidade essencial que Mathias Goeritz teve nessa criação que revolucionou, em sua época, a concepção da escultura urbana no México e no mundo.

Foi Mathias Goeritz quem aportou a parte substancial: ocorreu-lhe a ideia deste algo imenso, que poderia ser visto “desde longe”, desde a então distante cidade: o formato monumental, a aspiração mística rumo a um espaço exterior infinito, sua intenção profunda de elevar uma oração e sua urgente necessidade de querer se fazer ouvir pela divindade, é indiscutível que pertencem a Goeritz.

Ao olhar para essas imensas torres recordamos aquela audaz teoria da arquitetura emocional, com a qual Mathias Goeritz surpreendeu cinco anos antes o público intelectual mexicano, opondo-se ao exagerado funcionalismo, e que, desde então, tem sido um tema discutido pelos arquitetos, não apenas mexicanos, mas também estrangeiros.

Depois de vários anos de polêmica, em 27 de agosto de 1987 por intermédio do Arquiteto Díaz Morales, amigo tanto de Mathias Goeritz como de Luis Barragán, assinaram ambos uma carta onde afirmam a paternidade de *Las Torres de Satélite*.

A obsessão de Mathias Goeritz pelas torres não acabou com a sua edificação na Ciudad Satélite. Em Temixco ele reconstruiu sua casa e em sua sala permitiu a inclusão de sete torres como parte da decoração interior, o que oferece um ponto de comparação com realizações escultórico-cenográficas de Schwitters.

La Ruta de la Amistad

Em 1966 ele expôs ao presidente do Comitê Organizador dos Jogos Olímpicos de 1968 no México, o Arquiteto Pedro Ramírez Vázquez, seu projeto de construir na periferia, zona sul, uma série de esculturas cuja dimensão permitiria sua observação desde longe, em um automóvel, a uma velocidade razoável, sob o título de *La Ruta de la Amistad*. Com esse fim realizou um encontro internacional de escultores. Propunha-se a reunir artistas de todos os continentes e raças, sem importar credo e ideologia, em um evento para além do campo puramente artístico, com o tema unificador da fraternidade mundial.

Precisava realizar uma arte funcional, de acordo com as exigências da vida moderna e, sobretudo, com os materiais de uso comum. Foram impostas certas limitações aos 19 escultores convidados: as obras deveriam ser monumentais e realizadas em concreto para que fossem pintadas. Cada projeto deveria ser discutido por uma equipe interdisciplinar (engenheiros, arquitetos, construtores etc.). O tema unificador devia ser a irmandade, a amizade, onde foram representadas todas as tendências religiosas, políticas, raciais e ideológicas.



As esculturas foram colocadas ao longo de 17 quilômetros, separadas entre si por uma distância de um quilômetro e meio. Medem entre 5,70 e 18 metros de altura. Foi aceito que todas estivessem à direita dos acessos à Vila Olímpica, para que o automobilista as pudesse ver, tanto na ida, entrando por San Ángel, como no regresso, vindo de Xochimilco. Cada artista teve certa liberdade de indicar a cor, porém a decisão final foi discutida com Mathias Goeritz. Outra dificuldade foi em definir os espaços em torno das esculturas, que foram contornadas da melhor maneira possível, ainda que, há 41 anos de sua colocação, o entorno tenha mudado de maneira notável e sua escala tenha sido minimizada pela proliferação de grandes edificações em locais que, quando estas peças monumentais foram erigidas, eram terrenos baldios, nas cercanias da cidade.

Concebida para unir a Vila Olímpica com instalações desportivas, a *Ruta de la Amistad* se tornou uma *Olimpiada Escultural*, paralela aos jogos olímpicos propriamente ditos, que logrou

reunir 19 escultores da Austrália (Clement Meadmore), Áustria-Estados Unidos (Herbert Bayer), Bélgica (Jacques Moeschal), Tchecoslováquia (Miloslav Chlupac), Espanha (José María Subirachs), Estados Unidos (Todd Williams), França (Olivier Seguin), Itália (Constantino Nivola), Israel (Itzhak Danziger), Holanda (Joop J. Beljon), Hungria-França (Pierre Szekeli), Japão (Kiyoshi Takahashi), Marrocos (Mohamed Melehi), México (Ángela Gurría, Helen Escobedo e Jorge Du Bon), Polônia (Grzegorz Kowalski), Suíça (Willi Gutmann) e Uruguai (Gonzalo Fonseca).

Em outros pontos da cidade foram colocados um *stabile* de aço, *El sol rojo* de 25 metros de altura, de Alexander Calder, em frente ao Estádio Asteca; uma escultura de bronze de 7 metros de Germán Cueto *El corredor*, junto ao Estádio Olímpico da Cidade Universitária; e a *Osa Mayor*, de Goeritz, ao lado do Palacio de los Deportes, à qual nos referiremos depois.

Ainda que desde a mais remota antiguidade a escultura tenha sido utilizada como sinalização nos caminhos, tanto nos desvios, bifurcações, encruzilhadas, como na entrada das cidades, a *Ruta de la Amistad* foi uma realização única em seu gênero, se bem que a ideia tenha antecedentes rastreáveis, sendo o mais importante deles, a *Vía de la Fraternidad Humana Creada por los Artistas*, imaginada em 1936 por Otto Freundlich, projeto que Goeritz conheceu apenas em 1969, graças a Edda Maillet, secretária geral da Associação Amigos de Freundlich.

Sem dúvida, as ideias de Freundlich nunca rebaixaram a utopia. Por outro lado, a persistência e a capacidade de organização de Goeritz lograram concretizar esta empresa, que por muitas razões se mostrava irrealizável. Em primeiro lugar, havia dificuldades de ordem econômica. A magnitude das obras acarretava um forte gasto em matéria-prima, o qual Goeritz minimizou ao propor sua edificação em concreto. Este lhe valeu, além da viabilidade de seu projeto, o elogio de Marcel Joray em seu livro *Le beton dans l'art contemporain*:

O artista que no mundo contemporâneo deve mais ao concreto, e ao qual o concreto deve mais, sem dúvida é Mathias Goeritz. Importante por sua obra, desde cedo, porém também pelas ações contínuas de desenvolvimento em todo o planeta, beneficiando a outros escultores e artistas plásticos.

É necessário mencionar também como antecedente deste caminho escultórico, um plano artístico que Goeritz tinha desde o início dos anos 1960 para duas estradas mexicanas: uma de norte a sul (dos Estados Unidos a Guatemala), e a outra de leste a oeste (de Veracruz a Acapulco). Tratava-se de erigir esculturas monumentais de 150 a 300 metros de altura à margem das citadas vias. Em torno de tais criações gigantescas, seriam construídos postos de gasolina, hotéis e museus regionais, que funcionariam como centros turísticos no itinerário dos viajantes.

Ainda que esta ideia não tenha passado de mero projeto, nos dá certeza de que a *Ruta de la Amistad* não foi uma ocorrência circunstancial, senão uma concepção pensada de antemão, como a maioria das realizações que surgiram na imaginação e na fervilhante inteligência de Mathias Goeritz ao longo de sua vida.

Com o transcorrer dos anos, a *Ruta de la Amistad* sofreu com o abandono e pela falta de manutenção e, pelo aumento das edificações, as esculturas perderam visibilidade e tiveram suas cores originais alteradas. Em 1995, graças ao interesse de Luis Javier de la Torre, Javier Ramírez, o arquiteto Pedro Ramírez Vázquez e o apoio do Fundo Nacional para a Cultura e as Artes, logrou-se trazer Gonzalo Fonseca para sua restauração. Sua manutenção constante é indispensável. Não podemos perder, por indolência, esta magna demonstração de fraternidade e arte escultórica.

É óbvio reiterar a capacidade de congregação de Goeritz e o talento diplomático que o caracterizou e que tornou possível contornar animosidades dos diversos artistas que participaram dessa realização, assim como seu dom de convencimento que fez com que, entre outras coisas, Alexander Calder legasse ao nosso país o *móvil* de maior dimensão de sua obra criativa, o *Sol Rojo*, e fizesse outra peça escultórica, que se encontra no terceiro piso do Hotel Camino Real da Cidade do México.

A colaboração escultórica de Goeritz para as Olimpíadas situou-se fora da *Ruta de la Amistad*: sete torres de concreto pintado de 15 metros de altura, a constelação da *Osa Mayor*. À parte da beleza intrínseca deste conjunto, é necessário indicar sua qualidade pragmática no contexto urbanístico: as altas colunas estelares funcionaram como um biombo que cobriu a visão, aos concorrentes no Palacio de los Deportes (criação de Félix Candela), da fachada de uma fábrica de tequila contígua. Assim, Goeritz, embelezou a explanada da instalação desportiva e ocultou um espaço impertinente.

Edificado para receber os visitantes das Olimpíadas, o Hotel Camino Real, localizado nas imediações de Chapultepec, reuniu o talento dos arquitetos Ricardo Legorreta e Luis Barragán, assim como do pintor Jesús Reyes Ferreira e de Mathias Goeritz. Recinto *sui generis*, alberga um notável acervo de artes plásticas, onde se encontra tanto um mural de Tamayo, realizado por encomenda, como um *móvil* de Calder, um mural de Pedro Friedeberg, uma *Mensaje* de Mathias Goeritz de amplas proporções e quadros de vários pintores como: Pedro Coronel e Rodolfo Morales, entre outros.

Como hall de entrada no hotel, Mathias Goeritz desenhou uma ampla estrutura em forma de fole de acordeão, sistema modular de cubos retangulares sobrepostos, que em sua direção ascendente se intercalam com espaços vazios da mesma forma retangular, os quais diminuem paulatina mente suas proporções na medida em que alcançam a cúspide. As qualidades de reiteração, do caráter metódico, seu monocromatismo (um rosa mexicano, sugerido sem dúvida por Jesús Reyes Ferreira, que contrasta com um fundo amarelo) e o fato de que as partes individuais não sejam relevantes em si mesmas

mas relacionadas com o todo, sua simetria e progressão, situam esta obra na tendência da *Minimal Art*.

Como já se disse no início desse escrito, o trabalho interdisciplinar com escultores e engenheiros se tornou frutífero em *La pirâmide de Mixcoac*, onde colaborou com os arquitetos Abraham Zabludovsky e Teodoro González de León, assim como com o engenheiro David Serur na peça *Energía*, ambas esculturas em concreto.

El Espacio Escultórico

A Universidade Nacional Autônoma do México, desde a sua origem tem promovido, fomentado e protegido a arte em suas diversas manifestações, outorgando à pintura e à escultura, integradas à arquitetura, um lugar proeminente na construção das edificações que conformam a Cidade Universitária, assento de nossa máxima casa de estudos, a qual recentemente teve o reconhecimento da UNESCO como patrimônio da humanidade.

Esse é o contexto cultural e espacial de onde felizmente surgiu a obra plástica monumental, *El Espacio Escultórico*, realizada por seis criadores: Helen Escobedo, Mathias Goeritz, Manuel Felguérez, Sebastián, Federico Silva e Hersúa, artistas mexicanos de expressão tridimensional, todos com um vasto acervo de obra própria de características pessoais, cujo denominador comum foi sua inclinação pelo geometrismo e sua ligação com a Universidade Nacional Autônoma do México.

Formalmente, tudo se iniciou mediante um documento intitulado *Planteamiento del Doctor Jorge Carpizo, Coordinador de Humanidades, al Señor Rector, Doctor Guillermo Soberón, sobre la posibilidad de la creación del Centro del Espacio Escultórico*. Cabe assinalar que, posteriormente, o Doutor Carpizo também seria designado Reitor. Em sua resposta à dita exposição, o Doutor Soberón deu sua anuência e ofereceu todo o respaldo institucional. Da dita resposta transcrevemos o seguinte: “O ambicioso projeto que surge agora, creio que é da mais alta significação, portanto, a Universidade lhe dará todo o seu apoio (...) Os objetivos traçados são realmente muito elevados. Creio que isto se dará para o bem da Universidade e para o bem do México.”

Acontecimento estético de primeira ordem no século XX mexicano, ainda que por sua magnitude e alcances artísticos seja também um evento singular em nível mundial, *El Espacio Escultórico*, inaugurado em 23 de abril de 1979, foi edificado para comemorar os cinquenta anos do exercício da autonomia da Universidade Nacional, a pedido do reitor Soberón.



Neste lapso de 30 anos foi reivindicada a importância única que, como obra-prima indiscutível em seu gênero, conseguiu integrar ao mesmo tempo, em sua original concepção e criação, tanto a vanguarda artística como o resgate de concepções mitológicas e formais de nossa cultura ancestral.

Iremos nos apoiar na autorizada opinião de um brilhante crítico de arte, Juan Acha, lamentavelmente desaparecido, catedrático da Universidade Nacional Autônoma do México durante mais de trinta anos, que conseguiu de modo brilhante essa observação, ao destacar que:

O Espacio Escultórico encontra-se no limite com a arquitetura e o confundem com ela – negando-lhe o escultórico – aqueles que ignoram ou omitem a trajetória de mudanças que experimentou a escultura durante os últimos tempos. Nos referimos às mudanças que implicam a destruição da massa e da forma tradicionais em favor de estruturas planimétricas, volumétricas ou filiformes que geram vazios ou aberturas; estruturas que logo se tornam impugnadoras do formalismo e da obra de arte como um objeto unitário, cuja totalidade é abarcável visualmente. Seu antiformalismo e antiobjetualismo têm por finalidade obter uma maior aproximação com o espaço real: aquele cuja leitura é apenas corporal e não apenas visual ou visual e tátil, tal como ocorre com a escultura que chamamos de transitável.

Sua poderosa forma duplamente circular e concêntrica o vincula à vizinha pirâmide de Cuicuilco, a mais antiga do Vale de Anáhuac, de semelhante traçado redondo e similar caráter anônimo de autoria coletiva. *El Espacio Escultórico* é uma obra que nos confronta pelo seu trânsito e contemplação, com rasgos de identidade profundos e ancestrais, sem menoscabo da manifesta universalidade de sua concepção.

A respeito, declararam os artistas em sua inauguração, mediante um texto de autoria comum, *El Manifiesto del Espacio Escultórico*:

Nós que participamos no projeto universitário do Espacio Escultórico temos procurado pôr em prática princípios esquecidos há centenas de anos: buscar fazer da arte um grande acontecimento para todos e para sempre, superando, ao menos nesta experiência, o voluntarismo individualista auto-suficiente e caduco. Se aos artistas que formam essa equipe de trabalho não sobreviver nenhuma de suas obras, o Espacio Escultórico, por tudo o que tem de oculto e de anônimo, haverá de perdurar como o intento coletivo de arte pública mais importante dos últimos tempos.

A colaboração de seus criadores que rebaixou o proverbial individualismo inerente ao perfil tradicional dos artistas plásticos contemporâneos, acrescentou a sua fatura esta qualidade, inédita entre nós, análoga de algum modo ao caráter anônimo dos grandes escultores do passado pré-hispânico, os quais tampouco assinaram suas obras, que conformam um vasto acervo tridimensional reconhecido mundialmente por sua originalidade e trágica beleza, realizado em variadas pedras do rico canteiro mexicano.

O Reitor Soberón nomeou oficialmente duas equipes de apoio para os artistas responsáveis pelo desenho desse projeto: uma de coordenação e realização, integrada pelo engenheiro Javier Jiménez Espriú, pelo engenheiro Francisco de Pablo e pelo arquiteto Raúl Henríquez; outra de apoio teórico, que desempenhou as tarefas de investigação e difusão, formada pelos mestres Jorge Alberto Manrique, Joaquín Sánchez MacGregor e Luis Cardoza y Aragón.

Há que enfatizar a invariável atitude de respeito absoluto e o respaldo incondicional que as autoridades universitárias mostraram frente às iniciativas propostas pelos artistas para a realização desta insigne obra monumental.

A esse respeito, o Reitor Soberón em sua resposta ao Doutor Jorge Carpizo, destacou que o projeto se mostrava como:

(...) da unidade do diverso ou pluralismo integrado, uma versão atualizada da grande arte coletiva de outras épocas, unidade estilística que se pensa obter graças ao voto por unanimidade, com direito ao veto, em cada fase da obra. De tal sorte, o respeito à harmonia do conjunto não vai exigir, em nenhum momento, o sacrifício da individualidade.

Assim, a equipe dos escultores, que poderíamos chamar com sincrética propriedade modernos *toltecas* (em sua aceção de artistas por antonomásia) concordou, depois de intensas sessões de trabalho, circundar uma impressionante superfície de lava de solidificação dermolítica, desprovida intencionalmente de terra e vegetação, de 92,78 metros de diâmetro, com uma plataforma coroada de granulado de *tezontle*, sobre a qual se erguem 64 módulos (número que coincide, quiçá de modo involuntário, com o número de hexagramas do antigo livro chinês de sabedoria mântica, *I Ching*, ainda que nunca se tenha feito referência que eu saiba a essa similitude), divididos em quatro quadrantes de 16 peças cada um, orientados aos quatro pontos cardinais, de cimento e base retangular, de 9 x 3 metros, com uma altura de 4 metros. A superfície de todos os lados visíveis desses poliedros foi terminada com um tratamento martelado grosso, com o objetivo de proporcionar a textura exigida pelos escultores. O diâmetro exterior da plataforma mede 120 metros, o que lhe confere uma largura de 13,61 metros.

O espaço circular fundido em sua parte central, por sua conformação guarda inquietantes similitudes com o que em náhuatl chamavam os *xico*, centro ou umbigo,

apócope ou abreviação da sílaba intermédia do nome México, realçando assim sua profunda significação mitológica.

Umbigo cuja morfologia mostra uma peculiar dinâmica cambiante, pois conforme se percorre seu perímetro e a distinta observação da visual do espectador, pode-se reconhecer as variantes do claro-escuro diverso de suas pregas, que parecem se mover perceptivelmente, como se se encontrassem em contínua transformação.

Pois o carácter mítico de sua criação combina justamente com sua realização coletiva, pois o mito é coletivo ou não é mito. Como escreveu o maior especialista no tema, Mircea Eliade: “Os mitos representam modelos paradigmáticos e não uma série de experiências pessoais de tal ou qual indivíduo”. No pensamento e na imaginação mítica não encontramos então propostas individuais. O mito é a objetivação da experiência social do homem, não de sua experiência individual.

Outra característica relevante de sua criação, à parte o extraordinário aspecto do desenho coletivo, foi o trabalho prévio de investigação interdisciplinar, que tornou necessária a intervenção de especialistas universitários em várias disciplinas científicas: biólogos, engenheiros, arquitetos, geólogos, ecólogos, entre outros, que estudaram a flora, a fauna e as peculiaridades da lava, base do círculo pétreo que constitui a obra escultórica.

Outra de suas qualidades pioneiras é o carácter eminentemente ecológico de sua intenção criativa primordial, que logrou a completa conciliação poética de entidades contrárias: a razão geométrica do anel de ameias que preserva e limita o barroquismo multiforme do fragmento da realidade petrificada, que constitui assim mesmo uma homenagem perene com que os homens presentearam a natureza. É um reconhecimento de seu poder, um âmbito de reconciliação com a mais profunda, voraz e persistente de suas matérias.

Por outra parte, o majestoso espaço que compreende sua presença geométrica nos remete não só aos grandes centros cerimoniais pré-hispânicos, como também à precisa disposição das praças novo-hispânicas.

Quer dizer, ele sintetiza feitos construtivos de nosso passado e os projeta para um futuro que participa do eterno. Ou, como diz uma frase do Doutor Soberón que poderia defini-lo com justiça: “*Epicentro de tempo detido*”.

Assim, *El Espacio Escultórico*, na curta duração de sua existência, apenas 30 anos, se consolidou não só como um símbolo da Universidade Nacional Autónoma do México, ao mostrar os objetivos universais (universitários) de nossa *alma máter*, como também reivindicou seu valor como obra única em seu gênero: não há no mundo espaço tridimensional que a ele se assemelhe, em magnitude ou em beleza.

Harmoniosamente, nele confluem também as mais diversas especialidades do conhecimento, expressas esteticamente com a sabedoria, pertinência e tino das obras clássicas, quer dizer, aquelas às quais todas as gerações por vir em seu respectivo tempo sempre vão outorgar uma interpretação correspondente.

Percorrer essa edificação artística provoca o mesmo efeito sensível que adentrar um santuário, um lugar mítico onde ocorre uma revelação do divino e frente ao qual o fiel participa com o contato, com a vista, com todas as potências de seu ser, da unidade daquela revelação, que se multiplica no tempo porque aconteceu pela primeira vez e fora do tempo.

Tudo o que foi dito anteriormente mostra que a presença de Mathias Goeritz foi pedra angular na mudança que sofreu a escultura urbana no México no século XX.



Manuel Felguérez

Outro artista que participou de *El Espacio Escultórico*, foi Manuel Felguérez que também com sua obra particular marcou a escultura urbana mexicana.

Em 1950 viajou a Paris, frequentou a Academia de La Grand Chaumiére, o atelier de Ossip Zadkine e iniciou sua atividade escultórica. Também frequentou o atelier de Brancusi. A partir de 1956, durante seis anos, ministrou a aula de escultura no curso de arte e desenho da Universidade Iberoamericana, sob a direção de Mathias Goeritz. Realizou murais escultóricos que em sua época foram uma notável contribuição, marcados por uma linguagem nova. Em colaboração com o arquiteto Pedro Ramírez Vázquez, desenhou uma gelosia no pátio central do Museu Nacional de Antropologia e História.

Colaborou como professor tanto na Faculdade de Arquitetura como na Escola Nacional de Artes Plásticas da Universidad Nacional Autónoma de México, tendo grande influência sobre o alunado. Em 1973 ingressou na Academia de Artes, na Seção de Escultura. Foi pesquisador do Instituto de Investigaciones Estéticas da mesma Universidade até 1992. Em 1975 recebeu o Grande Prêmio de Honra da XIII Bienal de São Paulo e recebeu a bolsa Guggenheim. Colaborou com cinco escultores em *El Espacio Escultórico* na primeira e segunda etapas. Em 1988 o governo mexicano outorgou-lhe o Prêmio Nacional. Dez anos mais tarde inaugurou o Museu de Arte Abstrata Manuel Felguérez em sua cidade natal, Zacatecas, sendo até o fechamento um dos museus mais importantes e visitados do México.

Seus conhecimentos, ocupação artística e o geometrismo marcante em suas esculturas, marcam a trajetória deste singular artista que realizou obras monumentais de grande impacto no México, Estados Unidos, Canadá, Colômbia e Coreia.

Em 2007 foi a ele encomendado pelo Governo do Distrito Federal, a realização da obra *Puerta 1808* (de quinze metros de altura em aço carbono), e *La Fuente de la República* (de vinte metros de diâmetro), conjunto visual que comemora o ano em que Francisco Primo de Verdad divulgou as primeiras ideias sobre a Independência do México, junto com outros membros do *Ayuntamiento* da Cidade do México. Esta escultura inicia os festejos do Bicentenário da Independência e o Centenário da Revolução Mexicana, por parte do Governo do Distrito Federal.

Colocada no importante cruzamento da Avenida Juárez e Paseo de la Reforma, pensada como uma porta de entrada ao centro histórico, já é um ícone da capital mexicana. Estas peças dialogam com o contexto arquitetônico da zona, marcado por um cromatismo cinza metálico.

La Puerta 1808, por conta de sua altura e peso, projeta, por suas afiadas arestas e os finos cabos que unem algumas de suas partes, a ideia de leveza e, pela engenhosa disposição de seus balanceados extremos, equilíbrio e harmonia. Se o nome *Puerta* é meramente metafórico, dado que sua conformação lembra mais uma efígie relativa a um troféu do que a um portal, a dualidade contraditória expressa as diferentes formas retas e curvas que integram sua estrutura, sustentada em dois apoios, um inclinado e outro erguidamente horizontal, culminando em duas esferas fragmentadas que, segundo seu criador, formam parte de uma série de esculturas que propunham a expressão do côncavo e do convexo. Ou seja, reencontramos outra vez a dualidade que preside toda sua concepção.

O artista declarou na inauguração:

“Não é uma obra isolada, é parte de uma busca ao longo de meus sessenta anos de profissão. São abstratas, feitas de aço carbono de grandes dimensões e jogam com a “concavidade” e “convexidade” que me caracterizou.”

Sebastián

Outro dos artistas que fez parte do projeto de *El Espacio Escultórico*, primeira e segunda etapa, foi Sebastián. No ápice de sua plenitude criativa e vital, com magistral domínio de seus recursos artísticos, científicos e técnicos, é o escultor mexicano que conta com mais obras monumentais erigidas no país e no exterior.

Mostrou desde seu início um senso inato de compreensão e manejo das proporções geométricas, cultivado e incrementado no decorrer de sua prolífica carreira mediante os estudos, quando aluno da Academia San Carlos da Universidad Nacional Autónoma de México, de ensaios sobre artistas do Renascimento e de *La divina proporción* de Luca Pacioli. Mais tarde, leituras sobre cristalografia, cinética, topologia, assim como a geometria não-euclidiana proposta pelas racionalizações matemáticas de Lobachevski e a teoria dos fractais de Mandelbrot.

Como seu amigo e mestre indireto, Mathias Goeritz, que propôs a denominação *arquitectura emocional* para qualificar seu trabalho construtivo, Sebastián, por sua parte, para caracterizar sua produção escultórica preconizou a *geometria sensual*, termo dicotômico que à primeira vista pareceria um oxímoro. E, pelo contrário, seu extraordinário talento logrou, indiscutivelmente, imbuir de sensualidade a precisa – e só desapaixonada para quem não quer ou não pode vê-lo – geometria de suas criações.

A primeira série de suas criações, que teve indiscutível êxito de crítica e público, foi a de suas *transformables*, poliedros que, como seu nome indica, mostram metamorfoses dinâmicas e fluída continuidade em seu desdobramento. Para esta série cuja premissa foi o *Rosetón Victoria*, foram muito úteis suas indagações na topologia, ramo da geometria que estuda as transformações contínuas das figuras geométricas, assim como levou muito em conta as funções topológicas que apresenta o exaflexágono e o tetraflexágono, figura ordenada inicialmente em nove triângulos equiláteros – similar a uma fita de Moebius –, ao que aplica uma torsão que modifica sua conformação, a partir do plano, para gerar um volume. Assim, ao girar oferece combinações múltiplas, segundo a quantidade de triângulos equiláteros que contenha a peça.

Em sua juventude, entre os artistas e construtores modernos cuja obra estudou, se encontram Marcel Duchamp, Buckminster Fuller, Constantin Brancusi e Henry Moore, de quem assimila a influência e adquire conhecimentos essenciais, que logo colocará em prática em sua própria produção.

Teoricamente, o fundamento de sua atividade como escultor urbano, provém de fontes que ele mesmo explicou:

Em relação às estruturas arquitetônicas, minhas inquietudes se concretizaram quando tive a oportunidade de conhecer as ideias de Michel Ragon e dos integrantes de seu grupo “Arquitectura Prospectiva”, assim como as ideias do Doutor Mathias Goeritz e sua “Arquitectura Emocional”. Enriquecido com suas ideias, dei início aos meus próprios experimentos sobre estruturas que puderam adaptar-se a espaços terrestres, aquáticos ou aéreos.

Por um lado, a conjunção de geometrismo e monumentalidade não é nada nova nem insólita na arte escultórica que se produziu em nosso país. Tampouco é algo alheio à idiosincrasia, esteve presente em nossa sensibilidade e memória histórica, afinal, o que seria mais geométrico e monumental do que as pirâmides quadrangulares e escalonadas dos tempos pré-hispânicos? Por outro lado, o uso da grega, as portas de traçado triangular dos maias e até mesmo o calendário asteca, o que são senão produtos da abstração geométrica?

A colossal *Puerta de Torreón* (2003, 40 metros da entrada da cidade de Torreón, limites dos Estados de Coahuila e Durango, México) é de simetria axial: as duas colunas

de sua conformação que reúne o arco isométrico em sua culminação flanqueiam em sua base de onde o autor situou, arcos que se juntam pelo lintel, uma porta de proporções humanas. Os poliedros triangulares que se encaixam invertidos nos flancos remetem a semelhanças geométricas com a *Columna sin fin* de Brancusi. Estas colunas idênticas têm em seu dorso outra figura contrastante, concavidades cujo extremo em ponta apresenta bases que conformam um tipo de pétala levantada de uma flor inacessível.

Também emblemática é a *Palma del Camino Real de Colima* (2001, 20 metros, Colima, México). Alegoria tridimensional da planta tropical arbórea que prolifera em Colima, tema de canções vernáculas da região, a palmeira ou palma na versão de Sebastián ostenta tríptico, formado com as extremidades dos arcos, um dos quais, de meio ponto, termina em um obelisco. Sombrinha esplendorosa, a copa cujas extensas e curvadas folhas de tamanho irregular no mesmo número dos municípios do estado colimense, em cuja capital forma parte ornamental das instalações daquele que outrora fora o caminho Real, que Vice-rei Antonio de Mendoza mandou construir na época colonial.

Faremos menção a dois escultores que contribuíram significativamente à escultura urbana no México.

Fernando González Gortázar

Em 1959 ingressou na Escola de Arquitetura do Instituto Tecnológico da Universidade de Guadalajara. Ali frequentou a turma de escultura do professor Olivier Seguin na Escola de Artes Plásticas da mesma universidade. Em 1966 obteve o título de arquiteto. Sua tese foi um projeto para um monumento nacional à Independência, com ele que começou a incursionar nas relações entre a forma dos objetos e sua união à paisagem, preocupação que será fundamental em seu trabalho posterior. De brilhante trajetória docente, também realizou cenografias para teatro e publicou livros, numerosos artigos e ensaios sobre diversos temas de arte e arquitetura. Conferencista prolífico, foi requisitado por universidades e institutos da Europa e da América.

González Gortázar é um dos arquitetos e escultores cuja vasta e prolixa obra de escultura urbana o coloca entre os mais reconhecidos artistas contemporâneos, é autor de várias peças localizadas em diversos sítios nacionais e internacionais como: Guadalajara, Distrito Federal, Monterrey, Espanha e Japão.

Recebeu inúmeros reconhecimentos em ambos os campos no país e no exterior.

De suas últimas esculturas monumentais citaremos as seguintes: *Homenaje al corazón* é integrada por duas colunas que, inclinadas, confluem confundidas em sua parte superior, na qual as tiras que as conformam se desunem, em um alvoroço cinético e ao mesmo tempo fixo, em cromatismo bicolor negro e vermelho, como as cores sagradas dos códices antigos, rememorando dessa poética maneira a diástole e a sístole – compressão e extensão –, funções essenciais desse músculo prodigioso (simbólica sede de sentimentos profundos) que bombeia persistentemente sangue ao organismo humano.

Assim, pois, esta escultura monumental de traços lúdicos se constitui como uma alegoria e elogio da vida, que é no fundo do peito um movimento constante.

El viento blanco (2003, 15 metros, Monterrey, México), é uma coluna circular descontínua de segmentos espirais que nos convida, na abertura crescente de suas formas, a considerar que foi a força do fluir eólico que provocou tal desmembramento, incrementado à medida que se aproxima a sua culminação que, ao mesmo tempo, nos permite ver o avesso de cor vermelha de seus elementos curvos, em contraste com a face branca da superfície visível desde o início desta torre ou coluna, exposta e disposta ao vento para que ele manipule suas esbeltas e flexíveis formas e descubra deste modo o colorido de seu interior, entesourado apenas no início de seu erguimento.

La mano roja (2005, 7,35 metros, Cidade de Nezahualcóyotl, Estado do México, México), por sua vez, é uma inominada e fervilhante homenagem plástica à ferramenta criadora de ferramentas do *homo faber*, localizada na culminação das extremidades superiores.

Como as esculturas anteriores, esta, em sua parte culminante, desenvolve uma alvoroçada e trêmula atividade que simboliza a incessante e múltipla criatividade do ser humano, aqui considerada como uma airosa urdidura que se desdobra em múltiplos dedos como fitas à deriva.

Jesús Mayagoitia

Inserido no âmbito tridimensional da arte plástica mexicana de nossos dias, na modalidade do geometrismo, onde não só foi um criador de primeira ordem, como também transmitiu o processo de seus feitos em um trabalho docente contínuo e exemplar. Falamos, pois, de um mestre, em todas as acepções da palavra.

Em sua obra se destaca o desenho espacial, o equilíbrio entre a leveza e o peso do volume, a justeza da forma e os movimentos virtuais que transformam constantemente não só o contorno como o espaço que este encerra. As cores branco e preto são fundamentais em seu trabalho, ainda que também tenha usado o vermelho, o amarelo e o laranja.

Jesús Mayagoitia elegera, desde o início do cumprimento de sua vocação de artista, o caminho da precisão geométrica para plasmar sua notável capacidade criativa, tendo realizado com esse fim a concepção e consecução de vários módulos de indiscutível originalidade, os quais une e relaciona ao estruturar múltiplas peças metálicas pigmentadas de formato grande.

Suas obras ornaram museus ao ar livre e espaços urbanos de nosso país e do estrangeiro, havendo sido merecedoras de uma respeitável bagagem de prêmios e reconhecimentos outorgados por prestigiosas instituições.

Como parte das comemorações do trigésimo aniversário da Universidade de Tlaxcala, essa jovem instituição de educação superior, para realizar cabalmente o espaço de seu *campus*, encomendou ao professor Jesús Mayagoitia duas esculturas de formato

monumental, cuja tendência, o geometrismo, de traço preciso e concepção matemática, se adequa perfeitamente às necessidades alegóricas de sua função memorial.

La puerta de la Universidad (2006, de 10 x 17,50 x 3 metros, Tlaxcala, México) está integrada por dois peculiares arcos que, inclinados um sobre o outro, não chegam a se tocar em seus extremos: elementos tubulares de conformação cônica, colunas que são um par de feixes conformados por módulos que também representam raios de sabedoria, pois aqueles que passam por seu umbral se encaminham ao privilegiado âmbito do conhecimento universitário.

El Faro (2008, de 15 x 2,50 x 2,50 metros, Tlaxcala, México), por sua parte, é uma coluna descontínua formada por dois elementos geométricos idênticos, que sem violência alguma pareceram encaixados um ao outro, alegoria da edificação marina que ilumina à noite os navegantes, avisando da proximidade da costa, simbolicamente, neste contexto universitário, é o farol que ilumina as trevas da ignorância e guia pela senda da sabedoria.

Por sua vez, *La tríada espacial* (2006, de 7 x 2,25 x 2,5 metros. Cidade de Nezahualcóyotl, Estado do México, México), é um conjunto de três elementos concebido na íntima inter-relação, de maneira que a subdivisão do mesmo é visualmente desfuncional, recordando-nos a tríade hegeliana: tese, antítese e síntese, modelo da sindérese da reta razão humana. Uma rota circular de 360 graus ao seu redor proporciona ao espectador desse conjunto diversas conformações nos interstícios e fendas de sua estrutura, à medida que transcorre o circular passeio contemplativo. Esta obra encravada no coração da Cidade de Nezahualcóyotl no Estado do México (população que fornece mão de obra à capital) forma parte de uma série de esculturas de diversos artistas plásticos contratados para embelezar uma das avenidas importantes dessa localidade.

Atualmente, a escultura urbana no México tem uma presença definitiva, sendo apoiada constantemente por parte do governo, universidades e empresas particulares. A diversidade que mostra em sua temática é rica e segue aportando novas formas de linguagem escultórica, congruente com nossa época.



LILY KASSNER

Doutora em História da Arte pela Universidad Nacional Autónoma de México, (UNAM). Coordenadora da segunda etapa do *Espacio Escultórico*. Chefe do Laboratorio de Arte Urbano da UNAM. Diretora de Artes Plásticas da UNAM e do Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA). Curadora, Investigadora, Conferencista, Catedrática e Diretora de teses. Pertence ao Sistema Nacional de Investigadores do Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt). Autora de diversos livros como: *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX*, único no gênero; *Jesús Reyes Ferreira, su universo pictórico*, entre outros títulos.