

Conservación del arte contemporáneo

El caso de Mathias Goeritz en la Catedral Metropolitana de México

Conservation of contemporary art: The case of Mathias Goeritz in the Metropolitan Cathedral of Mexico

Conservação da arte contemporânea: o caso de Mathias Goeritz na Catedral Metropolitana do México

Alberto Cedeño-Valdiviezo

Pablo Torres-Lima

Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, Ciudad de México
(México)

División de Ciencias y Artes para el Diseño

División de Ciencias Biológicas y de la Salud

Alberto Cedeño-Valdiviezo

Doctor en Urbanismo, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México.

Posdoctorado en Habitabilidad y Protección del Medioambiente, Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina.

Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I, del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt)

 <http://orcid.org/0000-0002-1464-0100>

alberto_cede@yahoo.com.mx

Pablo Torres-Lima

Doctor en Antropología, University of Florida, EE.UU.

Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel II, del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt)

 <https://orcid.org/0000-0001-5253-8580>

ptorres@correo.xoc.uam.mx

Cedeño-Valdiviezo, A., & Torres-Lima, P. (2019). Conservación del arte contemporáneo: el caso de Mathias Goeritz en la Catedral Metropolitana de México. *Revista de Arquitectura (Bogotá)*, 21(1), 44-53. doi: <http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2019.21.1.2304>



<http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2019.21.1.2304>

Resumen

La obra del artista polaco alemán Mathias Goeritz —y los vitrales insertos en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, que a la fecha están en riesgo de ser retirados— es cuestionada desde su creación por el lenguaje moderno que contrasta con el estilo arquitectónico del edificio religioso. Esto pone en discusión el conflicto que se origina entre obras modernas, artistas extranjeros y edificaciones de carácter patrimonial. El estudio se realizó a partir de una revisión documental que recurrió principalmente a literatura italiana y mexicana para, por medio de la definición conceptual de obra de arte, reconocer el valor de estos vitrales. El desarrollo plantea dos argumentos, el primero reconoce un rechazo debido a que el lenguaje utilizado por estos artistas no corresponde al lenguaje de la arquitectura de los inmuebles patrimoniales, a pesar de que esta práctica es habitual en algunos países europeos; y, el segundo, asume un rechazo como consecuencia de los valores inculcados por el Estado después de la Revolución mexicana, que fomentan lo nacional y rechazan lo extranjero. Esto sirvió para evaluar los posibles argumentos y las formas legales para la protección de los vitrales contemporáneos.

Palabras clave: arquitectura mexicana; arquitectura religiosa; arte mexicano; monumentos; patrimonio material; vitrales.

Abstract

The work of Polish-German artist Mathias Goeritz—more specifically, his stained-glass windows in the Metropolitan Cathedral of Mexico City that, currently, are at risk of being removed—has been questioned since its creation in 1960, given that its modern language is in contrast with the architectural style of the religious building. This situation opens the discussion of a problem that arises when modern art works carried out by foreign artists are placed in religious buildings of patrimonial character. It is difficult to understand whether this discussion is, in effect, a rejection of the artistic language used by modern artists, since it does not correspond to the architectural language of historical buildings, despite the fact that this practice is common in some European countries, or whether this rejection is rather a consequence of the values inculcated by the Mexican State after the Mexican Revolution, which promote the National Spirit and reject everything foreign. This paper aims to determine which of these arguments is relevant in the case of Goeritz's work. Through the conceptual definition of work of art, it seeks to identify the real value of these stained glass windows, and which are the most effective legal forms to protect them.

Keywords: Mexican architecture; religious architecture; Mexican art; monuments; material heritage; stained glass windows.

Resumo

A obra do artista polaco-alemão Mathias Goeritz — e os vitrais da Catedral Metropolitana da Cidade do México, que, neste momento, estão em risco de serem retirados — é questionada por causa da linguagem moderna que contrasta com o estilo arquitetônico do edifício religioso. Isso coloca em debate o conflito que é originado entre obras modernas, artistas estrangeiros e edificações de caráter patrimonial. Este estudo foi realizado com base numa revisão documental que recorreu principalmente à literatura italiana e mexicana para, por meio da definição conceitual de obra de arte, reconhecer o valor desses vitrais. O desenvolvimento propõe dois argumentos: o primeiro reconhece uma rejeição devido à linguagem utilizada por esses artistas não corresponder à linguagem da arquitetura dos imóveis patrimoniais, embora essa prática seja habitual em alguns países europeus; o segundo assume uma rejeição como consequência dos valores estabelecidos pelo Estado depois da Revolução mexicana, que fomentam o nacional e rejeitam o estrangeiro. Isso serviu para avaliar os possíveis argumentos e as formas legais para proteger os vitrais contemporâneos.

Palavras-chave: arquitetura mexicana; arquitetura religiosa; arte mexicana; monumentos; patrimônio material; vitrais.

Recibido: noviembre 30 / 2017

Evaluado: septiembre 27 / 2018

Aceptado: noviembre 13 / 2018

Introducción

Esta investigación, financiada por la Universidad Autónoma Metropolitana, de Xochimilco, tiene su origen en el posgrado de la División de Ciencias y Artes para el Diseño, cuyo objetivo era conocer la situación de los vitrales contemporáneos en edificios antiguos en México, buscando identificar los elementos que hicieran posible una efectiva protección. Este artículo se puede considerar como una continuación de la publicación *El gótico y los vitrales* (2014), de Alberto Cedeño-Valdiviezo y Claudia Huidobro-Olvera, en el cual se abordó el tema del origen de los vitrales y su posterior evolución.

El objetivo principal de este nuevo artículo es analizar las razones de la problemática que se presenta, frente a la conservación de aquellos vitrales elaborados por artistas contemporáneos realizados en iglesias con alto valor patrimonial, considerando la existencia de marcos legales para su protección.

La razón de abordar esta problemática se debe al afán de algunos restauradores mexicanos prestigiosos por destruir los mencionados vitrales, con el argumento de que el lenguaje artístico utilizado por los artistas contemporáneos contrasta, de manera inadecuada, con el estilo arquitectónico del edificio religioso, por tanto, proponen que las obras sean removidas y sustituidas. Particularmente, se analizarán los vitrales propuestos y ejecutados por el artista contemporáneo de origen polaco alemán Mathias Goeritz, en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México (Figura 1).

En opinión de algunos autores, en México se tiene una manera muy particular de referirse al patrimonio; en primer lugar, lo prehispánico parece tener un mayor valor que lo colonial, que a su vez se reconoce como superior al arte contemporáneo (Escalante, 2011). Particularmente, en la memoria de los mexicanos, pero también en su vida cotidiana, las iglesias y los templos están rodeados de sentimientos intensos y emociones muchas veces contradictorias. Por un lado, estos generan júbilo y orgullo por un pasado rico y majestuoso, pero, por el otro, producen resentimiento y odio hacia los españoles que ordenaron su construcción y que en el alma de los mexicanos siguen siendo los enemigos y opresores. El liberalismo anticlerical del siglo XIX, y el nacionalismo revolucionario del siglo XX se encargaron de privilegiar el patrimonio arqueológico, aunque en las últimas décadas el discurso de la historia oficial se ha transformado (Roselló, 2011).

Las iglesias son lugares de diálogo y encuentro, esenciales en la vida cotidiana comunitaria

e individual, y constituyen un acervo invaluable que nutre la memoria colectiva de esta nación. Las grandes catedrales e iglesias barrocas acercan a los mexicanos a un pasado majestuoso, rico, monumental, que le da a este país grandeza y suntuosidad. Pero más allá de las creencias religiosas, ya en el siglo XXI las iglesias, capillas y catedrales de la época virreinal son edificaciones que funcionan como importantes centros de socialización, reunión, diálogo y encuentro: vinculan lo terrenal con lo celestial; la historia con la cotidianidad; y el patrimonio arquitectónico y artístico con costumbres, hábitos y formas de vivir que identifican a los mexicanos (Roselló, 2011).

Sin embargo, desde el principio del siglo pasado, el nacionalismo posrevolucionario, en la búsqueda de crear "identidades culturales", terminó por manipular y negar la pluralidad y versatilidad de las culturas locales, las cuales se señalaban como identidades falsas, de pacotilla o de oropel, y que hoy en día, infortunadamente, se repiten y se afirman como imágenes que identifican a amplios sectores nacionales frente a sí y ante los ojos de los visitantes extranjeros (Pérez, 2011). Ante este marco de cultura nacionalista, que encuadra aún la comprensión y valoración del patrimonio arquitectónico mexicano en la actualidad, surge una pregunta importante: ¿cómo es posible evaluar correctamente la obra de un artista extranjero en México?, que, además, se atrevió a plasmar su obra en la iglesia o catedral colonial de mayor importancia nacional. Los objetivos de este artículo son la posible protección de estas obras de arte y entender la manera como los mexicanos evaluamos este patrimonio.

Es importante aclarar que, así como sucede en otros países, la Iglesia católica en México siempre ha necesitado del trabajo del artista creativo, que se encuentra un paso adelante, para expresarle al creyente, mediante sus obras, que existe una continuidad entre la Iglesia antigua y la



Figura 1. Catedral Metropolitana de la Ciudad de México

Fuente: Cedeño, 2015.



This article is available in English on the website of *Revista de Arquitectura (Bogotá)*
doi: <http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2019.21.1.2304>

Conservation of contemporary art: The case of Mathias Goeritz in the Metropolitan Cathedral of Mexico.





Figura 2. Parroquia de San Lorenzo Mártir, donde trabajó Mathías antes de hacerse cargo de los vitrales de la Catedral

Fuente: Cedeño, 2018.

de hoy, por medio de la expresión artística de nuestro tiempo. Por medio de la obra artística contemporánea, el creyente puede sentir lo que significa creer y relacionarse con la divinidad o las deidades, y, así, construir su experiencia religiosa; pero no solo el creyente, también el viajero tiene la posibilidad de acceder al disfrute del espacio y la experiencia estética del arte religioso (Huidobro, 2014).

Metodología

En este trabajo se revisaron los diversos aportes conceptuales sobre lo que se debe entender por obra de arte según los insignes maestros italianos Carlo Ceschi, en su *Teoria e restauro dei monumenti* (1970), y Césare Brandi en su *Teoría del restauro* (1977), además de otros autores, buscando entender por qué un objeto puede ser reconocido como tal, y cuáles serían los procedimientos para que estas obras de arte pudieran recibir una efectiva protección. Para tal fin, se construyó un modelo explicativo de la condición e historicidad de estos vitrales, y las verdaderas causas que buscan su desaparición. Posteriormente, se revisaron los principales criterios de la legislación mexicana sobre el patrimonio artístico, para esclarecer aquellos mecanismos legales que pudieran ser utilizados en la búsqueda de su efectiva protección.

El principal enfoque consistió en la delimitación del tema de investigación, para lo cual se presenta el caso de los vitrales de Mathías Goeritz; posteriormente, se asumió la tarea de investigar la relación histórica de los mexicanos con su patrimonio, y cómo estos reciben y perciben la obra de los artistas extranjeros que trabajan

en México, tratando de entender el porqué del rechazo hacia la obra de estos, y de este artista en particular.

Resultados

El contexto histórico de la obra de Mathias Goeritz en México

La crisis de la Iglesia católica posterior a la Segunda Guerra Mundial formulaba la emergencia de lo nuevo, manteniendo la tradición. Después de la guerra, muchos países quedaron devastados y con cuantiosas pérdidas de vidas, lo que originó un replanteamiento general sobre el ser y su existencia; sobre los valores, las reglas, las tradiciones, la sociedad, la política, la fe y el arte. En México, la Iglesia católica no fue ajena a estos planteamientos, así que en ocasiones esta recuperación fue por medio de intervenciones realizadas por artistas que gozaban de un lugar especial dentro de las artes, artistas innovadores con planteamientos radicales, que en algún momento fueron transgresores del medio artístico y que viajaban entre el pasado y el futuro haciendo coincidir polos opuestos, generando nuevos significados; figuras representativas a las que la Iglesia les ha apostado para la revitalización de su patrimonio. Para ello, se buscaron intervenciones contemporáneas que no rompieran con el pasado, sino que su autor creara un vínculo que permitiera la conexión entre el pasado y el presente, con la idea de revitalizar en especial a los templos (Huidobro, 2014).

A mediados del siglo XX, preámbulo de modernidad (expresión cultural de la modernización en México), algunos edificios religiosos coloniales fueron intervenidos con un nuevo lenguaje plástico, lo que ayudó a reforzar la idea de la renovación litúrgica que se estaba gestando en el seno de la Iglesia de México. Una de las figuras más relevantes de la transformación de la Iglesia mexicana del siglo XX fue el doctor y sacerdote Sergio Méndez Arceo, simpatizante de la Teología de la Liberación, quien buscó un nuevo discurso para la Iglesia por medio de la integración de elementos modernos en la Parroquia de la Asunción (Catedral de Cuernavaca), en 1959. Cambios que primeramente se dieron en Cuernavaca y en la Purísima de Monterrey, y, posteriormente, en la parroquia de San Lorenzo Mártir (Figura 2); estos fueron los antecedentes para las intervenciones en la Catedral Metropolitana, el templo de Santiago Tlatelolco y el templo de Azcapotzalco en la Ciudad de México. Estas intervenciones, con inserciones de elementos modernos, que para algunos grupos enriquecieron a los templos antiguos y dieron un nuevo aspecto a las edificaciones, recibieron críticas de otros grupos y artistas con diferentes ideas con respecto a la forma correcta de intervenir un monumento histórico (Huidobro, 2014).

Mathias Goeritz fue un escultor de origen polaco alemán que llegó a México en 1949, y en palabras de quien fuera su esposa, la doctora Ida Rodríguez Prampolini, fue muy mal recibido: "México es un país discriminador de extranjeros. Si son famosísimos se les recibe muy bien. Pero si no, siempre se les ataca" (entrevista con Ida Rodríguez Prampolini, en Méndez-Gallardo, 2014, p. 19). En particular, los muralistas mexicanos atacaron terriblemente a Mathias. Diego Rivera lo acusó de ser nazi, homosexual, pervertidor de los jóvenes mexicanos. Momento crucial del nacionalismo mexicano para el cual Diego era el patriarca, muy poderoso, aún más que Siqueiros. Esta aversión se debía al hecho de que consideraban que el trabajo de Mathias era un tipo de arte que no acababa de ser abstracto. Goeritz creía en la libertad de expresión de cada persona. Entre sus actividades más importantes se encuentra el trabajo con el arquitecto mexicano Luis Barragán, quien nunca le dio crédito, y con el cual terminó enemistado a pesar de ser compadres. Sin embargo, decía, que México no era un país sino un vicio, y que no podía irse de aquí, a pesar de tener muchos amigos en Estados Unidos. Incluso de sus alumnos obtuvo poco reconocimiento, y todo ello por el hecho de ser extranjero (Méndez-Gallardo, 2014).

Nacido en el seno de una familia protestante, Mathias Goeritz fue autor de una gran cantidad de piezas religiosas que responden a credos distintos. Esta gran necesidad espiritual le permitió crear ámbitos de recogimiento e introspección que propiciaban la búsqueda de lo trascendente (Torres y Méndez-Gallardo, 2014). No solo fue pintor y escultor, sino también diseñador, arquitecto y maestro de arquitectos. Sobresalió por su convicción de que el arte modifica y reivindica al hombre. Se refiere que más que encasillarlo en una corriente artística, habría que reconocerlo en su necesidad de transformar de forma constante su visión y su quehacer artístico, bajo una actitud ética, guía trascendente de su personalidad (Torres y Méndez-Gallardo, 2014).

Con otros artistas europeos de su época, compartió el desencanto; fue testigo de las crisis de utopías y de fe; de la disgregación de los grandes sistemas. Se introdujo en la historia del arte, disciplina que le permitió conocer la estética de diferentes épocas y latitudes y, al mismo tiempo, le permitió identificarse con corrientes de vanguardia como el expresionismo, el movimiento Dadá y la Bauhaus (Torres y Méndez-Gallardo, 2014). Cabe mencionar que, paralelamente, el arquitecto alemán Hannes Meyer, que fue director de la Bauhaus, y que en 1939 llegó a México lleno de ideas arquitectónicas y urbanísticas revolucionarias, nunca logró realizar alguna tarea trascendental, a pesar del apoyo gubernamental del cual gozó, ya que fue fuertemente agredido por el gremio de arquitectos mexicanos.

Los vitrales de Mathias

Una vez terminado su contrato de tres años con la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara, Goeritz se traslada a la Ciudad de México, donde tiene la oportunidad de participar en la construcción o renovación de varias iglesias, producto del crecimiento demográfico urbano, lo que le permitió a Mathias, profundo creyente, un campo de trabajo donde podía desarrollar su inquietud de poner el arte al servicio de la religiosidad. En 1954, el arquitecto Ricardo de Robina y el padre Ertze Garamendi, lo invitaron a colaborar en la restauración de la parroquia de San Lorenzo, un edificio virreinal del siglo XVII en el centro de la Ciudad de México. Allí diseñó un relieve de cemento en el muro localizado a espaldas del altar (Figura 3), un vitral para el espacio sobre el coro de la iglesia y siete vitrales de la cúpula de influencia morisca (Figuras 4 y 5). Se considera que el diseño de sus vitrales se orientaba a satisfacer las necesidades de un mundo espiritual, y sus obras expresaban las inquietudes religiosas en forma anónima y con gran humildad, como se hace en una oración (Ibarra, 2009).

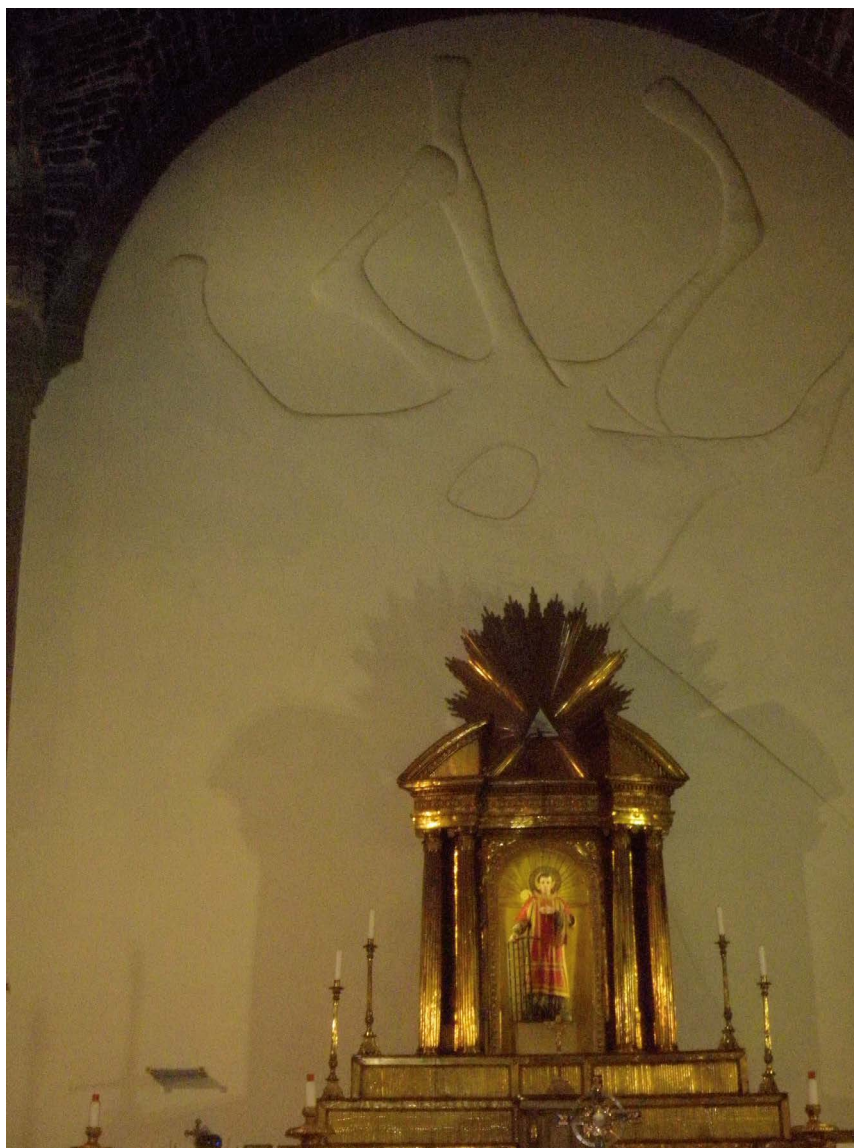


Figura 3. Relieve de cemento en el muro localizado a espaldas del altar, en la iglesia de San Lorenzo
Fuente: Cedeño, 2018.



Figura 4. Vista de la cúpula de San Lorenzo, donde se encuentran los vitrales más interesantes de influencia morisca
Fuente: Cedeño, 2018.

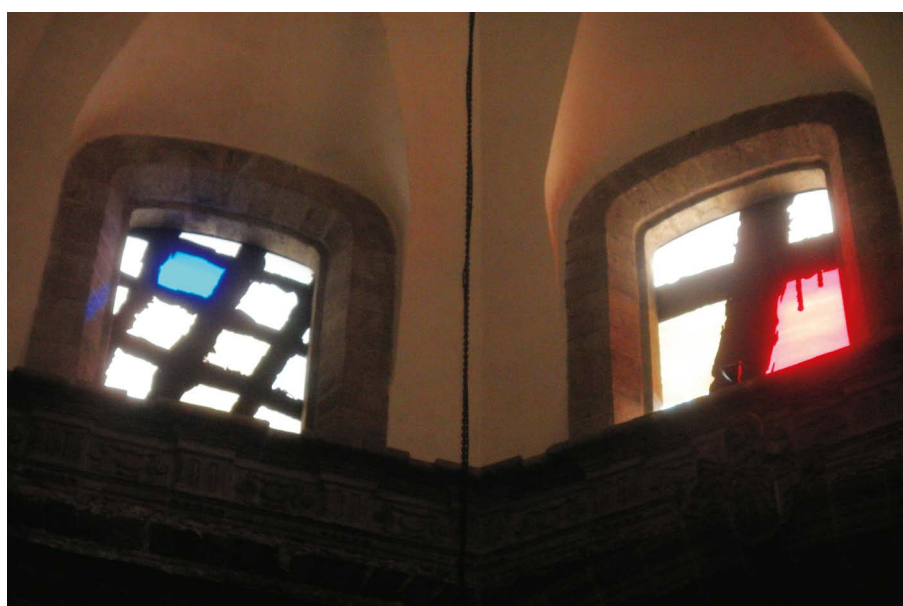


Figura 5. Foto de dos de los vitrales de influencia morisca que se encuentran en la cúpula de San Lorenzo
Fuente: Cedeño, 2018.

En 1960, y por invitación del arquitecto Robina, Mathias Goeritz inició los trabajos de

...los vitrales que la Comisión de Orden y Decoró le encargó para la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, labor que duró seis años. El artista [...] antes había participado [...] con el arquitecto Luis Barragán en la Capilla de las Capuchinas Sacramentarias, en Tlalpan (Rodríguez y Torres, 2011).

Posteriormente se incorporaron a la obra las seis vidrieras de color ámbar en las que se aprecian formas abstractas (Figura 6). El resultado final fueron 134 vidrios de color ámbar para la nave principal, cuatro morados en la cúpula y cuatro rojos en la entrada. "El resultado fue una iluminación en el espacio interior que resaltaba el dorado de los altares y una atmósfera que propiciaba el recogimiento de los creyentes y su encuentro con la divinidad" (Ibarra, 2009, p. 71).

Dos años más tarde, se desató una fuerte campaña en contra de los novedosos ventanales, al grado que para 1966 la Secretaría del Patrimonio Nacional dio un plazo de un año para el retiro total de los vitrales y su reemplazamiento por vidrieras de manguetería reticular y vidrio incoloro con diseño aprobado por las autoridades (Rodríguez y Torres, 2011).

En 1966 se publicaba que serían retirados los "horribles adefesios" o ventanales a go go de la Catedral Metropolitana (como los llamó el arquitecto Agustín Piña), dignos de un cabaret, y que sería un error muy grave permitir que en un monumento tan respetable como es la catedral de México se exhibieran tales ventanales (Ibarra, 2009), ya que estos gustos ultramodernistas distorsionaban el sentido estético y funcional del Templo Católico Mayor de México. Aún más, la Secretaría de Patrimonio Nacional, apoyando esta idea, argumentaba que las formas irregulares de los vitrales desvirtuaban las líneas neoclásicas de Manuel Tolsá. De 1961 a 1966, se presentaron argumentos de especialistas sobre lo inapropiado de los vitrales de Mathias Goeritz, y sobre cuál debería ser la solución para sustituirlos (Rodríguez y Torres, 2011).

No obstante estas críticas, Mathías recibió varias invitaciones para colaborar en la renovación de iglesias coloniales, como la que le hizo el polémico obispo Sergio Méndez Arceo para la catedral de Cuernavaca, donde colocó vidrios teñidos que armonizaron con las grandes pinturas del templo que muestran el martirio de los misioneros mexicanos en Japón. También colaboró en la renovación de la iglesia dominica de Azcapotzalco (1961-1962) y la de Santiago Tlatelolco en la Plaza de las Tres Culturas (Ibarra, 2009).

La doctora Ida Rodríguez Prampolini, esposa en ese entonces de Goeritz, envió una carta al diario *Excelsior* donde contradecía cada uno de los argumentos expuestos por los especialistas:

... a su amigo y maestro el doctor de la Maza le cuestionó que si es más adecuado hacer réplicas del pasado, entonces el arte moderno es incapaz de aportar valores artísticos religiosos a la Catedral como en otras épocas lo hicieron artistas de su tiempo. Al arquitecto González Galván le reprochó haberse expresado sobre los vitrales de color rojo como "una porquería", argumentando que esta aseveración mostraba "una forma de expresión antiestética y lamentable para un miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM". Al doctor Antonio Bodet simplemente le aclaró que las ventanas que se estaban reemplazando se montaron sobre perfiles modernos, así que no se estaban destruyendo objetos valiosos (Rodríguez y Torres, 2011).

Se determinó como plazo para el retiro total de los vitrales el mes de septiembre de 1967. Sin embargo, un desastroso incendio destruyó parte de la obra de Goeritz, entre otras obras importantes, como la sillería del coro que tarda-

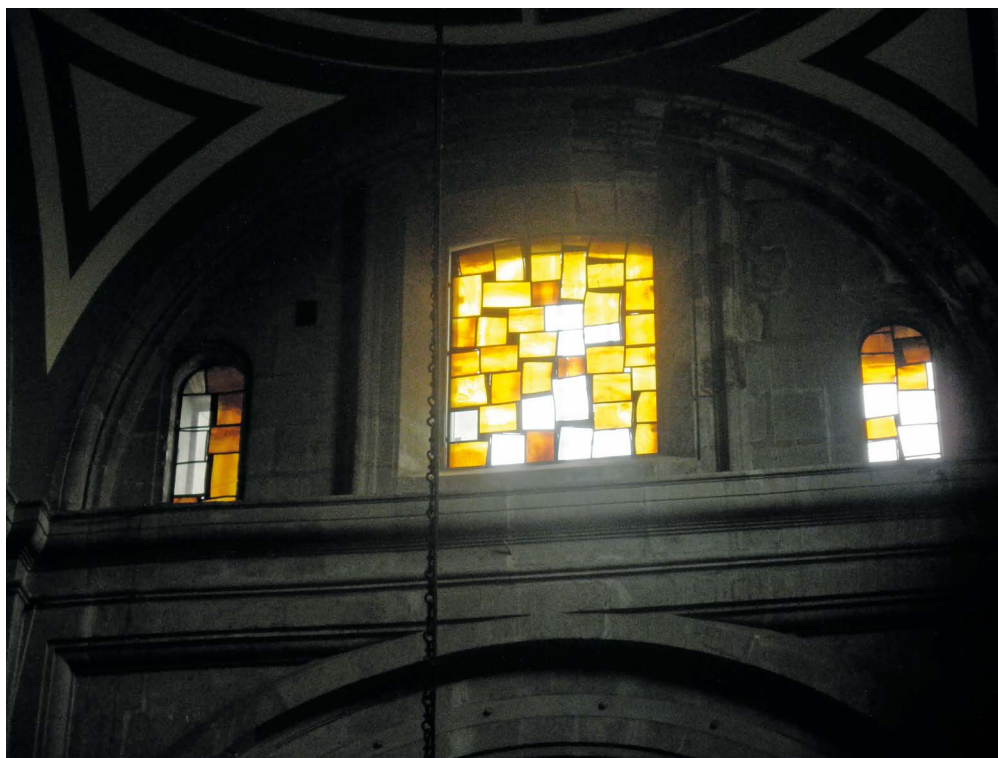


Figura 6. Detalle de uno de los vitrales que se encuentran en la Catedral

Fuente: Cedeño, 2015.

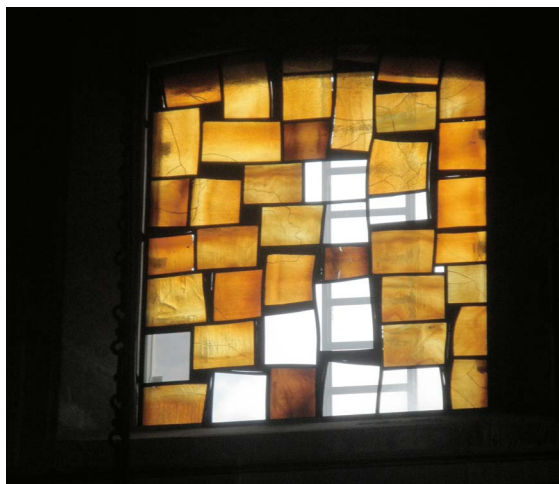


Figura 7. Detalle de algunos de los vitrales de la Catedral, los cuales lograron salvarse del incendio

Fuente: Cedeño, 2015.

ría años en ser restaurada (Figura 7). Ante este desastre, entre especialistas se discutió el futuro de la Catedral y surgieron así dos posturas; la de los “neobarrocos o restauradores”, y la de los “modernistas y renovadores”. Los personajes que conformaban cada posición eran:

El bando neobarroco estaba conformado por críticos del arte como Jorge Alberto Manrique, historiadores de la talla de Edmundo O’Gorman y Francisco de la Maza, Antonio Castro Leal, expresidente de la Comisión de Monumentos Históricos, Artísticos y Arqueológicos de la UNESCO en París, y como era de esperarse, el grupo de arquitectos encabezado por Agustín Piña Dreinhofer, entre otros. El modernista o renovador agrupó a personajes como el canónigo Ramón de Ertze, el obispo de Cuernavaca Sergio Méndez Arceo y el arzobispo de México Miguel Darío Miranda; la doctora y crítica en historia del arte Ida Rodríguez Prampolini y el también crítico de arte Antonio Rodríguez, como también los arquitectos Mario Pani, Ricardo de Robina y Enrique del Moral, entre los más polémicos (Rodríguez y Torres, 2011).

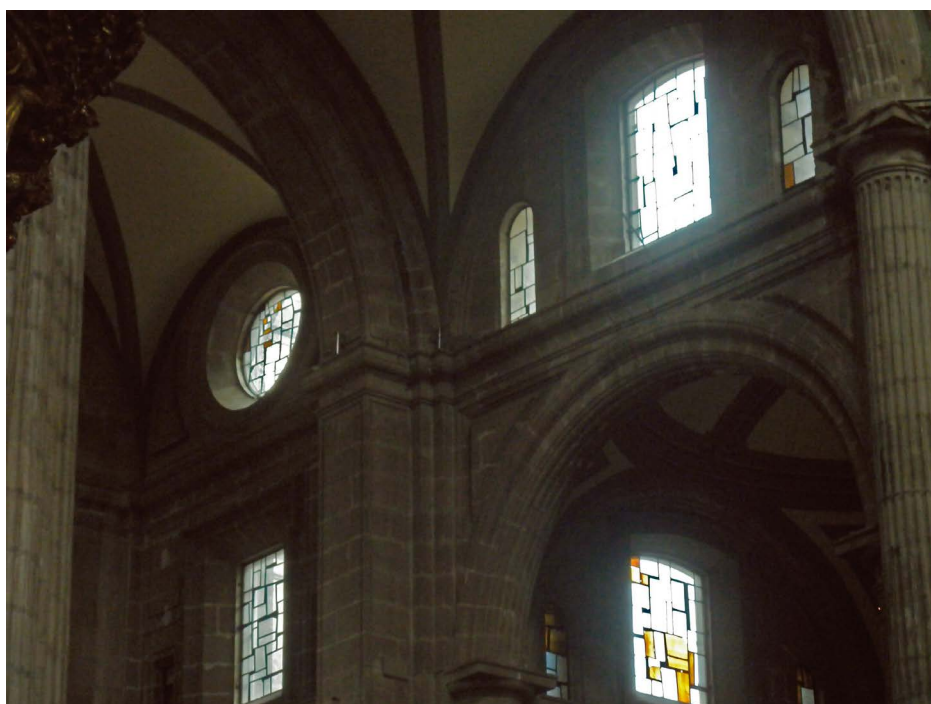


Figura 8. Interior de la Catedral. Se observa cómo se ven en la actualidad los vitrales realizados por Mathias Goeritz

Fuente: Cedeño, 2015.

En 1990, meses antes de la muerte de Mathias, la Asociación Amigos de la Catedral Metropolitana anunció la asignación de 690 millones de pesos para retirar la obra restante de Goeritz.

Esto provocó que se levantaran fuertes protestas en contra del desmantelamiento de los vitrales por parte de investigadores e historiadores del arte como Graciela Schmilchuk, Francisco Reyes Palma, Ida Rodríguez Prampolini, Jorge Alberto Manrique y Lily Kassner, así como artistas, tales como la escultora Helen Escobedo y el arquitecto Ricardo de Robina (Rodríguez y Torres, 2011).

En 2004, la Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes realizó un “Proyecto para las ventanas de la Catedral Metropolitana de México”, donde determinó que se reconocían 98 vitrales de los 134 puestos originalmente y destruidos en el incendio,

algunos sismos, los continuos hundimientos, la falta de un mantenimiento preventivo periódico, además de las obras de corrección geométrica y rehabilitación estructural del inmueble que se realizaron de 1989 a 2000. El director general, Xavier Cortés Rocha, visitó al hijo de Mathias, Daniel Goeritz, y a la propia Ida Rodríguez para comunicarles esta decisión, ante lo cual Ida Rodríguez escribió:

La Catedral Metropolitana tiene estilos de varias épocas [...] ¿Por qué nuestro tiempo no puede dejar su huella también? ¿Por qué se empeñan siempre en destruir lo que está probado mundialmente que es muy bello y que produce un ambiente de recogimiento místico? Se ha dicho que la luz ámbar no tiene buen efecto sobre el Altar de los Reyes. A mi juicio y el de muchos historiadores de arte nos parece lo contrario. La luminosidad resalta la belleza del bello altar. Pido más cuidado y respeto para una obra considerada mundialmente como un gran acierto. México está en deuda con Goeritz, basta recordar que sus Torres de Ciudad Satélite ahora aparecen como diseñadas por el arquitecto Luis Barragán. Muchas obras del creador de la arquitectura emocional, como *El Eco*, y del *minimal art* han sido destruidas.

Con Ida Rodríguez se sumaron [...] quienes en la prensa dejaron sentir su enérgica protesta, ya que para ese entonces el artista había muerto y por tanto se había revalorado históricamente su obra en la Catedral como aportación artística del siglo XX y, por lo tanto, patrimonio de la nación ya en el siglo XXI (Rodríguez-Torres, 2011).

Los vitrales de la Catedral han logrado subsistir, y todo parece indicar que debido al aniversario del nacimiento del artista en el 2015, y la publicación de un libro sobre el tema, se fortaleció la idea de su preservación (Figura 8).

Estos problemas existentes con la conservación de los vitrales de Goeritz ponen en evidencia que en México no se cuenta con ningún tipo de protección normativa ni artística. En la búsqueda de una futura protección patrimonial de estos y otros vitrales contemporáneos, se debe primeramente tratar de comprender aquello que califica a una obra de arte como tal; de esta manera se puede entender la importancia de que estas queden protegidas bajo el marco de la evolución de las disciplinas, áreas de conocimiento y conceptos internacionales relacionados con la protección de los monumentos y del patrimonio cultural en general. De igual importancia es la inclusión de las leyes mexicanas dedicadas a la conservación del patrimonio.

El ser humano y la obra de arte

Lo expuesto con anterioridad respecto a cualquier obra de arte, trátese de un artista nacional o extranjero, remite a la pregunta: ¿cómo se ha dado la relación entre los seres humanos y las obras de arte que estos han creado? Particularmente, Ceschi (1970), uno de los brillantes alumnos de Gustavo Giovannoni y uno de los grandes restauradores italianos del siglo XX, refiere que la obra de arte de alguna manera existe si quienes

la han heredado, es decir, la hace existir para sí y para los demás, esto le da un reconocimiento creándola dentro de sí, haciéndola revivir espiritual y culturalmente, de acuerdo con su forma de pensar y de sentir. De esta manera, la obra de arte tiene gran influencia en los seres humanos de un determinado periodo de la historia. Esta influencia ha cambiado continuamente la sensibilidad de la humanidad y, en consecuencia, su relación con las obras del pasado y con el pasado mismo. En este sentido, se refiere que cada época, en efecto, ha tenido una forma particular de ver el pasado, procediendo de acuerdo con una decisión general, apoyando o renegando, aceptando imposiciones o sugerencias, o liberándose totalmente de estas sugerencias, pero siempre estableciendo relaciones de muy diverso tipo (Ceschi, 1970). Esto significaría que el reconocimiento de los mexicanos sobre la obra de Goeritz y otros artistas extranjeros dependería de la propia percepción que estos mismos tienen de las obras.

Por una falta de visión histórica del pasado, la relación hombre-obra de arte es imprecisa, mutable, arbitraria, y cuando los arquitectos se relacionan con un edificio para readaptarlo a las nuevas exigencias, o para sustituir alguna de sus partes, o para completarlo, es siempre el monumento el que debe entrar en la visión del arquitecto y nunca lo contrario (Ceschi, 1970, p. 13).

Es preciso entender la importancia de que una sociedad reconozca una determinada obra de arte. Precisamente, aquí debemos cuestionar el papel del arquitecto que, al margen de los demás participantes de una sociedad como la mexicana, considera tener una opinión más autorizada para evaluar “aquello que vale”, y poder emitir una crítica sobre las partes de un inmueble histórico que “no valen la pena”. Sin embargo, otra pregunta relevante surge: ¿qué otorga a una obra de arte este calificativo? De acuerdo con Brandi (1977), gran teórico de la restauración, una obra de arte lo es por el hecho de contar con un reconocimiento doblemente personal que se da en la conciencia, ya sea por el hecho de haber sido terminada por un único individuo, ya sea por el reconocimiento que se otorga al mismo individuo. El producto humano reconocido se encuentra frente a nuestros ojos, pero podría clasificarse genéricamente como un producto de la actividad humana. De ahí que el reconocimiento que en la conciencia individual se hace como obra de arte, no lo exceptúa de una coincidencia con otros productos de la actividad humana. Esta es la característica peculiar de la obra de arte en cuanto no se interroga su esencia ni el proceso creativo que la ha producido, dado que entra a formar parte del mundo particular de cada individuo (Brandi, 1977); esta opinión refuerza la de Ceschi (1970).

Brandi (1977) refiere que en una obra de arte no es tan importante qué tan antigua y qué tan clásica es, sino que en la actualidad, y no solo potencialmente, una obra de arte es en cuanto vive en cualquier experiencia personal; en cuanto debido al material que la constituye permanece

idéntica a través de los años, pero como obra de arte es recreada cada vez que es experimentada estéticamente. Lo anterior significa que hasta que la recreación o el reconocimiento no suceda, la obra de arte es solo tal potencialmente: no existe sino subsiste; es solo un trozo de mármol, de tela (Dewey, 1939, en Brandi, 1977, pp. 4-5). Para Giovanni Carbonara, Brandi acentúa la preponderancia de la instancia estética como expresión de las razones de aquello que hace a la obra de arte como tal (1976, pp. 74-75). De acuerdo con estas opiniones, a los mexicanos nos corresponde decidir si estos trabajos los reconocemos como obra de arte o no.

Para Fernández Arenas (1972), una obra de arte es aquella actividad intelectual y creativa elaborada por el hombre con la finalidad de transmitir sensaciones, conocimientos y valores. Las características de estas obras de arte serían: originalidad, autenticidad, unicidad-singularidad, comunicabilidad y artificialidad (Fernández, 1972). Pensamos que la obra de Goeritz cumple perfectamente con estas características.

El gestor cultural colombiano Manuel Drezner (2015), en su texto *Explorando el arte: cómo mirar y entender un cuadro*, señala como elementos básicos: la inspiración del artista y las técnicas que este usó, la perspectiva, la combinación de colores y la composición. Importante también es el contexto histórico que la rodea (El Universal, 2015, junio 11).

De acuerdo con criterios modernos sobre cómo juzgar una obra de arte, pensamos que la obra de Goeritz no tendría por qué ser cuestionada; sin embargo, para que esta gozara de una protección legal que impidiera su destrucción, tendría que ser reconocida como monumento artístico, así que enseguida se explorarán las posibilidades de que esto sea así.

La protección legal de los vitrales

La conservación del patrimonio artístico en la legislación mexicana se puede inscribir como parte de la propiedad intelectual, que Ernesto Becerril (2003) define como:

... el conjunto de bienes y manifestaciones actuales, producto de la creación de uno o varios individuos, a través de su sola acción o en conjunto con la naturaleza, que por contener una serie de valores intelectuales, científicos, técnicos, estéticos o sociales, son objeto de protección y reconocimiento especial a favor de los creadores por parte del Estado a fin de evitar su ilegal utilización o reproducción (p.18).

En este sentido, en México, la Ley Federal Sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, de 1972, clasifica a los monumentos como arqueológicos, históricos y artísticos.

Son monumentos arqueológicos los bienes muebles e inmuebles, producto de culturas anteriores al establecimiento de la hispánica en territorio nacional, así como los restos humanos, de la flora y de la fauna, relacionados con estas culturas [...]

Son monumentos artísticos, las obras que revisten valor estético relevante. Salvo el muralismo mexicano, las obras de artistas vivos no podrán declararse monumentos [...] Son monumentos históricos los bienes relacionados con la historia de la nación, a partir del establecimiento de la cultura hispánica en el país, a partir de los términos de la declaratoria respectiva o por determinación de la Ley (Ley Federal de 1972, arts. 28, 33 y 35).

Por tanto, los vitrales, y de manera particular la obra de Mathias Goeritz (Figura 9), de acuerdo con la Ley Federal de 1972, cabe perfectamente en la definición de patrimonio artístico. Becerril (2003) menciona que la protección de un determinado grupo de bienes, que tienen un valor cultural reconocido, impone la necesidad de establecer un régimen jurídico especial que permita la obtención de este fin. Para ello se hace un examen para la posterior aceptación por parte de la autoridad de la importancia histórico-artística de un mueble, inmueble o zona. Con tal fin, la autoridad debería establecer una "escala de valores histórico-artísticos" que le permitan a tal objeto ingresar dentro de la normatividad. Es importante que el bien en cuestión sea representativo o contenga una significancia para el grupo social; de lo contrario, la preservación del mismo no cumplirá con los requisitos esenciales para la protección de estos bienes, pues su relevancia no será aceptada por toda la sociedad. La determinación de estos valores por parte de los órganos gubernamentales puede ser muy cuestionable, y la consecuencia es la desprotección de gran parte de nuestro legado cultural (p. 72). Enrique Florescano (1993) pone el acento en "que la selección de bienes y testimonios culturales es realizada por los grupos sociales dominantes, de acuerdo con criterios y valores no generales, sino restrictivos o exclusivos" (citado por Becerril, 2003, p. 72); cuando el Estado nacionalista presenta una selección, esta es de acuerdo con los "intereses nacionales" del grupo hegemónico, que no siempre coinciden con los intereses reales de la nación.

En conclusión, se establece que el valor histórico-artístico de un mueble, inmueble o zona tendrá que basarse en una serie de criterios objetivos que deben de estar incluidos en la legislación, a fin de instrumentar un adecuado régimen jurídico que permita la protección de aquellos bienes que efectivamente sean relevantes, a través de procedimientos que promuevan la participación de los especialistas en esa materia (Becerril, 2003, p. 73). De acuerdo con Becerril, la diferencia entre los bienes históricos y los monumentos artísticos estriba en la inclusión de un valor estético relevante, en el desarrollo evolutivo del país en cuestión. Este valor debe responder a "las siguientes características: representatividad, inserción en determinada corriente estilística, grado de innovación, materiales y técnicas utilizadas y otras analogías".¹

.....
¹ Ley Federal de Protección al Patrimonio Inmaterial y Material de la Nación, artículo 42. Recuperado de <http://cronica.diputados.gob.mx/DDebate/61/2do/2P/Ord/mar/00L61A2P210.html>



Figura 9. Detalle de uno de los vitrales que se encuentran en San Lorenzo

Fuente: Cedeño, 2018.

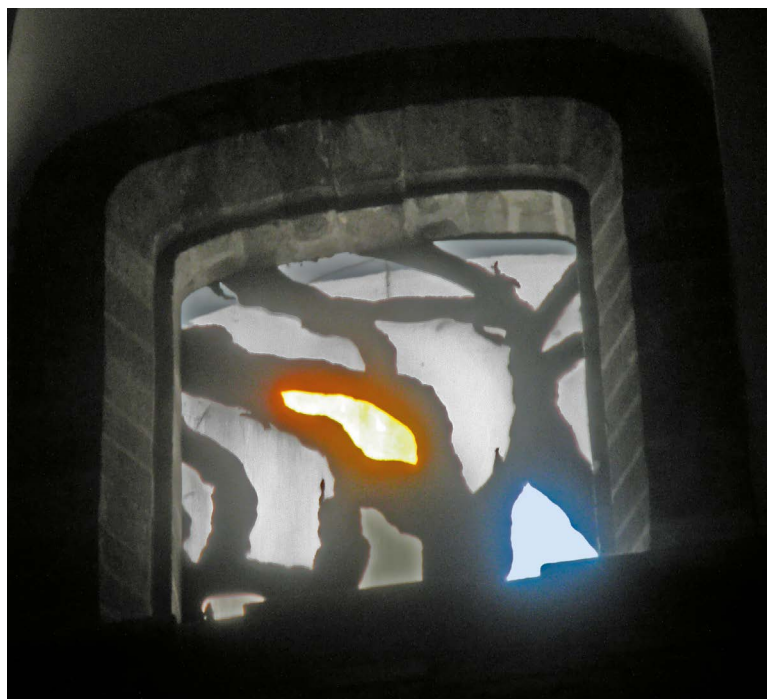


Figura 10. Otro de los vitrales de la cúpula

Fuente: Cedeño, 2018.

Cuando se trate de artistas extranjeros, solo podrán ser declaradas como monumentos las obras producidas en territorio nacional. La declaratoria de monumento podrá comprender toda la obra de un artista o solo parte de ella. Se define que un error frecuente en México es considerar como monumentos históricos los anteriores a 1900 y artísticos los monumentos posteriores a esta fecha (Becerril, 2003).

Finalmente, se señala que las leyes mexicanas definen dos posibilidades para que un bien ingrese al sistema de protección del patrimonio histórico artístico: una puede ser por ministerio de ley, y la otra consiste en aquellos monumentos y zonas que propiamente son declaradas como tales. En el primer caso, tal y como sucede para los vitrales y la obra de Mathias Goeritz (Figura 10), un inmueble o mueble puede ser

monumento por simple ministerio de ley, entendiéndose esta locución como el hecho de que, sin necesidad de declaración alguna por parte del órgano estatal, se producen instantáneamente los efectos y las consecuencias dispuestas por la norma jurídica. En esta categoría entrarán los monumentos arqueológicos y los monumentos históricos artísticos (comprendidos en las fracciones I, II y III del artículo 36 de la Ley Federal Sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas), cuyos términos se refieren a lo “relevante”, a la “rareza” y la “importancia” para determinar el carácter de monumento histórico de ciertos bienes. Tal postura o marco legal ha sido criticada ya que se considera que es ambigua y restringe la propiedad de otros (Becerril, 2003), por tanto, y del mismo modo, siguen sin considerarse así los propios vitrales de Mathias Goeritz en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.

Consideraciones finales

Es innegable que la labor del Estado en México por implantar un fuerte nacionalismo en el pueblo, como consecuencia de los logros de la Revolución mexicana después de 1917, crearon en los mexicanos un fuerte rechazo hacia lo extranjero. Bajo este marco sociocultural patrimonial, desde entonces a la obra de Mathias Goeritz, a pesar de ser estéticamente muy valiosa, y cumplir con los requisitos que impone ser calificada como tal, no se le ha valorizado y dado el estatus adecuado para designarla como patrimonio artístico, lo que le otorgaría una protección contra cualquier intento de destrucción. Es importante destacar la necesidad de que las personas hagan suya esta obra a fin de que, como lo establecen Ceschi y Brandi, no haya duda sobre su calificación como obra de arte, para una posible catalogación, la cual le otorgaría una real protección.

Desde el punto legal, la diferencia entre los bienes históricos y los monumentos artísticos estriba en la inclusión de un valor estético relevante que debe responder a las siguientes características: representatividad, inserción en determinada corriente estilística, grado de innovación, materiales y técnicas utilizadas, y otras analogías. Desde la perspectiva de que la declaratoria de monumento podrá comprender toda la obra de un artista o solo parte de ella, los postulados del valor estético de la obra de Mathias Goeritz permiten que sea reconocida en México, a pesar de la resistencia por parte de artistas y arquitectos nacionales a reconocer la obra de estos artistas extranjeros.

Como un elemento analítico final, se recoge la crítica de la conservación de estos vitrales contemporáneos en México, realizada por Díaz-Berrío, quien refiere a la *reintegración* como un tipo de restitución en su sitio original de partes desmembradas del objeto, para asegurar su conservación, y en este sentido existe una identificación con

la *anastilosis*. También se refiere a la *integración* como la aportación de elementos claramente nuevos y visibles para la conservación del objeto; elementos que son introducidos, no en función de un simple reforzamiento estructural y, por tanto, idealmente escondidos a la vista, lo cual se nombraría como consolidación, sino con la finalidad de asegurar la conservación del objeto que resulta ser propiamente un concepto más amplio. Sin embargo, a pesar de aceptar en la integración elementos claramente nuevos y visibles (Díaz-Berrío, 1986) critica cualquier acto creativo, es decir, intervenciones neutras. En contradicción, Carbonara (1976) menciona que las intervenciones neutras no existen, ya que cada modificación tiende siempre a crear nuevas relaciones visibles con el entorno. La idea de Díaz-Berrío en este sentido no es signo de conciencia crítica y, por ello, no afronta plenamente el problema. De ahí que es necesario afirmar con claridad la autonomía de la nueva intervención, la cual puede y debe ser actuada con el único lenguaje que ahí es permitido –aquel de nuestra época, refutando el mimetismo y la ambientación–, pero dentro del límite de caminos críticos seguros, sin que las restricciones de lo impuesto conduzcan necesariamente a una expresión no sincera o no esforzada. Se distingue que es más bien lo contrario, dificultades y restricciones estimulan la creatividad que es auténticamente tal, si se es capaz de resolverlo, sin negarlo, en la imagen. De tal forma, que no se dan casos de expresión artística sin limitaciones externas, y no solo en ambientes históricamente estratificados (Carbonara, 1976).

Conclusiones

Se puede concluir que no existen razones para que vitrales como los de Mathias Goeritz no sean reconocidos como obra de arte y posteriormente como patrimonio artístico y, por lo tanto, protegidos y conservados. Se puede presumir que el problema principal radica en lo expresado anteriormente, en el sentido de que el Instituto Nacional de Bellas Artes de México (INBA) no ha llevado a cabo la tarea que la ley le confiere en cuanto a la catalogación y, por ello, el reconocimiento de este patrimonio. Ante los nuevos escenarios planteados por la globalización y la comercialización del patrimonio a través de los medios de comunicación, parece retrógrado el seguir excluyendo manifestaciones artísticas como los vitrales contemporáneos en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, mientras que en los países europeos la práctica de unir el arte contemporáneo con el patrimonio histórico es muy aceptada.

El debate sobre la conservación de los vitrales de Mathias Goeritz sigue vigente, por lo que este documento constituye un aliciente sobre la necesidad de reiterar posturas legales y culturales acordes con el reconocimiento de los distintos momentos de la historia de nuestro patrimonio material. Independientemente de los afanes nacionalistas, las obras de arte y los monumentos representan lo que se valoraba en un momento determinado, por lo que su mantenimiento y conservación hacen parte del legado de la memoria de las comunidades.

Referencias

- Becerril, J. (2003). *El derecho del patrimonio histórico-artístico en México*. México: Porrúa.
- Brandi, C. (1977). *Teoría del restauro*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a.
- Carbonara, G. (1976). *La reintegrazione dell'immagine*. Roma: Bulzoni Editore.
- Cedeño-Valdiviezo, A. y Huidobro-Olvera, C. (2014). El gótico y los vitrales. *Investigación y diseño*, 10.
- Ceschi, C. (1970). *Teoría e storia del restauro*. Roma: Mario Bulzoni Editore.
- Dewey, J. (1939). *Art as Experience*. New York: Capricorn Books.
- Díaz-Berrío Fernández, S. (1986). *Protección del patrimonio cultural urbano*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
- Drezner, M. (2015). *Explorando el arte: cómo mirar y entender un cuadro*. Bogotá: Yoyo Libros.
- El Universal (2015, junio 11). *Cómo entender y mirar una obra de arte*. México. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2015/06/11/como-mirar-y-entender-una-obra-de-arte>
- Escalante, P. (2011). *El patrimonio, las ruinas y nosotros*. En P. Escalante Gonzalbo, *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural* (tomo II). *El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*. México: Conaculta.
- Fernández Arenas, J. (1972). *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona: Anthropos.
- Florescano, E. (1993). *El patrimonio cultural de México*. México: FCE.
- Huidobro, C. (2014). *La intervención del artista en la experiencia del espacio sacro. Integración de vitrales en templos antiguos* (Tesis doctoral en proceso), México, Posgrado en Diseño, UAM, Xochimilco.
- Ibarra, L. (2009, junio). Los vitrales de Mathias Goeritz. *Revista Artes de México*, 94, 69-72. Recuperado de <https://catalogoartesdemexico.com/productos/vitrales/>
- Ley Federal sobre monumentos y zonas arqueológicas, artísticos e históricos. *Diario Oficial de la Federación* el 6 de mayo de 1972. Recuperado de http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/131_160218.pdf
- Méndez-Gallardo, M. (2014, diciembre). La obsesión por el arte. Entrevista con Ida Rodríguez Prampolini. *Revista Artes de México*, 115, Recuperado de <https://www.artesdemexico.com/la-obsesion-por-el-arte-entrevista-con-ida-rodriguez-prampolini/>
- Pérez, Montfort, R. (2011). Nacionalismo y representación en el México posrevolucionario (1920-1940). La construcción de estereotipos nacionales. En P. Escalante Gonzalbo (coord.), *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural* (tomo II). *El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*. México: Conaculta.
- Rodríguez Pérez, A. M. y Torres Hernández, L. (2011, enero-abril). El silencio como estrategia de destrucción. Vitrales de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México. *Discurso visual*. 16. Recuperado de <http://discursovisual.net/dvweb16/confrontacion/confana.htm>
- Roselló, E. (2011). De iglesias, catedrales, capillas y conventos: paradojas y claroscuros de nuestro patrimonio cultural. En P. Escalante Gonzalbo, *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural* (tomo II). *El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*. México: Conaculta.
- Torres Hernández, L. y Méndez-Gallardo, M. (2014). Mathias Goeritz. Obsesión creativa. *Artes de México* (Catálogo), 115. Recuperado de <https://catalogo.artesdemexico.com/productos/mathias-goeritz-1/>