

Arquitectura emocional Rita Eder

La invención fundamental de Mathías Goeritz en el campo del arte contemporáneo es la *Arquitectura Emocional*, término que el artista utilizó por primera vez en un manifiesto escrito en 1953 con el fin de presentar ante el público el *Museo Experimental: EL ECO*, la primera de sus obras en que desarrolla esta idea.

Más tarde críticos e historiadores del arte y de la arquitectura se han referido a la obra de Goeritz como escultura-arquitectónica o arquitectura-escultórica. Podríamos también definir estas obras como extraños híbridos que irrumpen en la memoria de la arquitectura y sugieren la necesidad de un contenido simbólico capaz de provocar en el espectador emoción o identificación de las formas como representaciones metafísicas.

La estructura de las obras de Goeritz se caracteriza por su capacidad para simplificar y descubrir los elementos primigenios, por su encuentro con la nada, el vacío y el silen-

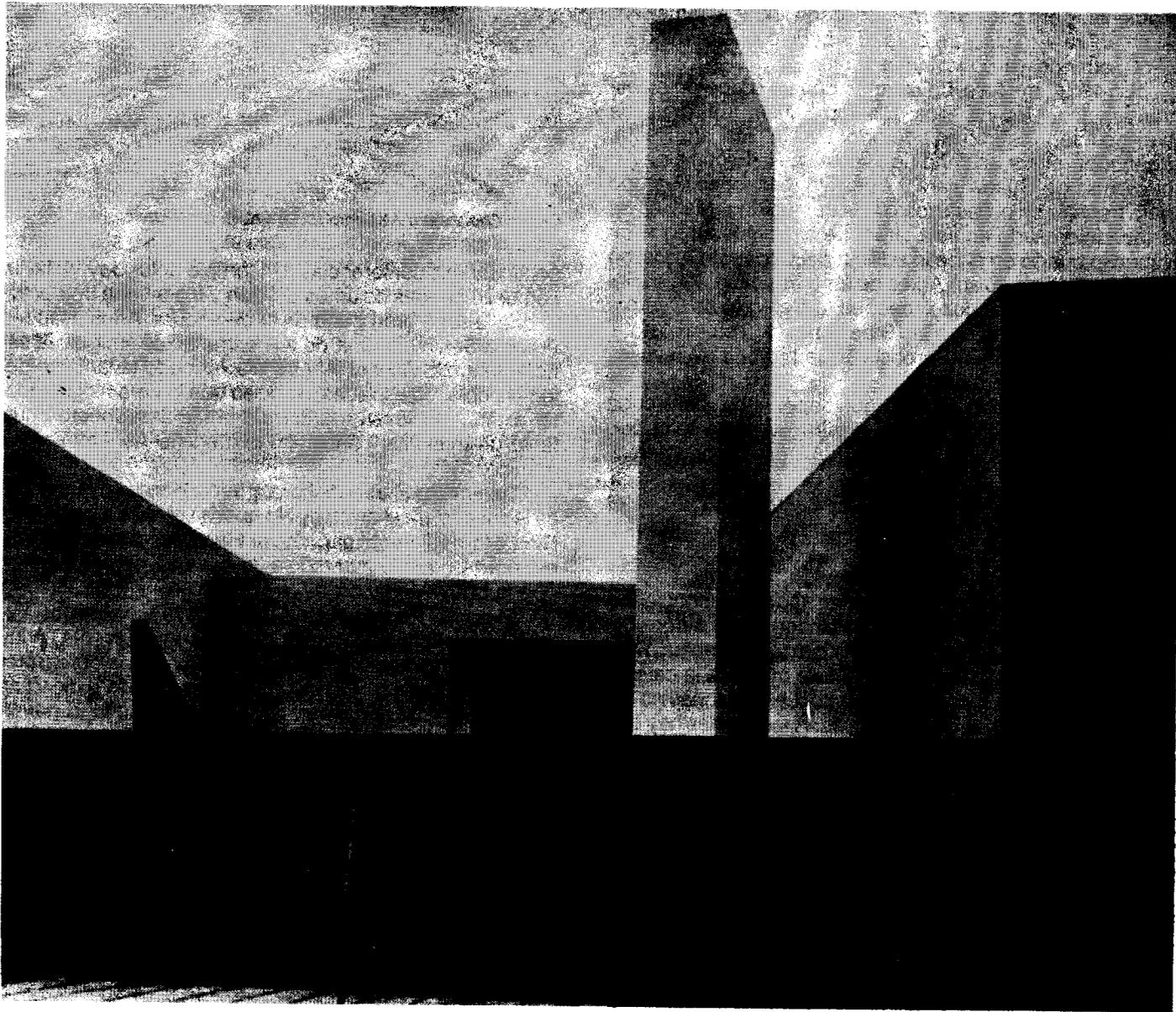
cio. Su concepción de los signos plásticos es también resultado de su escepticismo frente a lo útil, de su ambigüedad frente a lo funcional y de la indiferencia frente a aquella técnica que identifica con el ruido que se interpone con su necesidad de crear una poética de la arquitectura. Sus formas primarias están ligadas al infinito y a sus elementos, al camino de las estrellas y a su posición en el firmamento o al espacio entre los elementos escultóricos que le obsesionan: las torres.

Todo esto relaciona buena parte de su obra con el surgimiento en Estados Unidos y Gran Bretaña de la *Estructura Primaria* o del *Minimalismo* que revolucionará el campo de la escultura occidental a mediados de la década de los sesenta.

Su posición como precursor de este movimiento es indiscutible, Goeritz hacía estructuras primarias desde 1952, pero en el ámbito internacional esta afirmación viene acompañada de una actitud conflictiva y polémica. Desde ya, esto tiene que ver con el hecho de que el artista produce dicha innovación fuera de los grandes centros del arte y en segundo término, de que Goeritz habla de involucrarse emocionalmente, actitud compartida con los gestualistas y expresionistas abstractos, a la cual se opone la asepsia de la forma cultivada por los minimalistas.

Existe un Goeritz antes y después de *El Eco* pero es en esta obra cuando maduran sus ideas y aparecen a ma-

Rita Eder, Maestra en Historia del Arte, Directora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Es autora de libros y ensayos sobre las Artes Plásticas en México y el mundo.



Aquí y allá. 1955.

nera de capítulos de un libro. Produce un conjunto de obras y proyectos que después desarrollará más ampliamente: las estructuras primarias, la arquitectura emocional, los mensajes plásticos pero sobre todo propone la idea del arte como un constante experimento, como un concepto interdisciplinario, abierto, inacabado, en el cual la invención, el proceso, será la parte más importante de su obra, lo que le estimula e incita a seguir trabajando.

Goeritz antes de Goeritz

La simiente es Berlín entre las dos guerras: el acercamiento a Bertold Brecht y a Kurt Weill, la mezcla de extravagancia, perversión y arte político pero sobre todo, la opresión que se manifiesta con el ascenso de Hitler al poder en 1933. A la manera de las pesadillas de Orwell, el aparato propagandístico hitleriano intenta aplastar en lo artístico al movimiento dominante en Alemania: el Expresionismo, acabar con el *ethos* de su estética y con su concepto de la ubicación del hombre en la historia.

Goeritz vive en su juventud este clima de miedo y prohibición a la luz de un diario que llega a sus manos en la clandestinidad, de un libro forrado con papel negro: *La huida del tiempo*, del dadaísta Hugo Ball. Conjunto de apuntes y reflexiones que se ubican entre 1910 y 1921, es un testimonio sobre la imposibilidad de enfrentar la vida a través de un paradigma racional. Ball discurre sobre el horror de los tiempos, sobre el mundo como una de las formas del infierno y para ello se apoya en los poetas simbolistas y en la filosofía de Nietzsche y de manera principal en la realidad que se presenta en forma de amenazante maquinaria bélica y en el olor a muerte que trae consigo la Gran Guerra. Frente a esto, Ball dialoga, entre la confusión y el dolor, con las posibilidades del arte y la fe religiosa; con su capacidad y necesidad de existir en un mundo frágil necesitado de la reconstrucción de valores éticos y estéticos. Las concepciones de este poeta, dramaturgo, pianista de cabaret, místico y provocador marcarán para siempre la relación de Mathías Goeritz con la creatividad.

Si bien en Hugo Ball se dan actitudes fundamentales para la conformación del dadaísmo, su diario está imbuido del espíritu expresionista, el cual subraya la necesidad de redención espiritual a través del arte. En segundo término Ball se compromete con la idea de romper las barreras entre las distintas artes y llegar a la obra total o *Gesamtkunstwerk*, concepto que el poeta formula de acuerdo a sus convicciones fortalecidas por las charlas que sostiene con Kandinsky.

Pone en práctica el resultado de estas formulaciones con un grupo de artistas en el *Cabaret Voltaire*, que se abre al público en Zurich en 1917; ahí se hizo poesía, *performance*, escenografía, danza, etc., pero se intentó sobre todo con mover e involucrar al público.

Goeritz absorberá no sólo el evangelio según Hugo Ball, sino la síntesis del arte alemán de su tiempo; la escenografía de la película de Robert Wiene, "El Gabinete del Dr. Caligari", el arte de los locos y de los niños impulsados por los miembros del "Jinete Azul", que en su Almanaque escribieron sobre estas manifestaciones y las legitimaron; la pureza visual de Paul Klee; la limpieza de las formas del Bauhaus y la concepción del artista como inventor y trabajador.

Después del horror de la Segunda Guerra Mundial, la huida al norte de África y la llegada a España en 1945, Goeritz se inicia en el arte por la puerta del dibujo, la acuarela, la pintura, la ilustración de libros. Ya en 1937, en Alemania había entablado relación con figuras prominentes del mundo artístico como Käthe Kollwitz, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel y Paul Klee. La tendencia descriptiva de los tres pri-



Goeritz en su estudio. 1955.

meros en torno a la emotividad, no le interesa de fondo, será Klee quien se instale en su manera de mirar.

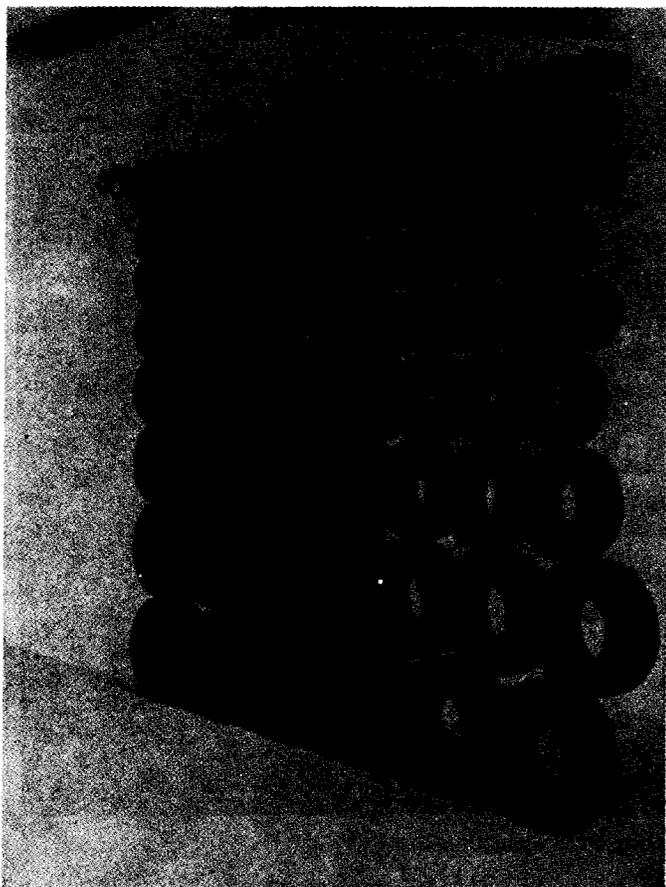
Por esa época viaja a distintos lugares de Europa, especialmente a París donde realiza sus primeros objetos: cajas forradas con el entretejido abstracto del collage hecho con material de desperdicio y que conformará memoria de sus viajes.

Ya instalado en Marruecos, fue más importante el impacto visual de un mundo diferente, de una arquitectura blanca y ancestral, que la escueta actividad que como pintor pudo realizar.

En España sus ideas maduran; encuentra la relación entre su visión del mundo (huir del tiempo, perder la memoria) y un lenguaje plástico que lo motiva. Entierra todo vestigio de figura y perspectiva renacentista, cuestión ya adelantada por Kandinsky y Picasso en la primera década del siglo pero que vuelve a resurgir entre 1920 y 1930. Esta vez, al igual que toda una generación, emprende la búsqueda de un lenguaje visual sin raíces previas, es el deliberado olvido de la historia, la necesidad de eliminar el discurso del cuadro y explorar la manera de ver a los prehistóricos, que en Altamira dejaron testimonio de un dibujo amplio, realista propuesto como magia propiciatoria.

A Goeritz no le interesa Altamira como lenguaje visual, lo motiva la visión del arte de las cuevas, de lo prehistórico.

Su gran encuentro español es con Angel Ferrant, escultor con quien trabajó entre 1947 y 1949; basta ver algunas obras de Ferrant para entender que Goeritz llevó ciertos aspectos del concepto escultórico de este artista hasta sus últimas consecuencias. Por ejemplo la pieza llamada *Gesto* (1949) anuncia la fuerza expresiva del cuerpo en agnía, utiliza la capacidad de síntesis visual para producir una reacción inmediata en el espectador que se transmitirá a algunas obras en madera producidas por Goeritz en los años cincuentas, tales como *Bailador* (1951) y *Bailarin* (1951) y quizá en *Animal herido* (1951), antecesor de *Animal del pedregal* (1951). Por otra parte vio en Miró sus cualidades fundamentales: formas sugeridas en un espacio amplio, generoso, atravesado por el eco de juegos y estrellas



El Eco del Oro. 1965-66.

fugaces; por organismos coloridos que retozan fuera de la gravedad.

Goeritz afina las lecciones de Miró y pasea las líneas sobre el plano con una delicadeza que elimina la pesantez del catalán y su inocencia deliberada.

Arquitectura emocional I

En 1949 Mathías Goeritz llega a México, se instala en Guadalajara y en la Universidad imparte un curso sobre Educación visual, algo insólito y desconocido en este país. Realiza una serie de esculturas e ilustra libros. Al poco tiempo y a raíz del encuentro con Daniel Mont, su promotor, comienza a trabajar en torno a *El Eco*. Aquí, en *El Eco*; reúne obras e ideas seminales: escultura minimalista (*La serpiente*), poemas plásticos, un ámbito arquitectónico de paredes y pasillos cuya peculiar distribución provocarán el contraste entre la pureza de los volúmenes y el misterio de los muros intervenidos por la luz y la sombra. La idea de un laberinto está latente en este Museo Experimental que aspiraba a la fusión de las artes. De hecho, se dio la interdisciplina entre escultura, danza, escenografía y pintura.

Se afirma con relativa soltura que las artes plásticas en México se modernizan durante la década de los cincuenta. Este concepto está directamente vinculado al aparente agotamiento de la Escuela Mexicana de Pintura.

Surge una generación —Cuevas, Gironella, Vlady, etc.— que apoyada en otras propuestas como las de Rodríguez Lozano, Lazo y sobre todo en las de Tamayo, emprende una lucha por conectarse con las vanguardias europeas y norteamericanas e intenta descargar la idea de la pintura como representación. Pero en esta época Rivera y Siqueiros aún eran figuras predominantes del arte mexicano y se habían volcado más que nunca al realismo y a la pintura didáctica.

En el campo de la arquitectura, Goeritz se encontró un ambiente estimulante. Era la época de las grandes obras públicas, de los nuevos fraccionamientos. Para Mathías Goeritz fue determinante el encuentro con Luis Barragán y Chuchó Reyes con quienes colabora de manera estrecha en el marco de una relación de estímulos constantes. Por otra parte la crítica al funcionalismo mexicano y la búsqueda de las formas vernáculas estaba ya presente en uno de sus exponentes más lúcidos: el arquitecto Juan O'Gorman.

En cuanto a la escultura en México, predominaba el monumento oficialista apenas interrumpido por Germán Cueto, artista aún hoy postergado, quien desde los años treinta hacía escultura abstracta por el camino del Cubismo y cuyo talento para el uso libre de los materiales motivó a la larga a varios escultores mexicanos. Por otro lado, en aquel momento, Francisco Zuñiga, desde una perspectiva modernizante y con magnífico oficio, se instala en un realismo de líneas sintéticas cuyo sentido formal aplicará siempre al tema de los indígenas.

En esta atmósfera Goeritz irrumpe con *La serpiente*, surgida, según definición del autor, de las gráficas de temperaturas en combinación con la influencia de temas prehispánicos e impregnada del sentido teatral del "Gabinete del Dr. Caligari".

Por otra parte, ¿qué hacían los escultores a principios de la década de los cincuenta en Europa y sobre todo en Estados Unidos, nueva metrópoli de la vanguardia?, y, ¿cuál era la novedad de *La serpiente* en el ámbito de la escultura internacional?

El contenido y la técnica de la llamada nueva escultura norteamericana estaba totalmente ligada al expresionismo abstracto o informalismo; se inclinaba por materias maleables que permitían al escultor trabajar sin referencias a modelos preliminares. El resultado era la plena identificación del escultor con los materiales, a la manera del asalto a la tela propuesto por la pintura-acción. Entre los que hacían este tipo de trabajo deben mencionarse a Herbert Ferber o a David Smith, quienes muestran en este momento una calidad orgánica nutrida en Picasso y Miró. Lo mismo puede observarse en Noguchi, Theodor Roszak o Seymour Lipton. En contraposición, en el europeo Giacometti predomina el tratamiento de la figura que encuentra su paralelo en el concepto del hombre manejado por Sartre en los años de posguerra. En la misma época aparece la cultura de la basura y el ensamblado; es sólo hasta 1965-66 cuando se inicia —a partir también de otro movimiento pictórico— la abstracción pospictórica de grandes y limpias superficies, severamente geométricas, surgiendo plenamente definido el Minimalismo o la Estructura Primaria, con David Smith y Anthony Caro, entre otros.

Goeritz se aparta de estas tendencias por su peculiar meditación sobre el arte que le hará desembocar en la oración y la metafísica.

En cuanto a la novedad formal que tiene un cierto antecedente en Giacometti, podemos señalar que Goeritz hacía con estas formas primarias grupos escultóricos, cuyos varios elementos están emparentados siendo disímiles. El Museo Experimental reunió por poco tiempo a artistas mexicanos (Mérida, Tamayo, Cueto) y extranjeros (Henry Moore y Luis Buñuel) que trabajaron y dejaron su huella. Funcionó realmente como *Gesamtkunswerk*, ese concepto totalizador que formó parte de la educación de Goeritz, aquello que bebió de los expresionistas, especialmente de las memorias de Hugo Ball sobre el *Cabaret Voltaire*; a ello añadió un concepto más lúcido, menos trágico, a la manera de Kandinski.

Lo que más llama la atención en torno al Manifiesto de 1954, es el énfasis con que destaca a *El Eco* sólo como un experimento que intenta crear dentro de la arquitectura moderna, "emociones psíquicas al hombre... quiere ser la

expresión de una libre voluntad de creación que sin negar los valores del funcionalismo intenta someterlos bajo una concepción espiritual moderna'.

El funcionalismo que el artista siempre entrecomilla —entendido como una máquina para vivir—, será transformado en la compleja idea de habitar emocional y visualmente los signos arquitectónicos.

Arquitectura emocional II

El Eco estaba conformado por muros altos y simples, cuyas posibilidades simbólicas y escenográficas Goeritz explorará al poco tiempo, se trata de la fase de *Las Torres*. Hacía 1956, mientras trabajaba sobre este proyecto, realiza una serie de esculturas expresionistas ligadas a temas judeo-cristianos.

Siempre en busca de elementos primigenios, sus Cristos son esbozo de la cruz y el *pathos* expresionista. La pureza del signo esencial es intervenida por las vetas de la madera y su peculiar tratamiento. Lo mismo puede decirse de sus imágenes de Moisés; unas cuantas líneas, y la madera perforada en el lugar de los ojos. Las tablas de la ley y su texto están apenas sugeridos por unos cuantos puntos, solución que apela a su gusto por la representación de las caligrafías utilizadas más tarde en sus *Mensajes plásticos*.

Las Torres que guardan la entrada de Ciudad Satélite (1957) fueron la culminación de un proyecto visual que inicia la segunda fase de su Arquitectura Emocional; aquí abandona la idea de un espacio habitable para preocuparse por los significados de una estructura visible, al igual que un rascacielos, desde lejos.

Si bien se trata de un proyecto en colaboración con Luis Barragán, las torres como un juego de muros —en este caso triangulares— están planteadas por Goeritz en *El Eco* y en una serie de dibujos y maquetas que datan de 1955.

Las Torres de Satélite se distancian del proyecto original, cuyo modelo más cercano son las blancas *Torres de Temixco* (1956) erigidas dentro de un enorme cubo: una de planta circular, otra cuadrada y las cinco restantes triangulares como aparecen en el proyecto final.

A pesar de estas modificaciones, cumple su deseo de realizar una catedral conceptual.

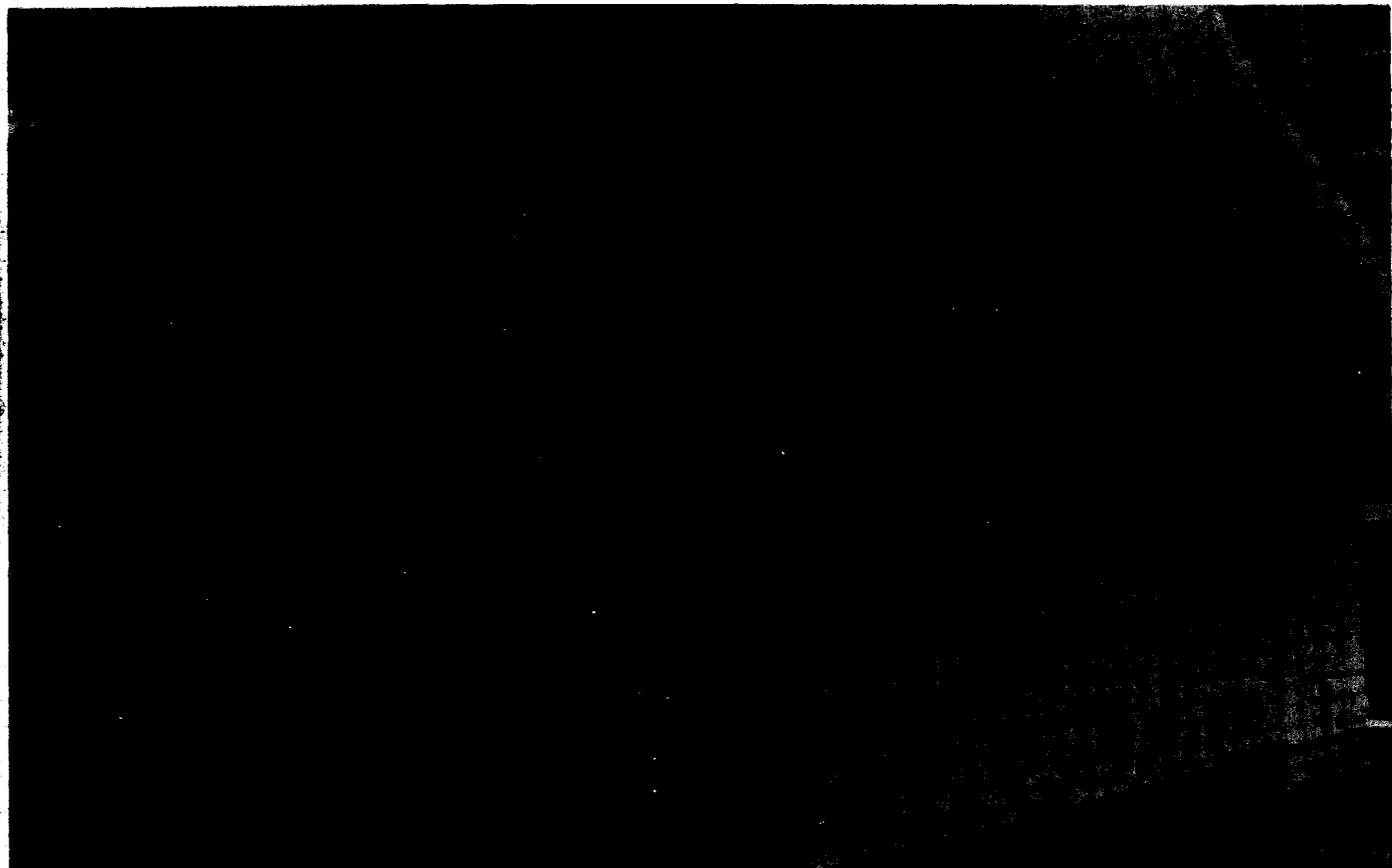
Aquí entra en conflicto con los arquitectos que insisten en que *Las Torres* no son más que una enorme escultura, el artista asiente pero igual dirá: "Para mí serán al mismo tiempo pintura, escultura y Arquitectura Emocional".

Después de *Las Torres*, entre 1958 y 1960, seguirán los *Mensajes plásticos* y los *Clouages*, congruentes con la idea central de Goeritz de oponerse a la banalidad de un arte que aspira a poner el ingenio y la novedad por encima de una tarea que el artista considera la verdadera: entender el arte como una actividad diferenciada de los productos de la técnica, en la cual la empatía con lo que la razón no pueda formular influya en la percepción sensible del mundo circundante.

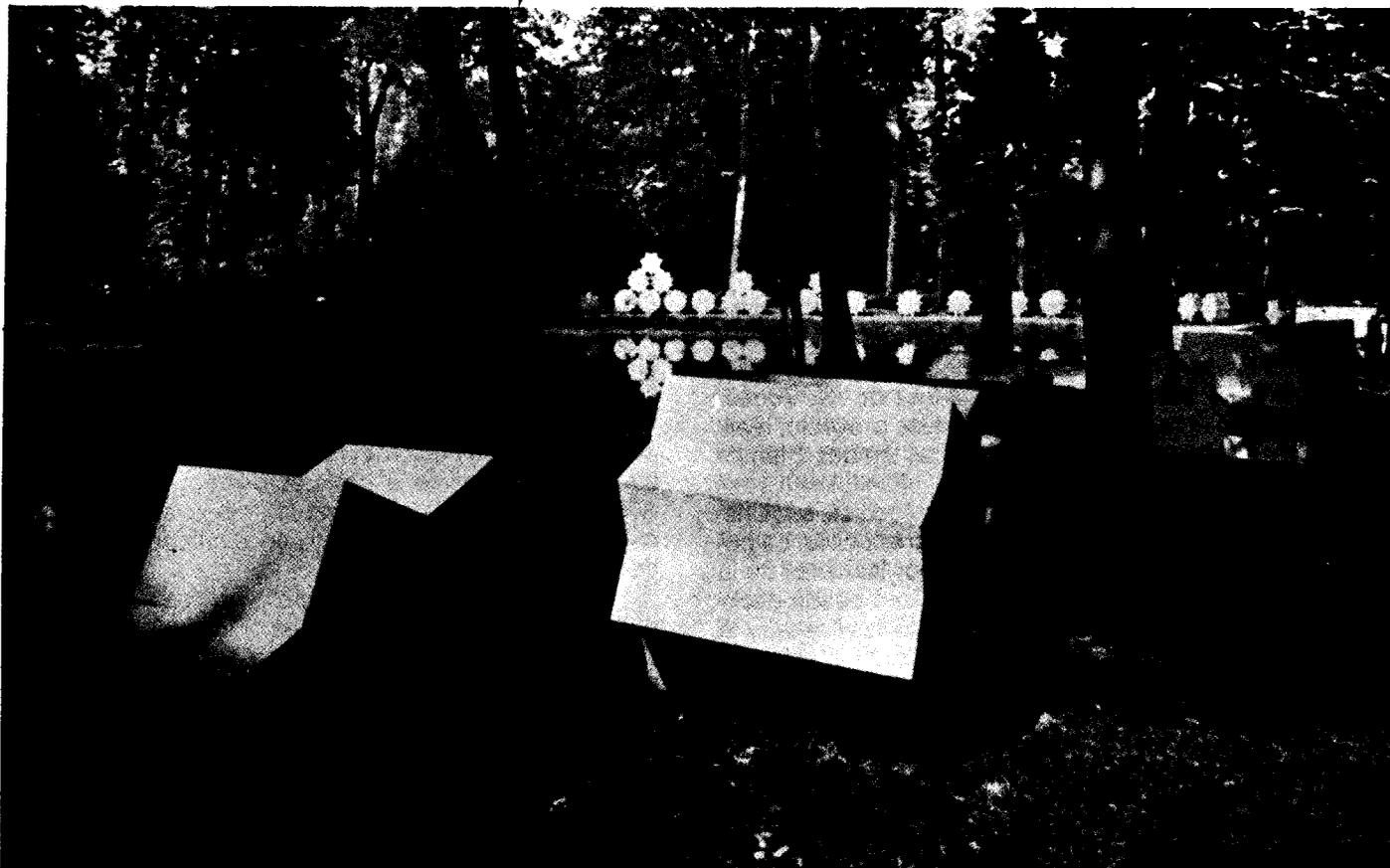
Estas obras aunque con características y medios diferentes son eslabones de su obsesión central. En estas superficies bidimensionales encontramos de nuevo un vocabulario que oscila entre dos polos: superficies lisas, la nada iluminada (los *Oros*) y por el otro, los *Mensajes*, los *Clouages* que son estructuras desgarradas, horadadas y cuyo fin último no es el sólo hacer un comentario visual sobre las relaciones entre materia y espacio sino remitir a la verdad revelada y al sacrificio de los hombres.

En esta época Goeritz produce uno de sus escritos más espectaculares: *Estoy harto*. El lenguaje incisivo, preciso, se despliega como un yo acuso a las vanguardias emanadas de las grandes metrópolis del arte y crítica al artista que se involucra con este ambiente.

A manera de una humorada frente al arte que repudia, realiza con un grupo de artistas y personas ligadas a otros oficios la exposición de Los Hartos, primera muestra



Poema mural *Pocos Cocodrilos Locos*. 1965.



La Vía Láctea. 1968.

conceptual presentada en México en el año de 1961 en la Galería Antonio Souza. La idea central era desmitificar al artista e igualar su obra a las proposiciones de niños, jardineros, nanas o amas de casa.

El Hartismo, juego de palabras que alude a la saturación del artista y al artista como agente de saturación es un hito más en su postura frente al arte. No es un grito de humildad, por el contrario, es una reafirmación de que el arte existe como manifestación superior, fuera de los espacios cerrados, del circuito de las galerías y de la idea del arte como objeto.

Arquitectura emocional III

La siguiente fase siempre ligada a la Arquitectura Emocional es más lúdica, menos austera o esencialista. Aparecen referencias a cuerpos celestes: *La Osa Mayor*, *La Vía Láctea*, *Las estrellas pisables*, la *Pirámide de Mixcoac*, las *Pirámides truncas de Automex*, hasta llegar a proyectos colectivos que se extienden sobre la urbe, como la *Ruta de la Amistad*.

Para percibir su huella basta ver el dibujo preliminar de la *Ruta de la Amistad* (1967), proyecto ligado por Goeritz utilizando como pretexto las Olimpiadas de 1968. (Consistió en instalar diecinueve esculturas monumentales de artistas de diecisiete países de los cinco continentes.) El concepto de lo emocional está en el trazo de la *Ruta*, en la relación espacial entre una obra y otra, concepto que sólo puede entenderse a partir de una vista aérea. Goeritz mismo ha sido severo en sus críticas a la *Ruta*, afirmando que finalmente no cumplió con la intención de convertirse en arte público y se quedó en una especie de galería al aire libre, lo cual no quita que haya obras bien logradas como las de Herbert Bayer o Gonzalo Fonseca.

Con la *Ruta de la Amistad* se evidenció un viejo aspecto de Goeritz, el organizador, catalizador y productor de ideas,

rasgos que se manifiestan en la Escuela de Altamira, en *el Eco* y sobre todo en la labor que se desarrolló con el equipo formado con Chucho Reyes y Luis Barragán. Entre los tres hicieron aportaciones medulares a la arquitectura mexicana y más importante aún, fueron capaces de borrar las fronteras sobre quién hizo qué.

En el caso del *Espacio Escultórico*, Goeritz se unió a cinco escultores: Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Hersúa, Sebastián y Federico Silva para producir una de las obras fundamentales del arte contemporáneo en México. El *Laberinto de Jerusalem*, el proyecto monumental más reciente del artista y posiblemente el más complejo, todavía no ha sido terminado. Como hemos apuntado, proviene de aspectos que se anunciaban en *El Eco*: la idea de una escultura habitable donde el público se pierda y se encuentre, se confunda y esclarezca frente a ciertos hallazgos visuales. Se trata de una obra que enfrenta con la misma ambigüedad el concepto de funcionalidad que Goeritz proclama en su manifiesto sobre Arquitectura Emocional.

En la obra de Goeritz, el hilo conductor que nos lleva desde *El Eco* hasta el *Laberinto de Jerusalem* indica claridad del concepto a transmitir; a esto llega Goeritz a fuerza de insistir en la contradicción permanente, en el encuentro de motivaciones opuestas. Esto explica su interés por las obras monumentales y al mismo tiempo su capacidad para conseguir el sentido de la estructura pequeña, como lo manifiesta en el proyecto de *Las monedas*: "La exposición colectiva más pequeña del mundo".

No obstante, sin descartar la vocación de versatilidad de Goeritz en la que abarca lo trascendental, lo lúdico, lo decorativo, lo erótico, la broma, su necesidad de divertirse, hay que decir que su Arquitectura Emocional, que aspira a provocar empatía, éxtasis, a encontrar un sentido metafísico de la forma y de la vida, sólo puede entenderse como aquel instante en que se resuelve la contradicción para después entrar de nuevo en el laberinto emocional de los significados múltiples. □