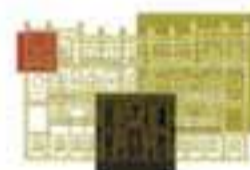


EL RETORNO DE LA SERPIENTE
MATHIAS GOERITZ
Y LA INVENCION DE LA ARQUITECTURA EMOCIONAL

Foto: Paulo Costa
Fundación Archivo Armando Salas Portugal

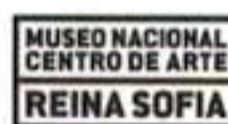


Goeritz modela en concreto *El animal del Pedregal*, 1951



**PALACIO DE CULTURA
BANAMEX**

Fomento Cultural Banamex, A.C.



Museo Amparo



Palacio de Cultura Banamex • Palacio de Iturbide
lunes a domingo de 10:00 a 19:00 horas

ENTRADA LIBRE

Mayo a septiembre de 2015

Francisco I. Madero 17 | Centro Histórico | Ciudad de México

www.fomentoculturalbanamex.org





Celosía del Hotel Camino Real, 1967-1968

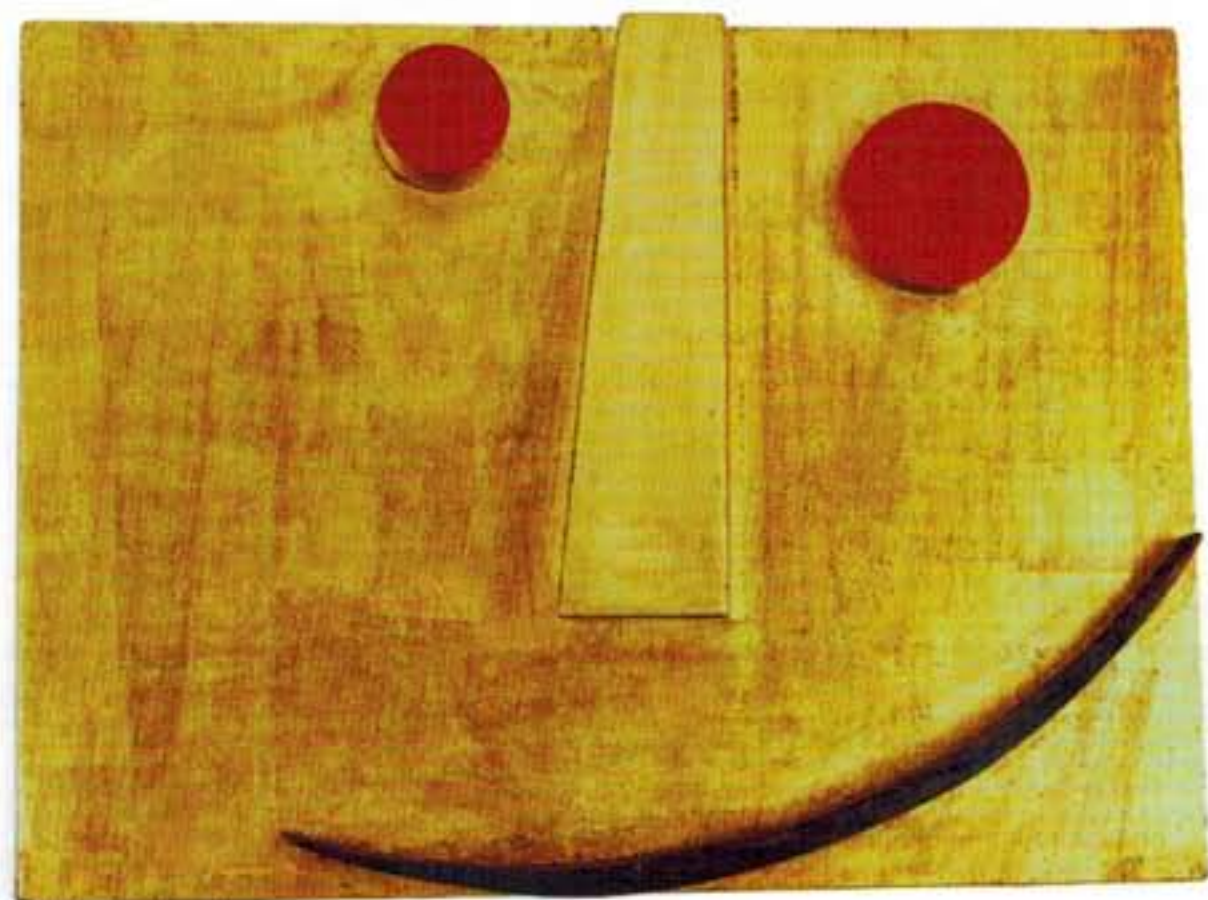
El Banco Nacional de México a través de Fomento Cultural Banamex, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación Amparo a través del Museo Amparo tienen el honor de presentar la exposición *El retorno de la serpiente. Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional*.

La muestra ofrece una lectura original y rigurosa del trabajo de este artista alemán poniendo el acento en el valor visual, plástico y procesual de sus propuestas teóricas y plásticas, desarrolladas desde su llegada a México en 1949. El principio sobre el que se articula el discurso expositivo es el de la “arquitectura emocional”, planteado por Goeritz en su artículo homónimo publicado en 1954 y que se convirtió en el eje dinamizador y fundamento teórico y estético de su trabajo realizado en el contexto de la Guerra Fría. Con él apelaba a la necesidad de idear espacios, obras y objetos que causen al hombre moderno una máxima emoción, frente al funcionalismo, el esteticismo y la autoría individual.

Fue en México donde Goeritz incorporó a su obra escalas colosales y las convirtió en su sello propio, articuladas a una estética de conmoción del espectador, que de alguna manera había arraigado en sus años formativos alemanes, etapa en la que la estetización de la política conformó un sedimento sensible que resuena en su planteamiento de arquitectura emocional y que se verá reflejada, en especial, en el *Museo Experimental El Eco*.

ARQUITECTURA EMOCIONAL: LA OBRA COMO ESTRATEGIA

Mathias Goeritz (Dánzig, hoy Gdansk, Polonia, 1915-Ciudad de México, 1990) se formó en el Berlín turbulento del nacionalsocialismo. Durante el conflicto bélico y la Guerra Fría que le siguió, Goeritz se forjó una personalidad múltiple. Con su llegada a México, intensificó su doble actividad de artista y agitador cultural, y tomó como bandera la consigna de uno de los polos en pugna: el de la



Mensaje: Autorretrato, ca. 1964

libertad de creación, promovida por el bando estadounidense. En México condensó sus principios estéticos bajo el nombre de “arquitectura emocional”, la cual no se restringió a la construcción de edificios, pues asimismo incorporaba pintura, escultura, gráfica o poesía visual. Uno de los aspectos más relevantes de la arquitectura emocional es que sirvió como dispositivo durante la Guerra Fría cultural para confrontar al arte figurativo y de mensaje que a mediados del siglo xx predominaba en la escena mexicana.

Frente al rechazo de quienes se pronunciaban por el realismo social, Goeritz halló buena acogida en el gremio arquitectónico, políticamente más conservador y no sólo dueño de poder económico, sino potencial proveedor de encargos propiciados por el auge constructivo del momento. A partir de entonces, el empleo de la escala monumental se erige en una de sus señas distintivas, inspirada en las colosales plazas prehispánicas, y adoptada como emblema por los muralistas. De ese modo, Goeritz logró insertarse en el medio artístico mexicano con la formulación de un arte público diferente, a partir de un lenguaje sintético y soluciones geométricas asociadas a la idea de modernidad y progreso económico. Sin embargo, su trabajo no se equipara a la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), concepción romántica y escenográfica del confluir de géneros artísticos, ni persigue el principio de integración de las artes, postura entonces en boga entre los miembros de la Escuela Mexicana, la cual ponía en diálogo a la pintura y la escultura con la arquitectura.

El de Goeritz es un arte estratégico, de agitación cultural; un arte constructor de espacialidades en las cuales se establecen nuevas relaciones y sentidos. Un arte de mediaciones que incorpora las instancias donde el arte circula o se valida (*Museo Experimental El Eco*); que recurre a las formaciones artísticas (el grupo de Altamira o el de Los hartos); que utiliza la historia y los grandes sistemas de creencias (la serpiente y la pirámide; la cruz y la estrella de David); y que combina la actividad del artista con la del intelectual que escribe y opina sobre arte.



Ataque o La Serpiente de El Eco, 1953

LA SERPIENTE DE EL ECO

Ataque (1953) fue el nombre inicial de la formidable escultura que en un patio abierto sorprendía a los visitantes del nuevo *Museo Experimental El Eco*. Cuatro años de permanencia en México le habían bastado al artista alemán para que la geometría retorcida de su serpiente pusiera en estado de alerta a los defensores del realismo social y, una década después, a los impulsores del minimalismo estadounidense que, de manera defensiva, pusieron en entredicho el carácter precursor de esta escultura transitable y con funciones de entorno performático.

LA GUERRA FRÍA DEL ARTE

Invitado por la Escuela de Arquitectura del Instituto Tecnológico de la Universidad de Guadalajara en calidad de profesor de Historia de la arquitectura y de Educación visual, Mathias Goeritz siguió el modelo del curso preparatorio de la Bauhaus, luego de arribar a México e instalarse en Guadalajara en 1949.

“Por la libertad de creación” fue la consigna con la que se sumó a la confrontación bipolar que lo situaba en la trinchera opuesta a los muralistas y grabadores del realismo social. Si bien tras su arribo a Guadalajara intentó acercarse a ese grupo por medio de la figura del recién fallecido José Clemente Orozco, icono del movimiento muralista, organizando de inmediato un homenaje y dedicándole un monumento abstracto, el hecho fue percibido como una profanación proveniente de un simulador extranjero desprendido de las filas del formalismo.

En paralelo Goeritz desarrollaba una tenaz tarea de agitador cultural al organizar exposiciones dedicadas a figuras del arte europeo vetadas por la Escuela Mexicana, así como al trabajo de algunos creadores locales y a su propia obra. Reforzaba esta tarea con el establecimiento de una red de galerías y la edición de catálogos.



Proyecto para un monumento a Orozco, 1951

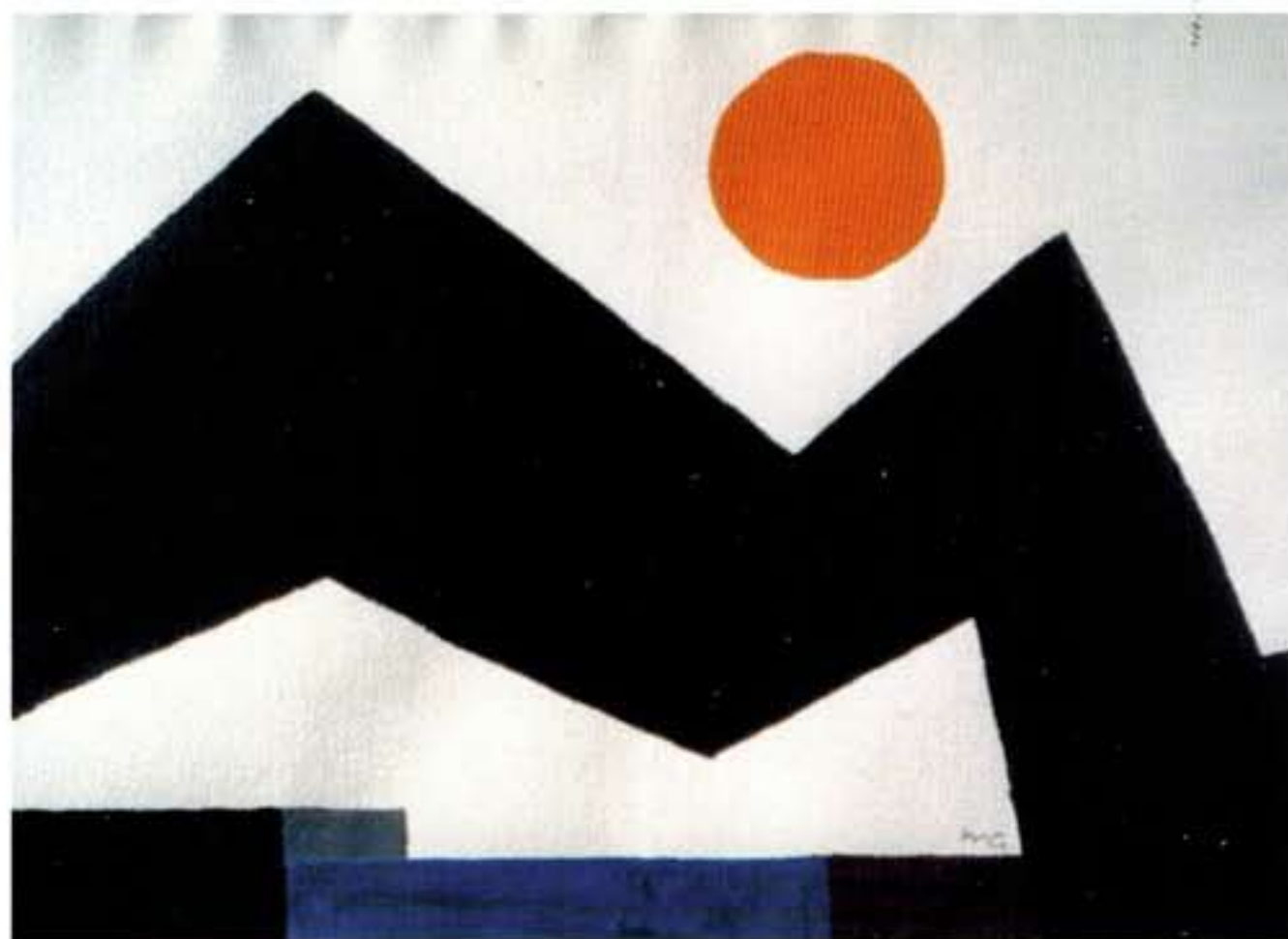
En poco tiempo consiguió saturar a la provincial Guadalajara y obtuvo resonancia en la capital del país. Concluido su contrato como maestro de Educación visual, la Ciudad de México se convirtió en su siguiente plataforma de acción.

PHASES

Un lustro antes de formar parte de *Phases* —el movimiento impulsado desde 1952 por el antiguo miembro de Cobra, el crítico francés *Édouard Jaguer*—, Goeritz había experimentado en España y en México con la exposición como instancia para negociar la implantación de tendencias y promover a ciertas figuras representativas; de modo que al integrarse como corresponsal de este grupo en México, sólo adecuaba sus planteamientos de confrontación bipolar a esa acción colectiva. Así, en junio de 1955, Goeritz inauguró la *Segunda confrontación internacional de arte experimental*, en la Ciudad de México, a dos meses apenas de realizada la primera en París. Ese mismo año presentó el *Primer salón del arte libre*, y como se hizo patente, el lenguaje de la Guerra Fría comenzó a impregnar el escenario expositivo mexicano.

EL ECO, UN MUSEO EXPERIMENTAL PARA LA GUERRA FRÍA

La obra-manifiesto de la arquitectura emocional fue el *Museo Experimental El Eco* (1952-1953), que definió la producción ulterior de Mathias Goeritz. Cabe destacar que lo que conocemos como *Manifiesto de la arquitectura emocional* es la conferencia que el artista dictó el día de la apertura y que fue publicada más tarde como artículo. El día inaugural, Goeritz presentó el primer mural cinético y efímero del país, configurado a partir de las sombras agigantadas de los asistentes, mezcla del cine expresionista



El Eco, s.f.

alemán y el empleo de la luz mecánica para cautivar audiencias masivas, tan característica de Albert Speer, el constructor de la trama simbólico-arquitectónica del Tercer Reich. Además de la propuesta general, Goeritz aportó un poema visual monumental—sin precedente en el mundo artístico—, un muro monocromático y la formidable escultura de una serpiente de geometría retorcida situada en el patio abierto.

El Eco operó como bastión del “abstraccionismo”, inspirado en las acciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Obra ambiciosa, sin duda, que no se hubiera concretado de no mediar el apoyo incondicional de un mecenas, el empresario Daniel Mont, quien, cautivado por el entusiasmo de Goeritz, recaudó fondos para patrocinar la obra que este creador eligiera, lo cual permitió una instancia imaginativa fuera del control del canon artístico; un momento de excepción que marcó la historia del arte mexicano.

La muerte de Daniel Mont en 1953 y la pérdida de financiamiento truncaron en parte el proyecto, por lo que *El Eco* se convirtió en cabaret. Entre irónico y esperanzado, Goeritz lo equiparó al cabaret Voltaire, sede de las acciones dadaístas en Zurich, Suiza; y aunque trató de mantenerlo activo, pronto se encauzó a su labor como promotor desde la galería de arte.

EL BLOQUE CREATIVO SUSTENTADO EN EL AFECTO Y EL MECENAZGO

Quizá el principio de la arquitectura emocional que ha deparado más sorpresas sea el bloque de afectividad y creación, mecanismo que conjuntaba lazos de amistad, intercambios y préstamos creativos, cuyo mejor ejemplo se halla en la triada que formaron el historiador del arte y escultor Mathias Goeritz; el ingeniero y arquitecto Luis Barragán; y el coleccionista, hombre de gusto, anticuario y pintor Jesús Reyes Ferreira.



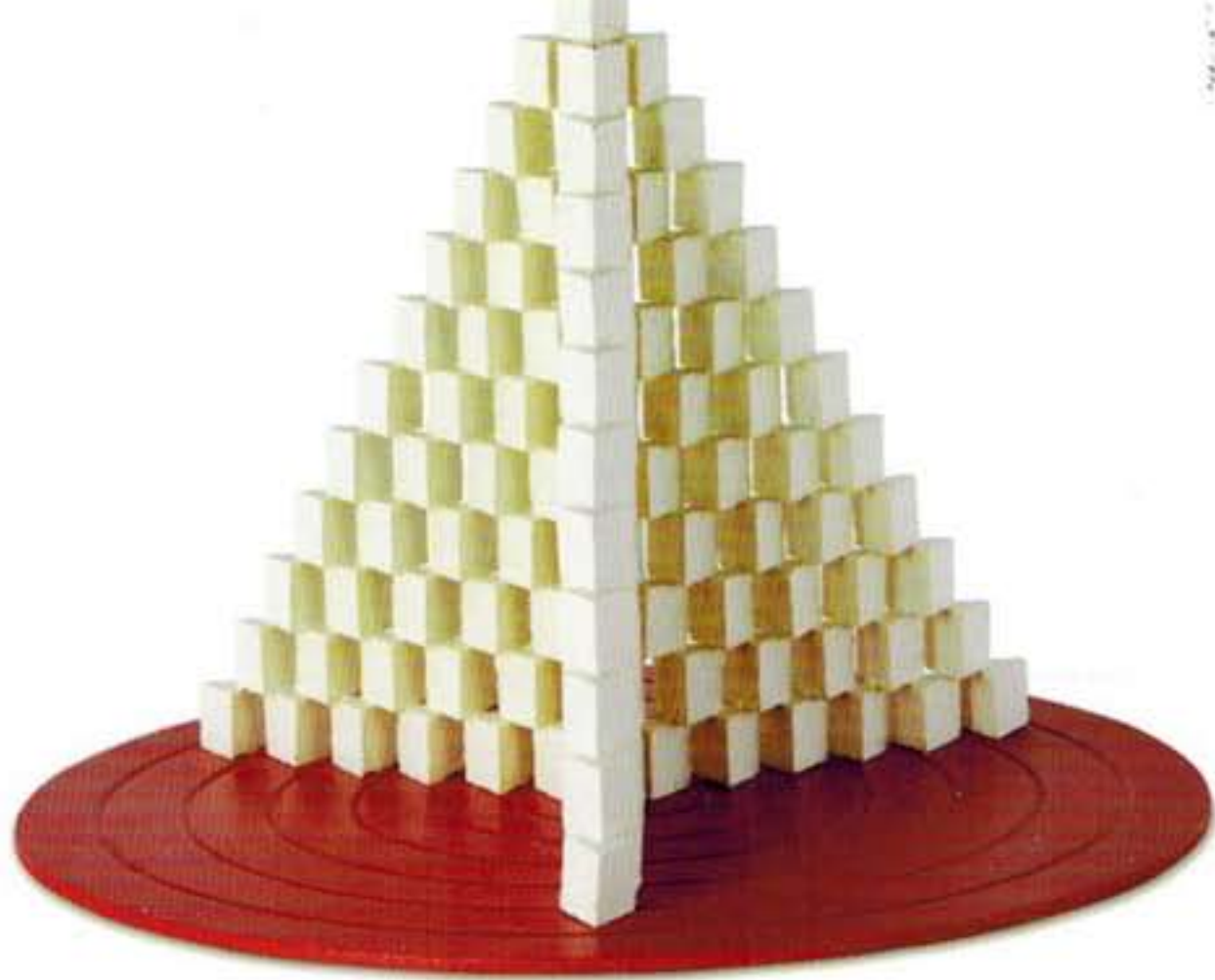
Primer apunte de torres, 1956

Dicho bloque afectivo representaba una novedosa perspectiva interdisciplinaria de creación y actuaba como contraparte de las agrupaciones estético-políticas que operaban a partir de la idea del compromiso ideológico y del choque de posiciones. Asimismo, este esquema de trabajo colectivo atravesaba el viejo modelo de colaboración dentro del taller del arquitecto y de encargo de obra prestigiosa a los artistas. Lo cierto es que la conjunción del bloque de afectividad-creación con una noción ampliada del mecenazgo favoreció el desarrollo de obras artísticas de excepción, lo cual permitió conjuntar sensibilidades y recursos de manera exponencial. Dentro del panorama general del arte, esto se tradujo en obras que, si bien se nutrieron de la tradición de las vanguardias históricas, dieron paso a propuestas fuera de serie y de los cánones de las metrópolis centrales.

TORRES DE SATÉLITE, ENTRE LA PLEGARIA Y EL MERCADO

En las *Torres de Satélite* (1957), Mathias Goeritz adoptó la idea de las antiguas catedrales y sus campanarios, así como el perfil del rascacielos como emblema de modernidad urbana; las torres funcionaban como un descomunal anuncio publicitario encaminado a promover la especulación inmobiliaria.

La contundencia visual de la propuesta y ese anudar una visión de futuro con la tradición del gran arte religioso del pasado condujeron al triunfo de un arte público nuevo, de geometrías asociadas a los lenguajes de la abstracción, que tendían a menguar el papel protagónico del discurso estético-social de los muralistas. Las torres—siete en origen, aunque sólo se construyeron cinco con alturas entre 37 y 57 metros— fueron ideadas para ser vistas desde un auto en movimiento, de manera que en el desplazamiento se originaba un efecto óptico en el que los enormes prismas



La pirámide de Mixcoac, 1969

triangulares parecían elevarse conforme la distancia se acortaba: momento de asombro en que el poder simbólico se impone; ejemplo claro de movilización afectiva y de estetización del efecto. De ahí que la creciente recepción crítica de este signo colosal en cemento armado lo haya transformado en emblema nacional de modernidad, de acuerdo con el discurso desarrollista en boga.

EL LABERINTO DE JERUSALÉN

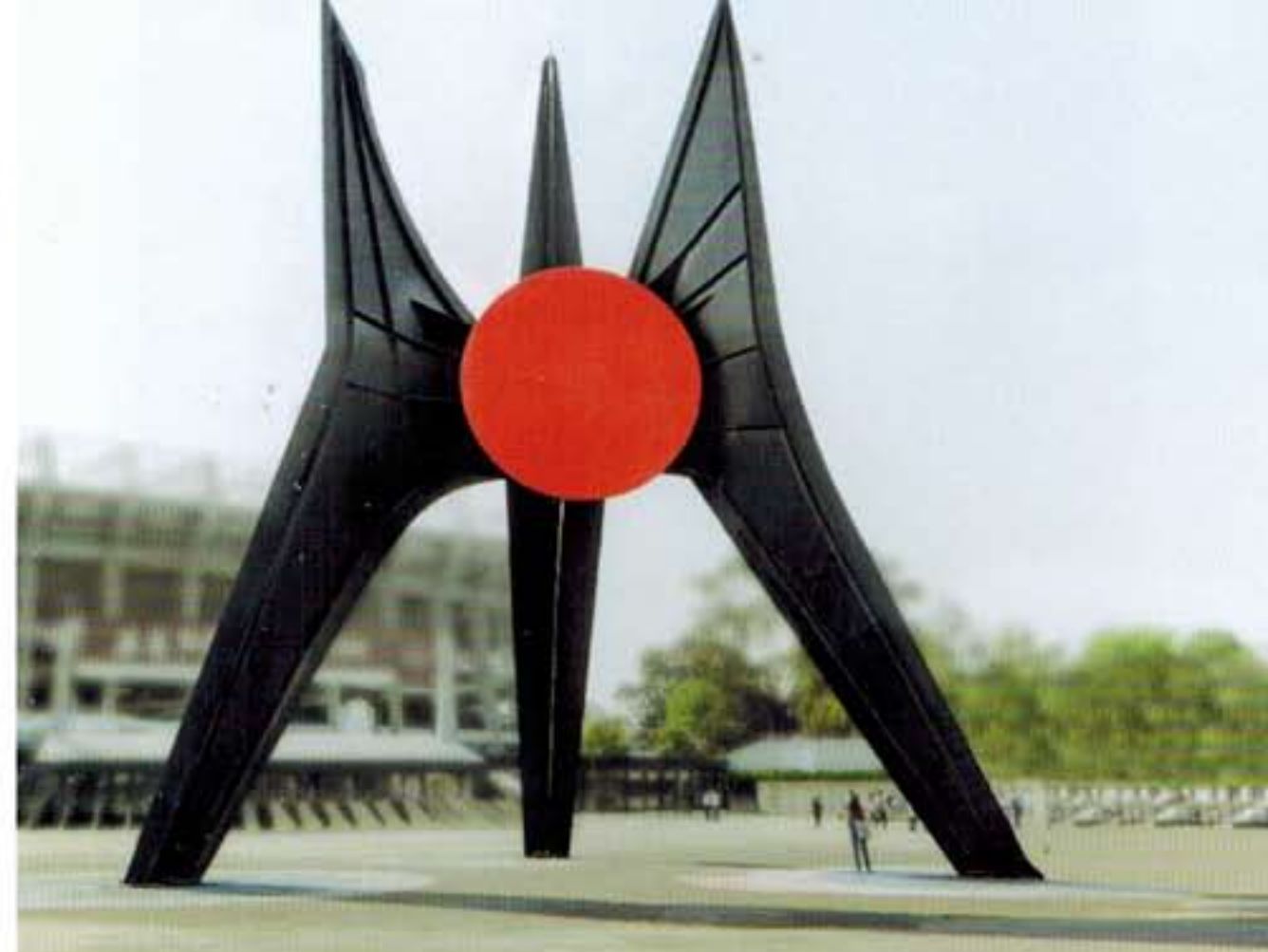
El *Laberinto de Jerusalén* (1972-1980) constituye la principal obra de arte público de Goeritz en Israel; con ella vuelve a destilar la carga moral que el holocausto judío hacía pesar sobre él. Continúa la experiencia de su autor con torres y pirámides, a partir de una construcción escalonada más cercana al volumen cerrado del zigurat. Colocado frente a la zona palestina, este centro comunitario dispone de una gran terraza al aire libre, cuyo mosaico laberíntico integra los símbolos de la religión judía, cristiana y musulmana.

PIRÁMIDES, MUROS, UMBRALES Y VACÍOS

Mathias Goeritz concedió al muro un valor autónomo más allá de su función arquitectónica, síntoma de su rechazo al ángulo recto de la arquitectura funcionalista; de ahí que sus muros se desplacen, se proyecten o converjan a partir de estructuraciones geométricas más libres. En cuanto superficies pictóricas, sus "muros" relegan la figuración en favor de la monocromía; vía alterna a la de los muralistas de la Escuela Mexicana, pero no menos épica y cargada de simbolismo en su dimensión monumental.

Por el carácter absoluto que Goeritz confería a la escala, sus prismas triangulares y piramidales tendían a proyectarse hacia el firmamento en escala sobrehumana. Con motivo de la presentación de su trabajo al público europeo en la Galería Iris Clert (París,

Foto: Michel Zabé



Alexander Calder, *El sol rojo*, 1968

mayo de 1960), el artista fundió la idea de torre y pirámide al titular su exposición *La pyramide mexicaine de Mathias Goeritz* sobre un fondo con la imagen de las *Torres de Satélite*. Fusión de un componente vernáculo y un tanto exótico, y de un icono de modernidad apegado al geometrismo.

INTERVENIR LA CIUDAD

El principio de arquitectura emocional ideado por Goeritz presenta una faceta orientada a la ocupación del espacio urbano, una estética monumental invasiva. Si las *Torres de Satélite* se transformaron en señal urbana, su *Ruta de la Amistad* diseminó un conjunto de marcas visibles en la metrópoli mexicana. Por su parte, el *Centro del Espacio Escultórico* significó la culminación del arte público vinculado al geometrismo y la abstracción, a la manera de un programa compartido, que cobró presencia en el perímetro de la nueva Ciudad Universitaria de México (UNAM), donde años atrás los artistas del realismo social habían realizado su mejor esfuerzo de integración plástica en espacios exteriores.

LA RUTA DE LA AMISTAD CONTRA "NO HAY MÁS RUTA QUE LA NUESTRA"

"No hay más ruta que la nuestra" fue la consigna intolerante lanzada por David Alfaro Siqueiros y que marcó las directrices de la Escuela Mexicana durante la Guerra Fría. Casi un cuarto de siglo más tarde, Mathias Goeritz marcó otra vía con su proyecto de la *Ruta de la Amistad*. Se trataba de 19 esculturas monumentales en hormigón armado, a lo largo de 17 kilómetros del Periférico sur, en las cuales predominaban las formas abstractas. Algunas superaban incluso los 25 metros de altura. Se sumaron, además, tres proyectos escultóricos especiales colocados frente a los estadios deportivos. Sin duda, la



Espacio escultórico, 1979

Ruta de la Amistad fue la propuesta más ambiciosa de la Olimpiada Cultural con la que México daba su sesgo distintivo al encuentro deportivo. No obstante, éste fue ensombrecido por los sucesos de Tlatelolco, ocurridos diez días antes de la inauguración.

CENTRO DEL ESPACIO ESCULTÓRICO

Con motivo de los cincuenta años de su autonomía, la UNAM abrió una instancia de mecenazgo artístico. Así, seis experimentados artistas en el terreno del arte público, anteceditos por una década en la que proliferaron los colectivos artísticos, se propusieron desarrollar en común una propuesta escultórica monumental para el Centro Cultural Universitario. Apoyados en las premisas del arte de la tierra y del arte ecológico, eligieron una formación natural de lava, a la que sólo enmarcaron con una estructura anular donde se despliega una sucesión de bloques prismáticos de hormigón armado. La resultante fue un afortunado acontecimiento estético, una verdadera culminación de la escultura urbana abstracta en México: el *Centro del Espacio Escultórico* (1979), que asume una estética contemplativa más próxima a la conciencia ecológica.

LA ESTRELLA DE DAVID

En la bitácora donde Mathias Goeritz registraba minuciosamente su trabajo pictórico de los primeros años, aparece una pintura referida al campo de exterminio de Auschwitz y un cuadro de estructuras geométricas cuyo tema es la huida de Egipto, en el que aparece la estrella de David. Transcurridos dos decenios, el artista retomó dicho motivo en la sinagoga Maguén David, donde proyectó una estrella enorme, cercana a sus esculturas logotípicas de concreto armado empleadas como imagen corporativa. Estrella que, asimismo, fue motivo de varios vitrales.



Estrella explosiva, ca. 1973

CONSTELACIONES

Con motivo de los Juegos Olímpicos de México 1968, Goeritz planteó una obra de tema estelar: la proyección vertical de siete columnas poliédricas, de sección estrellada, todas distintas y cuya disposición en planta repetía la de la constelación de *La Osa Mayor*, de ahí su nombre. Un año después ensaya el mismo tema pero con placas de piso, un proyecto de escultura transitable.

A partir de enormes estrellas aisladas, con diferente número de puntas, Goeritz recupera la escala monumental. La novedad es que pueden agruparse a voluntad en entornos abiertos o cerrados, y formar conjuntos distintos de carácter ambiental; ejemplo de ello es *La vía láctea*, constelación escultórica de 1968. Los conglomerados con esta figura culminan con el conjunto de *Estrellas explosivas*, de vértices afilados que les confieren cierto dramatismo expresionista.

LA GUERRA FRÍA INICIÓ EN ESPAÑA

A partir de 1941, con la Segunda Guerra Mundial como trasfondo y recién doctorado en Historia del Arte, Mathias Goeritz trabajó como profesor de alemán y organizador de exposiciones en el Lektorat der Deutschen Akademie de Tetuán, capital del protectorado español de Marruecos, y en su cercana filial de Tánger. Con el cierre, en 1944, de estos centros de cultura dependientes del consulado alemán, Goeritz fijó su residencia en el sur de España, donde cada vez concedió más peso a la actividad pictórica. Tras la rendición alemana de 1945, se concentró en hacer visible el arte de los creadores españoles de avanzada.

Una intensa actividad galerística y editorial le permitió activar la escena artística española del nuevo arte, línea de acción que continuará en México tras su repentino traslado en 1949, y donde permanecerá el resto de su vida. Uno de los cambios que registró su pintura fue el aumento sustancial de la escala en sus figuras.



Homenaje a Miró, 1948

ALTAMIRA

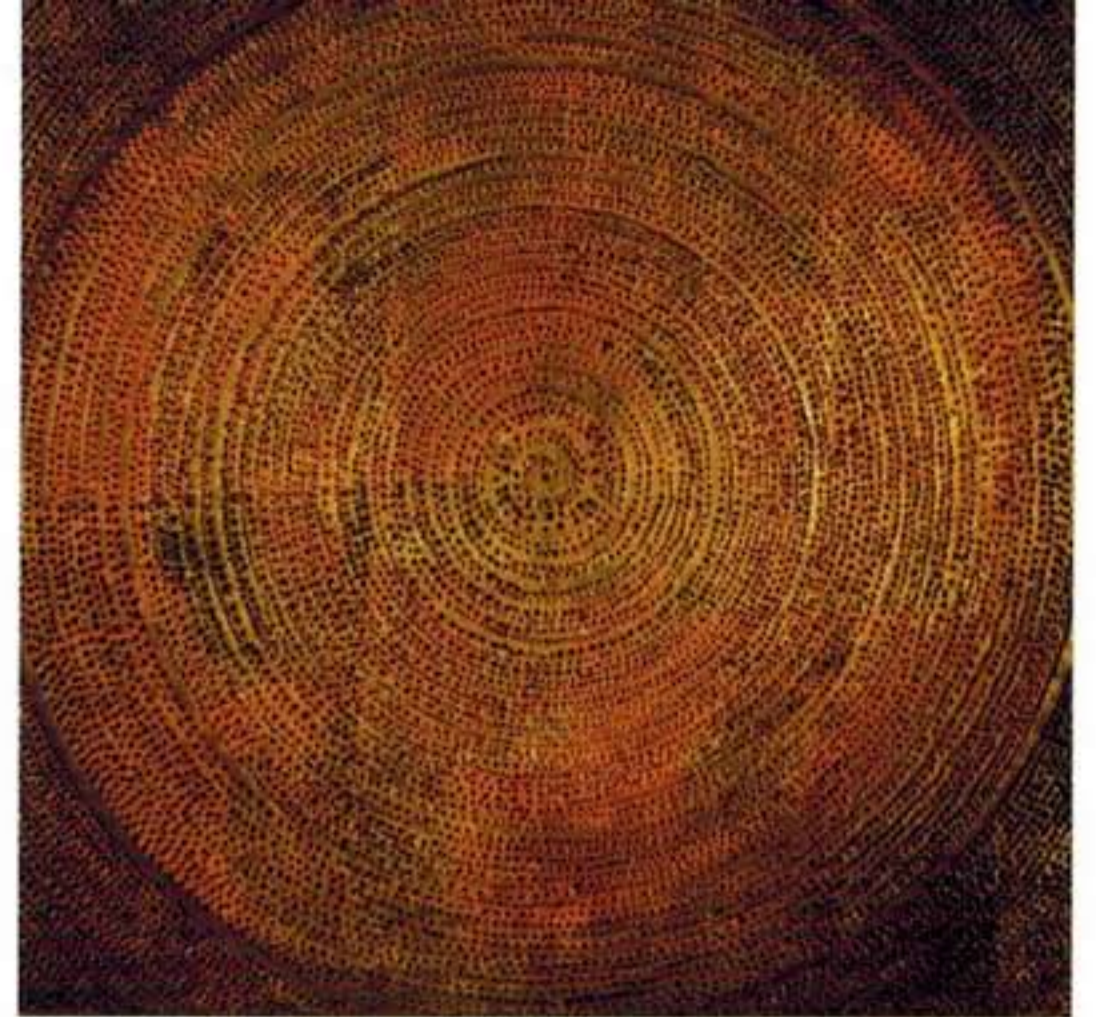
En su plan de refundar el arte de vanguardia a partir de un origen mítico, Goeritz estableció en 1948, en Santillana del Mar, un agrupamiento artístico: la Escuela de Altamira. Intento de alcanzar al hombre niño desde una pureza ancestral, a contrapelo con su experiencia de guerra. Un colocarse antes de las vanguardias, en el pasado extremo de la prehistoria convertida en futuro. Estrategia que suma a lo originario una modernidad de avanzada, proyectada en un esquema de vigencia universal.

El arte de los “nuevos prehistóricos”, como se autodenominaban los seguidores de la Escuela de Altamira, pronto atrajo atención internacional, en especial el modo expresivo de Joan Miró, cuyas formas sintéticas y espontáneas fueron asimiladas por Goeritz y difundidas como una estética de libertad, acorde con el discurso de los vencedores de la Segunda Guerra Mundial.

LOS HARTOS, EL JUEGO Y EL HUMOR

Desde el periodo de la Escuela de Altamira, Mathias Goeritz valoró la pintura rupestre y destacó la importancia de la expresión infantil, de la que hacía uso en su obra. Llegó incluso a trasladar un dibujo de su hijo pequeño a su propio estilo. No obstante, el aspecto lúdico de su producción se halla también en sus esculturas, algunas de las cuales podían ser transformadas por el espectador en actitud de juego.

Con el mismo ánimo juguetón en 1961, Goeritz presentó la exposición de *Los hartos* en la Galería Antonio Souza de la Ciudad de México, para lo cual formó otra agrupación artística. Un grupo instantáneo, integrado por amigos y trabajadores a su cargo, especie de *ready made* destinado a producir la imagen de una “confrontación internacional”, un choque irónico de artistas mexicanos contra los Nuevos Realistas europeos.



Sin título, 1959

Asimismo lanzó el manifiesto *Estamos hartos*, donde fustigaba al anti-arte, aunque sólo hacía colectiva su proclama del año anterior: *Estoy harto*. Por supuesto, los espectadores podían sumarse a la propuesta con su firma.

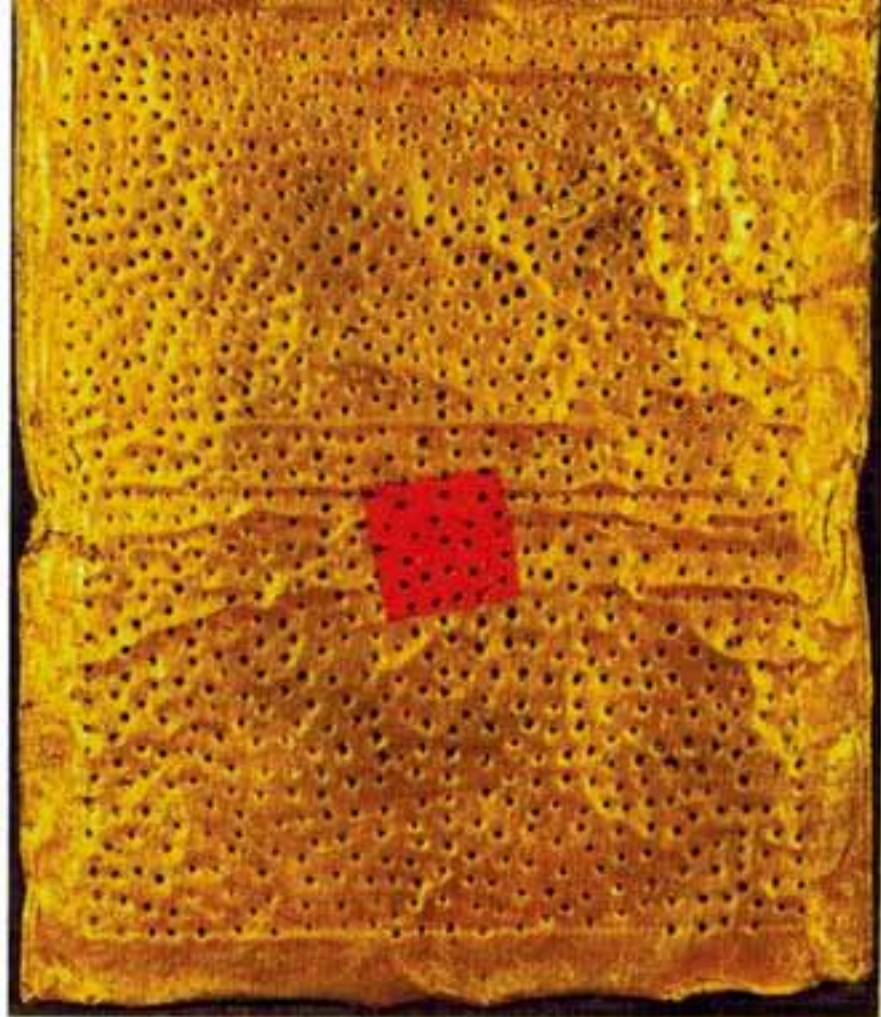
Los hartos terminó por ser una muestra alegórica donde por medio de sus creaciones desfilaban los sujetos marginales del arte: el niño (con su nana incluida), el loco (la fotografía de un alienado de La Castañeda tomada por Kati Horna) y el artista ingenuo (Chucho Reyes). A modo de parodia del arte social, marcharon los representantes del mundo del trabajo: el obrero, el campesino (una piedra tallada y fruta como naturaleza viva) y su antagonista, el industrial (el dueño de una manufactura de vidrio soplado que proveía a Goeritz con material para sus vitrales).

Goeritz, por su parte, tomó el papel del intelectual y presentó uno de sus mensajes monocromáticos dorados, mientras el diseño tuvo presencia a partir de la mesa inútil o antifuncional de Pedro Friedeberg, y otro hartista, José Luis Cuevas, marcó un espacio vacío.

VANGUARDIA EUROPEA: RECHAZO O COMPLICIDAD

Mathias Goeritz solía cubrir varios frentes simultáneos de acción: crítica, ediciones de arte, galerías y un papel polivalente de académico y artista, donde mostraba su conocimiento de las técnicas disruptivas del constructivismo ruso y de los esquemas de dislocación dádaísta. A ello sumó esquemas de choque desarrollados de manera puntual para la confrontación bipolar.

Definió entonces una modalidad de obra artística que involucraba a la agencia cultural en la propia estructura de la obra, del mismo modo que en su obra articulaba el proceso productivo del arte en su totalidad; esto es, la creación, sin olvidar las facetas de circulación, recepción o consumo.



Mensaje 5 (Proverbios xx: 15), 1959

GRUPO ZERO

En 1957 Mathias Goeritz llevó a cabo su primer *clouage* o clavado, el *Mensaje núm. 1*, muy cercano a las búsquedas del Grupo Zero, de Otto Piene, Heinz Mack, Günther Uecker y Lucio Fontana, quien, además de fundador del espacialismo, fue creador de los lienzos con tajos.

Por otro lado, la experimentación de Zero con la luminiscencia sirvió como detonador para que Goeritz impregnara de verdaderos ambientes de luz ámbar a la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México y la de Cuernavaca, además de otros templos, transformación propiciada por la reforma litúrgica del segundo Concilio Vaticano (1962-1965).

¿CONFRONTACIÓN CON LOS NUEVOS REALISTAS EUROPEOS?

Pese a su denominación, el Nouveau Réalisme resultaba un frente del experimentalismo artístico, interesado además en la comunicación masiva y las formas de consumismo implantadas en la posguerra. En cambio, el concepto de realismo entre los artistas mexicanos estaba enfocado hacia una pedagogía social y hacia la conformación de una identidad nacional luego de la ruptura que significó la Revolución mexicana iniciada en 1910.

Para dirimir sus diferencias con los Nuevos Realistas europeos, Mathias Goeritz recurrió a la forma de manifiesto, medio característico de las vanguardias históricas. A lo largo de 1960 lanzó tres de ellos (Nueva York, 17 de marzo; París, 10 de mayo; y México, 3 de noviembre), que anunciaban una tercera modalidad de realismo: una mística tras la cual opera el nivel estratégico de la arquitectura emocional.



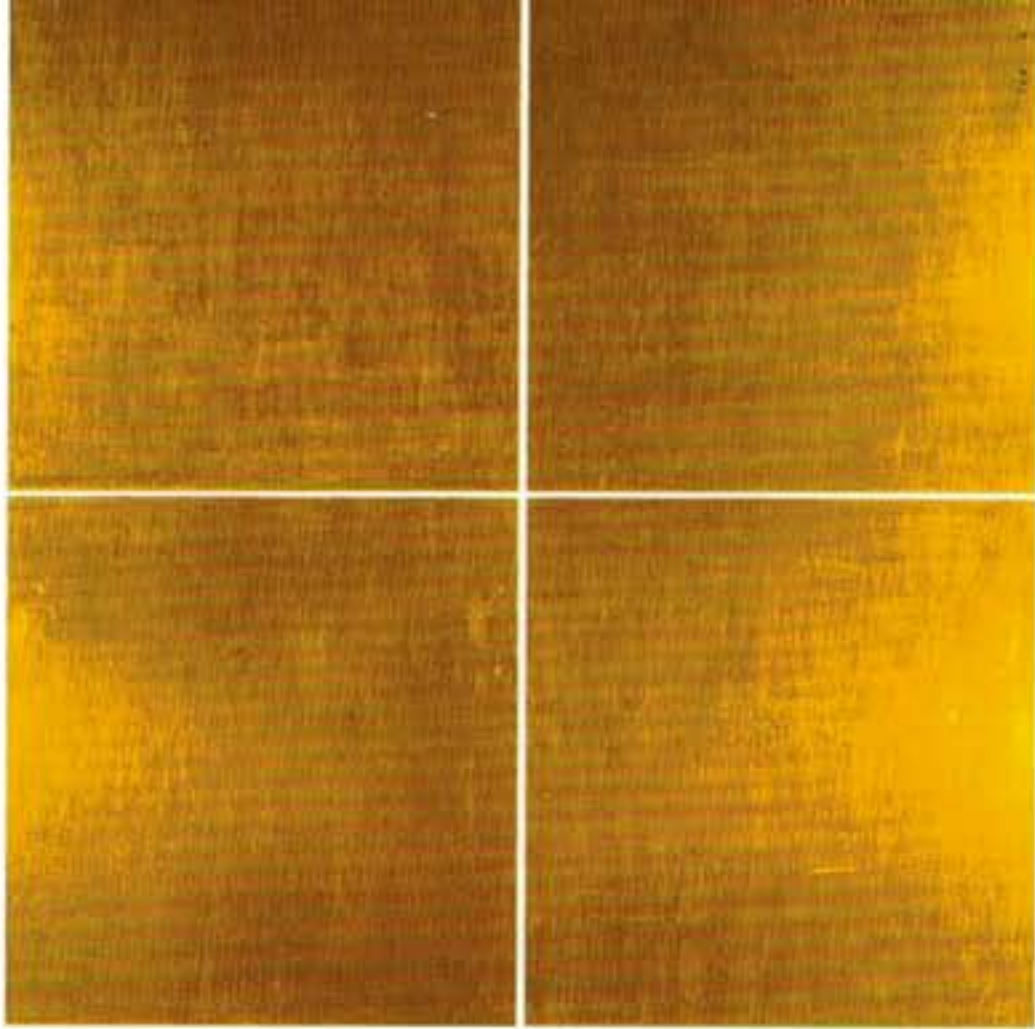
Sin título (detalle), 1979

¡POR FAVOR, DETÉNGANSE!

En su primer manifiesto de 1960, *Please Stop*, Goeritz centraba su protesta contra las máquinas autodestructivas de Jean Tinguely. Respondía así al manifiesto *Für Statik* (Por la estática) del artista suizo, quien mandó lanzar desde una avioneta sobre la ciudad de Düsseldorf miles de volantes en los que proclamaba: “Dejen de construir catedrales y pirámides que están condenadas a convertirse en ruinas. Viva el presente”, lo cual parecía interpelar las posturas de Goeritz.

EL ARTE DEVOCIONAL CONTRA EL ARTE DESTRUCTIVO

En oposición a la máquina que se autodestruye en el *Homage to New York* (*Homenaje a Nueva York*), en que Tinguely transforma sus *Méta-Matic* en chatarra, Goeritz emplea desechos metálicos para elaborar *Custodias*, artefactos litúrgicos transformados en esculturas decorativas de perfil industrial que debían perdurar en las casas de los coleccionistas, en los museos y hasta en las iglesias. En la Galería Iris Clert de París, Mathias Goeritz lanzó la proclama *L'art-prière contre l'art-merde* (El arte plegaria contra el arte mierda), en mayo de 1960. Ahí planteó su repulsa al anti-arte de los Nuevos Realistas. No por casualidad, Piero Manzoni presentará en la misma galería, un año después, su *Mierda de artista*, un múltiple de noventa ejemplares que suponen contener 30 gramos de materia fecal enlatada y numerada para su venta como obra artística.



Cruz de oro, 1973

EL MONOCROMO

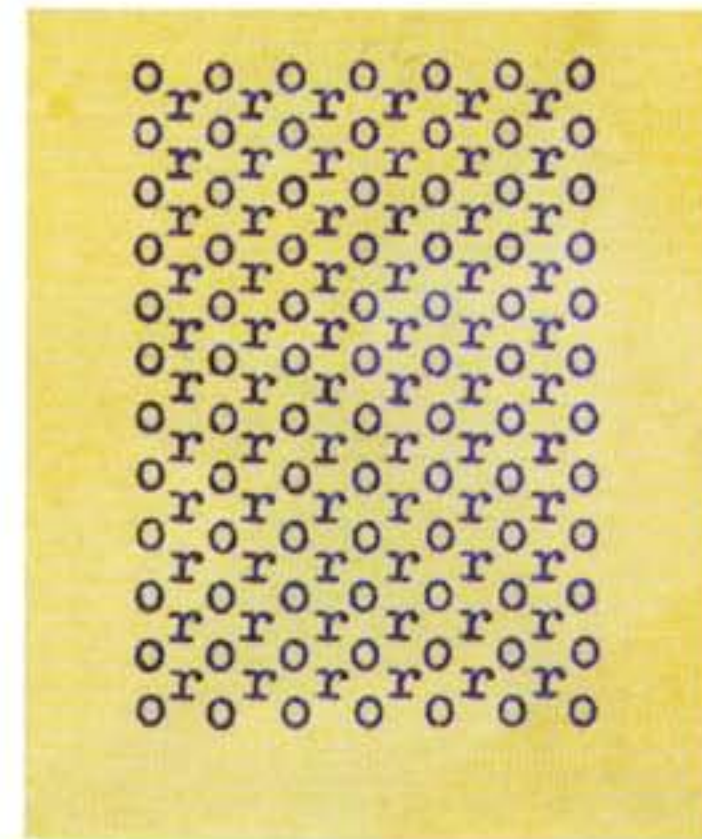
La postura mística sostenida por Goeritz se materializó en sus *Mensajes*, tableros de madera cuya superficie sólo presentaba las fulguraciones de la hoja de oro, y que según él, lo llevó a confrontarse con Yves Klein, el más notorio de los Nuevos Realistas. En un escrito en memoria de ese artista francés, en ese entonces recién fallecido, Goeritz narra cuando Klein le reclama la paternidad del monocromo y él le responde, con su hábil recurso de autonegación, que el monocromo era una vieja invención del suprematista ruso Kazimir Malévich, y que él no era artista, sino que encargaba la obra por teléfono a un carpintero y a un dorador. De hecho, Goeritz ejercía una modalidad de arte telefónico que muchos años antes había puesto en práctica el maestro de la Bauhaus, László Moholy Nagy.

Como parte de la estética del monocromo, podemos establecer una cercanía entre los *Mensajes* cubiertos de hoja de oro y la luz ámbar de los vitrales.

ESCRITURAS CONSTRUCTIVAS: LA POESÍA EMOCIONAL

Al momento de la aparición del concretismo poético en 1953 con el Grupo Noigandres de Brasil y con Eugen Gomringer en Suiza, Mathias Goeritz iniciaba una innovadora modalidad de poesía visual con tres vertientes: pictórica, escultural y emocional, cuyo ejemplo es el *Poema plástico*, situado en la contracara del monumental *Muro amarillo*, que se elevaba en el patio del *Museo Experimental El Eco*.

Si bien la poesía concreta, merced a su extensa red comunicativa de artistas, obtuvo mayor atención, debe destacarse la idea precursora de Goeritz de un poema que abandona el ámbito del papel para alcanzar una escala mural. Asimismo, este artista apoyó



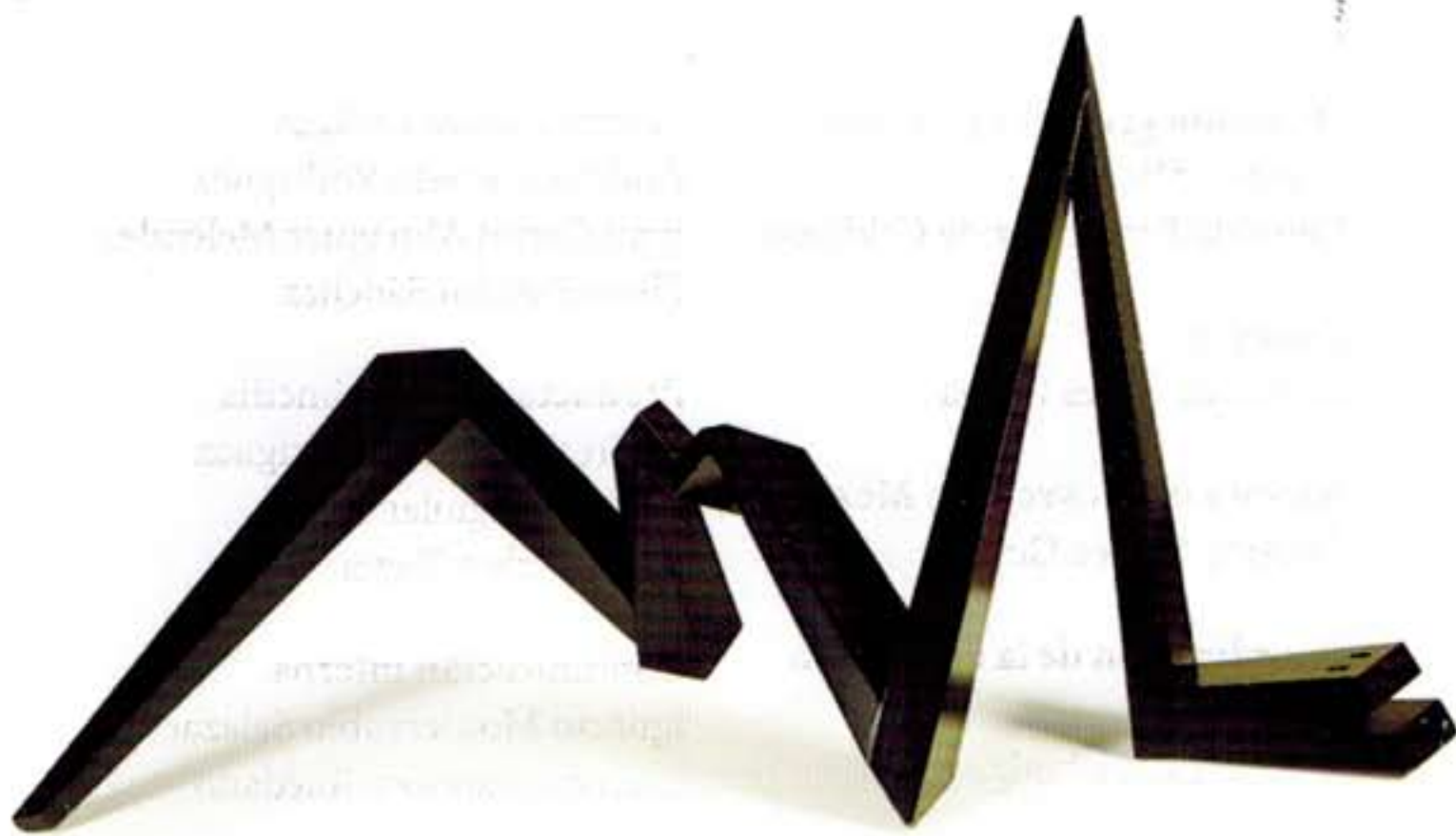
Oro, 1961

al movimiento de la poesía concreta y fue el organizador de la exposición *Poesía concreta internacional* (Galería Universitaria Aristos, UNAM, 1966), la primera de su género celebrada en México, donde se mostró que se trataba de una sólida red de intercambio y difusión de carácter internacional propiciada por los propios creadores.

ARTE, DISEÑO Y TRADICIÓN ANCESTRAL

El entonces nuevo Museo Nacional de Antropología e Historia, inaugurado en 1964, pretendió dar un salto en el modo de presentar el pasado, y en su edificio imponente, como un venero de creación ininterrumpida, incluyó la pintura mural, aporte actual de México al mundo del arte.

En la sala Cora Huichol, como parte de la sección etnográfica del museo, Mathias Goeritz recuperó la tradición de los indios wixáricas, cuyas escenas de carácter simbólico religioso, muchas de ellas de gran abstracción, definen las imágenes a partir de circuitos concéntricos de estambre de colores adherido con cera. Goeritz recurrió a la misma técnica, pero a partir de encordados de gran grosor.



Ataque o La Serpiente de El Eco, s.l.

¿CÓMO FUNCIONA LA ARQUITECTURA EMOCIONAL?

A partir del diseño y la idea de producción industrial en serie, Goeritz realizaba una misma obra en diferentes géneros artísticos, técnicas y materiales, de tal forma que repetía una y otra vez sus signos característicos, a la manera del principio de saturación de la publicidad. También recurría a los principios básicos del aprendizaje del diseño: el corte, el doblado, el pliegue y la arruga, para transformarlos en esculturas y arquitecturas de enormes proporciones que transformaron el espacio público y diseminaron símbolos cuyo polimorfismo contribuyó a erosionar la pedagogía política del arte mexicano posrevolucionario.

EL RETORNO DE LA SERPIENTE

El motivo de la serpiente, tan frecuente en el universo simbólico precolombino, vuelve continuamente al trabajo de Goeritz en forma de variantes del prototipo inicial de *Ataque* (1953). Asimismo, la síntesis gráfica del perfil serpentino se reconoce en sus maquetas de muros plegados y celosías. El trazo quebrado puede presentarse también como una sugerente forma plástica en bronce, como obra gráfica, como escritura visual, como bajo relieve, como joya o tapiz, o ser utilizado como logotipo del museo que acoge el arte moderno.

FOMENTO CULTURAL BANAMEX, A.C.

Dirección general y proyecto museográfico

Cándida Fernández de Calderón

Curador

Francisco Reyes Palma

Asesora de proyecto en México

Cristina Gálvez Guzzy

Coordinación de la exposición y montaje

Leticia Gámez Ludgar

Gestión de colecciones para México

María Itzel Brito Barrera

Registro de obra

María Itzel Brito Barrera

José María Lorenzo Macías

Mariana Martínez Dávila

Rosalba Mejía Albarrán

Luis Sánchez Reyes

Recolección de obra

María Itzel Brito Barrera

José María Lorenzo Macías

Rosalba Mejía Albarrán

José Monserrat Barbosa Méndez

Adrián Ochoa Martínez

Luis Zamora Pérez

Gestión de seguros de obra

Karla Solache Guadarrama

Servicios educativos

Javier Ramírez Mancera

Claudia Caloca Hernández

Bertha Elena Velasco Batista

Coordinación editorial

Carlos Monroy Valentino

Ismael Barroeta González

Andrea López Aguirre

Arturo López Rodríguez

Fabiola Muñoz Uribe

Yadira Ivonne Vázquez Jiménez

Prensa y redes sociales

Andrea Acevedo Rodríguez

Juan Carlos Almaguer Meléndez

Elena Pietrini Sánchez

Productos de multimedia

Andrea Acevedo Rodríguez

Verónica Aguilar Flores

Luis Sánchez Reyes

Comunicación interna

Ignacio Monterrubio Salazar

Gilberto Ramírez Toledano

Montaje de la exposición

José Monserrat Barbosa Méndez

Adrián Ochoa Martínez

Luis Zamora Pérez

Conservación

Marina Straulino Muñoz de Cote

Administración

Carolina Lagunas García

Jair Bautista Emba

Héctor Pérez Valencia

Susana Ramos García

Rosalía Rasgado Vázquez

Karla Solache Guadarrama

María Luisa Valdivia Flores

Jurídico

Lorena Montoya Miranda

Ariel Santillán Zavala

Transporte

SIT

Córdova Plaza

Masterpiece

Producción museográfica

Artefacto y Diseño

Réplica de *La Serpiente de El Eco*

CAV Diseño e Ingeniería

Iluminación

Domingo Pánico / DETECO

EXPOSICIÓN ORGANIZADA POR EL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA EN COLABORACIÓN CON FOMENTO CULTURAL BANAMEX A.C. Y FUNDACIÓN AMPARO I.B.P.

D.R. © MATHIAS GOERITZ, BAJO LICENCIA DE L.M. DANIEL GOERITZ Y GALERÍA LA CAJA NEGRA, MADRID (2015).

La restauración y el movimiento del mural colección de Goethe-Institut México, A.C. fue posible gracias a la colaboración del Patronato de la Industria Alemana para la Cultura, A.C.

