

# A treinta años del Espacio Escultórico

Joaquín Sánchez Macgrégor

Este acceso a la verdad de una magna obra de arte emblemática consiste en un plan de trabajo, en función de un objeto de estudio concreto, en este caso, el llamado *Espacio Escultórico*.

Forma parte del patrimonio de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Su emplazamiento se da, como el resto de la magna Ciudad Universitaria, en medio del océano de lava volcánica, conocido bajo el nombre de Pedregal de San Ángel, cuyo origen prehispánico se atribuye a la erupción del volcán Xitle, hoy apagado, aun cuando su cono, cubierto de vegetación, se pueda admirar hasta la fecha en las laderas de la serranía del Ajusco, la espléndida montaña que domina la Ciudad de México, en dirección del sudponiente y que la contaminación, con su manto fúnebre, la ha vuelto casi invisible, salvo en días excepcionales de cielo despejado.

Existen otros espacios escultóricos en muchos países. Sin ir más lejos, está el famoso de la Fundación Sebastián, en Isla Mujeres, en el Caribe mexicano. Algunos podrán ser monumentales, e igualmente transitables, como lo es el del Pedregal de San Ángel, pero ningún otro es emblemático, por sus peculiaridades. Y conste que la palabra / peculio / tiene el significado filosófico de / esencia /, según lo enseña el maestro García Bacca.

Lo peculiar tiene que darse primero al nivel del signifiante, es decir, lo visible, para lo cual conviene enumerar los datos elementales con respecto a las estructuras, las medidas, los materiales de construcción, a fin de poder entrar de lleno en materia.

Para esta parte inicial de datos, se aprovechan los textos del catálogo correspondiente que publicara la UNAM en 1980.

El Espacio Escultórico es una superficie del terreno natural del Pedregal libre de toda vegetación [el desmonte y la “limpieza”, que incluyó la de los nidos de víbora de cascabel y de escorpiones, fue una de las hazañas de Hércules] y encerrado por una plataforma envolvente de forma circular, que comprende dos niveles: una plataforma de desplante y una serie de módulos geométricos colocados sobre la misma.

El diámetro exterior de la plataforma envolvente mide 120 metros y el diámetro interior 92.78 metros, lo que hace un ancho de la plataforma de: 13.61 metros [que da, justamente, el camino transitable, en el círculo y entre los módulos].

La plataforma está construida con base en dos muros de piedra volcánica, a junta seca, que contiene un relleno de balastra con objeto de lograr un piedraplén permeable. La altura de estos muros es variable, dada la particular topografía de la zona, que oscila entre 0.50 metros y 9 metros. La superficie de la plataforma está acabada en grano de tezontle planchado, con objeto de mantener la permeabilidad [o sea, que no se encharque a causa de aguaceros prolongados] y proporcionar un toque de color. [Conviene decir que en lo relativo a este admirable basamento o soporte, jugó un papel decisivo el arquitecto Raúl Kobe, de la Dirección General de Obras, en una tarea que, en

coordinación con los escultores, estuvo bajo mi responsabilidad].

Sobre esta plataforma se levanta una serie de módulos poliédricos, de base rectangular [que constituye el núcleo de la genial propuesta escultórica] de 9 x 3 metros, con una altura de 4 metros. La disposición de estos módulos es radial y por cuadrantes; en cada cuadrante están dispuestos 16 módulos, separados entre sí por una calle que tiene 1.75 metros sobre el perímetro interior, y 2.67 metros sobre el exterior. De esta forma, toda la plataforma envolvente consta de 64 módulos.

Lo cual ha sido interpretado por Dan Russek, alumno, en 1984, de mi Seminario de Estética, vinculando las 64 grandes piezas con las 64 posibilidades de combinación de los ocho signos básicos del *I Ching* o *Libro de las mutaciones*, catecismo adivinatorio de la cultura china antigua, libro divulgado en Occidente por Jung. Las posibles situaciones de los cambios de la sociedad y los individuos, sus contradictorias direcciones, el Cambio que se sucede indefinidamente, se encuentra cifrado,



Matías Goeritz



Sebastián

en clave, en los 64 signos con valor de prisma, que al circundar la petrificación del fuego originario, nos entregan el caldo primigenio del génesis, la nuda materia prima, hosca y terrible. Así, concluye Dan Russek, el Espacio Escultórico es un microcosmos que sintetiza el Universo. Puede añadirse que este mandala, símbolo macro y microcósmico, es como una metáfora de la esfera del claustro materno. Su redondez concentra las energías de un mundo de dentro y de fuera, Cosmos y Tierra, una proporción geométrica que vuelve transitable el más allá de las tempestades ígneas. “El mundo es redondo en torno al ser redondo”. Su redondez, además, ayuda a recogerse en uno mismo, afirma nuestro ser íntimamente.<sup>1</sup> Esto es lo que ha motivado que multitud de grupos esotéricos peregrinen, en ciertas fechas auspiciosas (Día de Muertos, verbigracia), al Espacio Escultórico. Ahora se vuelve a los datos acerca de la construcción arquitectónica, tan creativa como la propuesta artística.

Los módulos fueron cimentados sobre una losa de concreto armado, conforme a los cálculos estructurales respectivos. Los muros de los paramentos verticales, también de concreto armado, se asentaron en viguetas de concreto precoladas, soportadas por bloques huecos de cemento a rena, en cuya superficie se colocó una placa de concreto para formar las caras inclinadas del poliedro. El acabado de éstas se hizo con un martelinado grueso que proporciona la textura demandada por los escultores.

La profusión anterior de datos contribuye a percibir mejor el magno significado que es el Espacio Escultórico. A fin de adentrarse en el significado, siempre oculto, se transcriben dos párrafos del *Manifiesto del Espacio Escultórico*. Lo suscriben, en orden alfabético: Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Matías Goeritz, Hersúa, Sebastián y Federico Silva.

Quienes participamos en el proyecto universitario del Espacio Escultórico hemos intentado poner en práctica principios olvidados por cientos de años: buscar hacer del arte un gran acontecimiento para todos y para siempre, superando, al menos en esta experiencia, el voluntarismo individualista autosuficiente y caduco.

Si a los artistas que formamos este equipo de trabajo no le sobrevive alguna de sus obras, el Espacio Escultórico, por todo lo que tiene de oculto y anónimo, habrá de perdurar como el intento colectivo de arte público más importante de los últimos años.

Estamos entonces ante una obra colectiva. La cultura artística occidental se ha caracterizado, a partir del Re-

<sup>1</sup> Cfr. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, capítulo X, “La fenomenología de lo redondo”, FCE, México, 1965.



© Carlos Pérez Barrios

Espacio Escultórico, vista general

nacimiento, por las tendencias individualistas cuya aspiración máxima es el reconocimiento a la genialidad. Burckhardt lo expuso ampliamente, en su libro más famoso; Hegel, en la *Fenomenología del espíritu*, se apoya en el “deseo de reconocimiento” (*Anerkennung*) juzgando que es el motor de la actividad creativa. El Espacio Escultórico va pues contra la corriente, al pretender subordinar las ambiciones personales a una idea colectiva, integradora. No en balde su nombre original fue *Centro del Espacio Escultórico*. Hay incontables espacios escultóricos, pero aquí se encuentra algo diferente.

Eso con relación a la autoría porque, además, está la figuración geometrística, adoptada en la propuesta del Espacio Escultórico a fin de imprimirle alcances insospechados.

En efecto, gracias a tal figuración se le da un giro radical a las tradiciones escultóricas más arraigadas en la historia de las civilizaciones, la tradición gloriosa de las tallas escultóricas animalistas y antropomorfas que muchas veces favorecían el acceso a lo sagrado, a la divinidad, aprovechando siempre las calidades de piedras nobles (mármol, piedra basáltica, etcétera), maderas recias o preciosas, o materias primas *sui generis*, ya en la edad de las fundiciones modernas.

El estilo geometrística del Espacio Escultórico se abre de lleno a la armonía o unidad de opuestos con la *Physis* que circunvala. En ambos, se experimenta lo monumental, porque éste no depende del tamaño del objeto, según multitud de ejemplos que se dan en la historia del arte: las diosas-madre o venus calipégicas de la prehistoria; las estatuillas de la etapa cicládica del arte griego antiguo; las “tanagras”; las figurillas de barro cocido en el arte prehispanico: Jaina, Tlatilco, etcétera. Son miniaturas que

convocan, evocan o invocan a su opuesto aparente: la monumentalidad, cuya verdadera dimensión se descubre más allá del tamaño, más allá del significante. En efecto, a nivel del significado oculto, se experimentaría esa monumentalidad que induce y seduce, al abrir las puertas del Misterio, sea de la Naturaleza (el interior del Espacio Escultórico), sea del ritmo pitagórico o chino-esotérico de los 64 poliedros circundantes. Cabe recordar aquí la etimología de la palabra / misterio /: del griego / myo / (my, ypsilon, omega), que significa ocultar. De donde se obtiene un trampolín para saltar a párrafos ilustrativos de quien culmina la metafísica occidental: Heidegger.

Este reposo de la obra extrae de la roca lo oscuro de su soportar tan tosco y pujante para nada. En pie hace frente a la tempestad que se enfurece contra él y así muestra la tempestad sometida a su poder. El brillo y la luminosidad de la piedra aparentemente debidas a la gracia del sol, sin embargo, hacen que se muestre la luz del día, la amplitud del cielo, lo sombrío de la noche. Su firme prominencia hace visible el espacio invisible del aire. Lo inmovible de la obra contrasta con el oleaje del mar [aquí se trata de oleaje de la lava petrificada] y por su quietud hace resaltar su agitación.<sup>2</sup>

No en balde, fueron interlocutores privilegiados del autor de *Ser y Tiempo* eminentes maestros del taoísmo japonés. No en balde privilegia la Serenidad, el Desapego, la Paz Interior: *Gelassenheit*. Pero, en sus párrafos leídos antes, se alude al acceso ontológico a la verdad en

<sup>2</sup> Heidegger, “El origen de la obra de arte” en *Arte y poesía*, versión de Samuel Ramos, FCE, México, 1958, p. 57.

una magna obra de arte. Heidegger se refiere a uno de los grandes templos marmóreos de la Magna Grecia: el de Neptuno, en Paestum, no demasiado lejos de Nápoles. Si se ha podido aplicar su descripción al Espacio Escultórico, se debe a razones poderosísimas, ciertamente, entre las cuales puede mencionarse que, en ambos casos, la relación arte / naturaleza es fundamental; asimismo, se desprende de lo anterior, que el aparecer de ambos posee un carácter público, su entorno está al aire libre.

Es fundamental el vínculo con ese *ser-así de las cosas mismas*, palabras de Castoriadis, que podrían designar, técnicamente, la naturaleza.

¿Por qué es fundamental? Porque, al circundarla, rindiéndole un homenaje geométrico, la revela en su ser propio. La esencia de la verdad consiste en esta revelación, según Heidegger (*aletheia*, desocultamiento, es su expresión técnica).

Hay algo peor que la *no-verdad* o error; sobre todo en este caso de nuestras relaciones con la naturaleza. Lo peor es la indiferencia total ante la naturaleza y nuestras relaciones con ella, indiferencia que nos hace vivir contranatura. De ahí el calentamiento global debido al abuso de combustibles, gas, deforestación, etcétera, que provoca los cambios climáticos, agujeros de ozono, pérdida de glaciares, manantiales insustituibles para abastecer de agua potable a las poblaciones establecidas al pie de cordilleras como los Andes; los meteoros cuyo efecto destructor aumenta al no preservar humedales costeros y demás diques naturales contra las inundaciones. Acciones contranatura inducidas por abusos inad-

misibles que mal pueden identificarse con supuestos procesos civilizatorios.

Conviene transcribir, al respecto, una extensa acusación premonitrice, apocalíptica. Hace casi siglo y medio que Marx, en *El capital*, tuvo la visión de la espada de Damocles que se cierne sobre la humanidad:

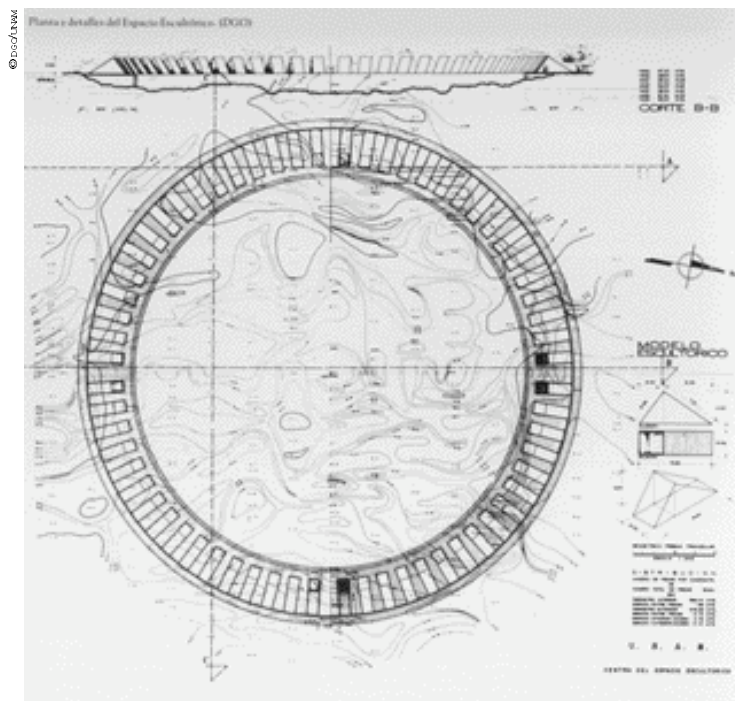
(...) todos los progresos realizados por la agricultura capitalista no son solamente progresos en el arte de *esquilmar al obrero*, sino también en el arte de *esquilmar la tierra*, y cada paso que se da en la intensificación de su fecundidad dentro de un periodo de tiempo determinado, es a la vez un paso que se da en el agotamiento de las fuentes que alimentan esta fecundidad.<sup>3</sup>

La actualización catastrófica de tal denuncia son los huracanes recientes, en el marco del desgobierno social que les corresponde. El tanatismo en su apogeo. Por lo contrario, una de las mejores respuestas posibles al despropósito inhumano de las relaciones tormentosas “Naturaleza / Sociedad” se encuentra a nuestro alcance: es la celebración del furor genésico de la naturaleza; rodearla de un cántico geométrico de alabanza, como lo hace el Espacio Escultórico, una de las formas de enfrentar la verdad del arte a la doble explotación de que habla Marx: la de la tierra y la del hombre por el hombre.

Si la verdad heideggeriana consiste en descorrer el velo del misterio que oculta el Ser primigenio, ésta es la mejor lectura posible de la genial creación del artista colectivo del Espacio Escultórico. Quizá no sea ni la primera ni la última obra monumental de un artista colectivo. Quizá éste sea el creador de los faraónicos complejos de Gizeh, Sakkara, Abu-Simbel, etcétera. O de las magnas empresas prehispánicas de las culturas mesoamericanas, incas, de Teotihuacán, Monte Albán, Palenque, Chichén Itzá, Tikal, Copán, Machu-Picchu. Lo que sí sabemos es que la actualidad capitalista (de la que no ha escapado el mal llamado “socialismo real”, o los “socialismos” en proceso) se pelea a muerte con la Naturaleza. Sabemos, asimismo, que no hay verdadero artista colectivo sin que rechace, como los del Espacio Escultórico, la blasfemia contranatura. Que esto lo haga, en pleno capitalismo, un artista colectivo tiene la trascendencia insospechada hasta ahora que se puede poner de manifiesto, gracias a algunas de las tesis expuestas por Antonio (Toni) Negri.

La multitud está en movimiento (Negri prefiere usar el término en latín: *multitudo*). Lo sabemos por los grandes movimientos sociales de la época. Casi todos (excepción hecha de unos cuantos, entre ellos el EZLN), están dirigidos por una multitud que sustituye a liderazgos

<sup>3</sup> Marx, *El capital*, versión de Wenceslao Roces, tomo I, volumen I, FCE, México, 1946, p. 554.



Planta y detalles del Espacio Escultórico



Federico Silva



Hersúa

políticos tradicionales. La multitud, en el campo de la creación de obras de arte monumentales, se manifiesta en el artista colectivo, equivalente a un anonimato peculiar. En el caso del Espacio Escultórico, por ejemplo, se da lo que Negri llama el “arte como *multitud*”.<sup>4</sup> Se aclara en una referencia cruzada a otro de sus libros:

*El nombre “multitud” es, a la vez, sujeto y producto de la praxis colectiva (...) la multitud es un conjunto de singularidades.*<sup>5</sup>

En efecto: Matías Goeritz, Federico Silva, Manuel Felguérez, Helen Escobedo, Sebastián, Hersúa forman ese “conjunto de singularidades” que cooperan en el Espacio Escultórico. Cada uno de ellos, en su estilo propio, se identifica con el geometrismo, parte emblemática cultural que circunda la masa central de lava petrificada.

1977 es la fecha crucial que marca el inicio, por parte de la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, de la aventura estética del Espacio Escultórico.

Antes de tal fecha, sólo los dos escultores jóvenes, Sebastián y Hersúa, tenían un porvenir incierto. Sebastián, a partir de entonces, ha igualado la fama individual, si es que no la superó, de los cuatro artistas restantes del Espacio Escultórico.

El hecho de que todos y cada uno de ellos haya logrado trabajar en equipo es revelador del grado de conciencia colectiva conquistado. Así fue desde los primeros pasos de la realización artística, fruto de las prolongadas sesiones en donde se discutía el proyecto futuro.

<sup>4</sup> *Arte y multitud. Ocho cartas*, prólogo, edición y traducción de Raúl Sánchez, Mínima Trotta, Madrid, 2000, p. 71.

<sup>5</sup> *Guías. Cinco lecciones en torno a Imperio*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 136.

En sus inicios, éste fue teorizado en módulos, después abocetado en dibujos y cartoncillos, dando lugar a una serie de maquetas, de las cuales, la definitiva apuntaba ya unas mediciones preliminares para la ejecución y los cálculos de construcción que correrían a cargo de la Dirección General de Obras, de la UNAM, y, sobre todo, del arquitecto Raúl Kobe.

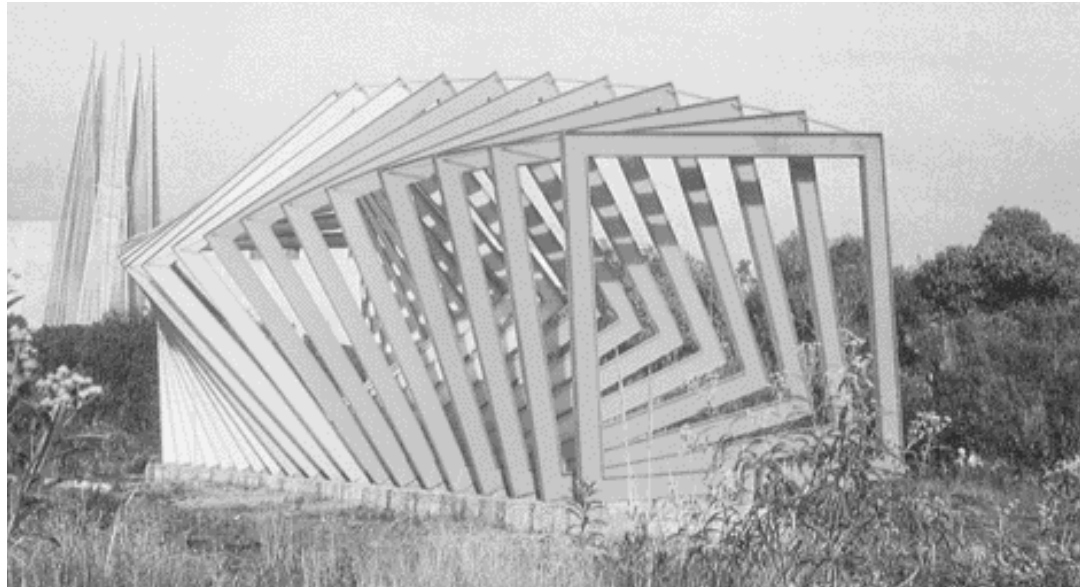
La paternidad concreta de los módulos fue siempre cuidadosamente ocultada por los escultores, de ahí que nadie haya tomado en serio la adjudicación, sin pruebas, hecha a favor de Hersúa (por cierto, el de menor trayectoria en el grupo) por un crítico de la época: el peruano Juan Acha, vecindado en México.

Lo innegable, en cambio, fue el consenso establecido entre ellos, no sólo en ese aspecto medular, sino también ante la idea de Felguérez para que se desyerbara la lava solidificada. Su propósito era la develación de la naturaleza primordial del sitio.

El cumplimiento de esta finalidad llevó a los artistas a solicitar de la UNAM dos investigaciones científicas en apoyo de la obra. Intervinieron, con tal motivo, los académicos comisionados por los Institutos de Geología y Biología: Salvador Enciso de la Vega y Víctor Corona Nava, botánico éste, geólogo aquel.

Sus informes fueron notables porque suministraban los datos ambientales que requería el marco ecologista del proyecto. Así es como se hizo posible saber bien sobre qué clase de suelo se asentaría la obra magna:

La zona de Pedregal cubre una extensión irregular de unos 80 kilómetros cuadrados que abarca desde las faldas del Ajusco hasta los alrededores de Huipulco [éste en la zona de hospitales del sur de la ciudad]. El desarrollo urbano de la Ciudad de México [y, también, de la Ciudad Universitaria] ha disminuido el área aflorante de basalto (...) el



Helen Escobedo

espesor de las lavas basálticas del Pedregal varía de unos 50 centímetros hasta un poco más de 10 metros (...). En general, las corrientes lávicas del Pedregal sobreyacen a depósitos lacustres y suelos preeruptivos (...) las direcciones de flujo eruptivo estuvieron condicionadas por la inclinación del terreno preexistente, en especial por los cauces de antiguos arroyos (...). En cuanto al origen de las lavas del Pedregal, se considera hasta el presente que fueron extravasadas por el Xitle, pero parece poco probable que un cono volcánico de unos 250 metros de diámetro eyecte el enorme volumen de lava que actualmente forma el Pedregal (...). Es posible que las lavas del Pedregal correspondan al tipo de vulcanismo islándico, caracterizado por la efusión lenta de lava fluida a lo largo de una fractura de más de siete kilómetros de longitud, según lo sugiere la alineación Xitle-Oloica. En general, la cima de las lavas basálticas en el área de Ciudad Universitaria es una superficie de erosión, en la que se ha desarrollado una muy escasa cubierta de suelo vegetal, que en algunos lugares no llega a 5 centímetros de espesor. La mayor parte de superficie lávica está desprovista de suelo, por lo que la vegetación tiende de preferencia a desarrollarse en zonas de fracturas.

Ahora bien, el reporte vulcanológico se completa con el botánico, del cual vale la pena entresacar dos párrafos:

Las rocas han tenido que sufrir un largo proceso de intemperización antes de acumular en determinados sitios suficiente suelo vegetal para sostener el crecimiento de algunas especies. Cuando los depósitos de suelos son grandes se pueden encontrar árboles [aun cuando, por ejemplo, el "pirú" (*Schinus molle*) es aquí de talla arbustiva, debido a la falta de suelo]. La falta de suelo trae como consecuen-

cia una capacidad de retención de agua muy reducida. Este hecho se puede observar en los meses de febrero a mayo, cuando a pesar de producirse un incremento de temperatura la vegetación adquiere un aspecto desolado, pues durante este periodo se secan todas las plantas anuales y las partes aéreas de las herbáceas perennes.

Fatigaría, seguramente, la lectura del sucinto catálogo botánico elaborado por el especialista de la UNAM. Baste mencionar que aparecen gramíneas, hierbas trepadoras, líquenes crustáceos y foliáceos, plantas suculentas y ornamentales, arbustos medicinales como el "palo dulce".

¿Qué se ha pretendido con los pormenores relativos al medio geológico y botánico del Espacio Escultórico? Llamar la atención sobre uno de los dos componentes del carácter emblemático del icono telúrico. La combinación afortunada de naturaleza y geometrismo es no sólo lo que atrae a las multitudes que lo experimentan como un sitio de peregrinación, sino lo que le confiere el don de una obra maestra del arte, don que se confirma con la lectura del siguiente párrafo, traducido del inglés, de la revista especializada *Projekt*, publicada en Polonia:

Las premisas del diseño del Espacio Escultórico provienen de una búsqueda de características comunes al arte mexicano contemporáneo y al estilo de la arquitectura urbana en las culturas precolombinas. Se remontan al concepto de una plaza como centro ceremonial de Teotihuacán, Monte Albán, Uxmal, etcétera.<sup>6</sup> **U**

<sup>6</sup> Javier Covarrubias / Jan Pardubicki en *Projekt*, Art Magazine from the 70's, Bilingual (Polish / English). Google, Internet.