

Mathias Goeritz

Mathias Goeritz solía hacer suyo un dicho popular mexicano que dice: "México no es un país, es un vicio." Efectivamente, este infatigable viajero que huyó de la Alemania nazi en 1941 hacia Marruecos (Tetuán) y por cuatro años, 1945-1948, vivió en España, llega a México en 1949 y ahí se asienta por 41 años hasta su muerte en 1990. Sin embargo, todos esos años los pasa emprendiendo viajes a Europa, los Estados Unidos y el Medio Oriente, que no duraban nunca más de tres meses ya que el imán mexicano siempre lo atraía.

Es infinita la lista de viajeros que han sucumbido a la fascinación de este país "lugar surrealista por excelencia", como lo describió el padre del surrealismo francés, André Breton o "lugar donde todo es posible" como afirmaba Goeritz.

Sólo en los tiempos modernos, desde Nietzsche pasando por Stefan George, D.H. Lawrence, Gustave Regler, Bruno Traven, Wolfgang Paalen, y el cineasta Sergei Eisenstein, por nombrar sólo a unos cuantos, han soñado o visto a México como lugar de huida y encuentro.

Por ello había que preguntarse ¿qué es lo que Goeritz encontró ahí que tan intensamente lo atrajo? ¿Cuál fue su identificación con esta telúrica tierra de volcanes y pirámides, mitos y leyendas, en suma, tierra de contrastes y contradicciones?

Mathias Goeritz está considerado uno de los personajes que modificaron el panorama artístico del país; su obra marca el inicio del minimalismo en la producción escultórica y sus teorías estéticas y éticas fundamentan la arquitectura emocional que repercutirá con gran fuerza en ese campo y en el nuevo mundo del arte en general. A él se debe, y eso representa, el trasplante de las raíces de su bagaje cultural europeo fincadas en tierras americanas. Producto de esa fusión serán no sólo la obra personal del artista sino los importantes manifiestos que lanza, su enorme capacidad de impulsor cultural y su influencia en la obra de muchos artistas plásticos y arquitectos a los que contagia con su ardor profético.

La formación de Goeritz en Alemania corresponde al periodo entre las dos guerras mundiales. Nacido en 1915 en Danzig, es trasladado siendo niño al convulsionado Berlín

de la post Primera Guerra Mundial. Berlín era la ciudad más cosmopolita de Europa. Su padre, consejero y alcalde de Berlín, es un hombre culto, liberal, ligado a los principios democráticos de la República de Weimar. Afortunadamente, no alcanzó a ver el colapso de sus ideales y el ascenso de Hitler al poder en 1933 pero supo imbuirle a su hijo el amor por la libertad y la gran cultura alemana.

Siendo muy joven Goeritz entra en contacto con la vanguardia artística de su país: Ernst Barlach, George Grosz, Lazlo Moholy-Nagy, Max Taut, Walter Gropius, Erwin Piscator y Bertold Brecht.

Mathias admira, y visita frecuentemente, a los expresionistas Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluf y sobre todo a Kaethe Kollwitz por quien siente una gran devoción. Estudia filosofía, obtiene su doctorado en Historia del Arte con la tesis *Ferdinand von Rayski y el arte del siglo XIX* y poco después abandona su país natal no sin antes haber hecho frecuentes viajes a Francia, Suiza, Polonia, Austria, Checoslovaquia. Durante la Segunda Guerra Mundial se establece en Marruecos. Desde Tetuán escribe a su madre quien permaneció en Alemania: "Me siento como andando a través de un pasado remoto, en un extraño ambiente bíblico y no se cómo coordinar esta nueva realidad con aquella otra de la cual estoy huyendo."

La influencia de la arquitectura árabe en Goeritz no será tan inmediata como lo fue en la obra de Klee el famoso viaje a Túnez, del que sale transformado en pintor por el impacto que le produjeron los estallidos de color. Goeritz tardará más años en aprovechar ese golpe visual igualmente decisivo en su obra. Un ejemplo de esto será su casa en Temixco, Morelos, de 1957, compuesta de dos bloques cuadrados blancos y una puerta de medio punto.

Durante cuatro años Goeritz vive en España entre Granada, Madrid y Santillana del Mar en donde muy cerca se encuentran las cuevas de Altamira.

Es debido al impacto de esas pinturas rupestres que Goeritz lanza su primera utopía del arte, porque utopías y no otra cosa son lo que a lo largo de su excepcional visión artística propone para el futuro del arte y la realización plena del hombre.

Bajo el signo del bisonte, Goeritz proclama que Altamira

marca el nacimiento del hombre nuevo de la prehistoria. La propuesta del nacimiento de otro hombre nuevo y la certeza de que nuestra época es la destinada a desarrollarlo, serán siempre, desde su estancia en Altamira, las constantes que regirán su filosofía y su quehacer artístico.

En el ambiente provinciano y cerrado del fascismo franquista, en donde ni siquiera conocían a Picasso por estar prohibida su difusión después de pintar *Guernica*, un extranjero funda la revolucionaria Escuela de Altamira, semilla de la futura producción conocida como la Joven Escuela Española.

Ahí Goeritz convoca a la hermandad entre los seres humanos, a la creación libre, a la abolición de los contrarios y propone, de hecho, en el campo del espíritu lo que actualmente en el de la economía y la política se conoce con el nombre de globalización. Los valores fundamentales del hombre, la ética y la estética cuyas esferas de acción comenzaron a ser separadas desde el Renacimiento, ya en el siglo XX se encuentran absolutamente distantes, escindidas. Es tarea de los artistas unirlas, integrarlas. Goeritz en Altamira lanza un grito de optimismo y felicidad y afirma dichoso ante un descubrimiento que intenta contagiar a otros: "todos los hombres al fin hermanos se convertirán en artistas".

Una violenta conferencia en contra de los críticos de arte pronunciada en la Academia Breve de Eugenio D'Ors, a la que ha sido invitado a pertenecer y de la que es expulsado antes de ingresar, le cierra las puertas del pequeño mundo artístico y cultural de la España de ese tiempo.

El hecho de, prácticamente, haber sido proscrito por la sociedad artística española, lo convence de aceptar convertirse en maestro de la nueva Escuela de Arquitectura de Guadalajara y se traslada en 1949 a México.

La atmósfera intelectual y artística del país en esa época se ha visto restringida por la fuerza, ya en decadencia, de la escuela nacionalista mexicana, que si bien, al volver los ojos al ser nacional produjo obras de primera calidad como el muralismo y el grabado mexicano hechos al servicio de las luchas revolucionarias, después de 30 años había acabado por encerrar el quehacer artístico dentro de los límites de los intereses, exclusivamente, de un nacionalismo restringido.

Muy pronto, tanto en Guadalajara como en la Ciudad de México vuelven como en España a comenzar las críticas contra el afán de apertura de Mathias, que cada vez más empieza a sentirse el profeta de una mesiánica religión del arte.

Durante su estancia en Alemania y España el medio expresivo de Goeritz era la pintura aunque en la Escuela de Altamira y debido a su entrañable amistad con el escultor más de vanguardia que había en España, Angel Ferrant, había ido incursionando en la escultura. El impacto que recibió al llegar a México de la escultura, del urbanismo y la arquitectura prehispánica, hace que abandone de hecho la pintura y se dedique a esculpir y a procurar inmiscuirse en el quehacer de los arquitectos y los trazos habitacionales y planes urbanísticos, recordando como tarea del artista inspirarse en los grandes conjuntos precolombinos.

Sin intentar seguir una cronología de aquí en adelante, en este trabajo señalaré aquellas influencias que al contacto con México marcaron el trabajo de este artista que supo unir su bagaje cultural europeo al mexicano.

Sus primeras esculturas son sólidos bloques de madera o piedra que tendrán como característica la monumentalidad. En 1952 el gran historiador de arte alemán, refugiado en México, Paul Westheim publica el libro *Arte antiguo de México*¹ que Mathias estudia y lee con gran entusiasmo, no sólo por ser de un compatriota sino porque descubre en él similares interpretaciones. Este libro está dedicado a "Wilhelm Worringer, admirado maestro y amigo". Se debe a Worringer el descubrimiento de la monumentalidad desde el punto de vista estético, Worringer precisa que la

Condición esencial de lo monumental es la grandeza intrínseca, cuyo requisito es una simplicidad elemental de índole macrocósmica. Sólo a partir de esta grandeza interior y sencillez elocuentemente diáfana de una obra, llegamos a una necesidad de lo necesario, lo sereno y lo permanente que resumimos con la palabra monumental.

La monumentalidad no presupone escala en el tamaño, sino en valores que surgen de una concepción amplia y generosa de la naturaleza, aunque a veces la monumentalidad, como enormidad, también es frecuente en México.

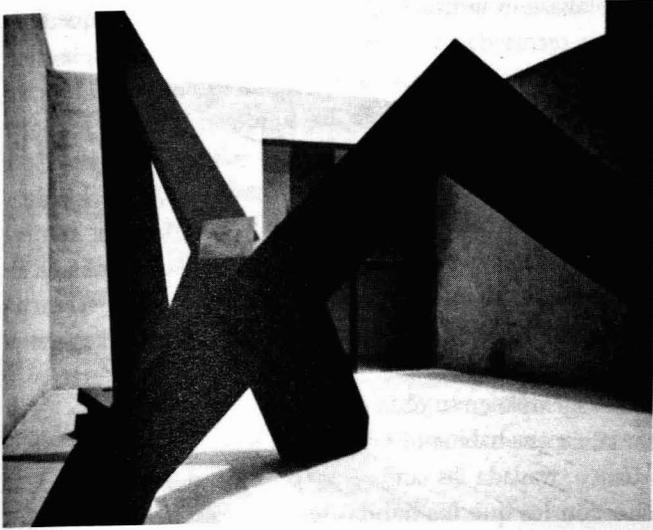
Al ampliar para el arte mexicano esta categoría artística, al interpretar el arte antiguo en México, Westheim escribe:

La masa habla como masa. Se manifiesta una acusada voluntad de forma, que sujeta el fenómeno real a un proceso de depuración y transformación: la meta es articular la masa y lograr por medio de la articulación esa expresividad que convierte la representación mental en imagen plástica... La "petricidad", para emplear el término acuñado por Henry Moore, es una cualidad fundamental de la escultura precortesiana, gracias a la cual supera cualquier otro periodo de la plástica en piedra. "Petricidad": la palabra evoca a la Chalchiuhtlicue teotihuacana y las representaciones aztecas de serpientes. Pero sobre todo puede aplicarse al arte olmeca. El arte olmeca no crea cabezas, crea cabezas de piedra. Están concebidas desde la piedra. Es un arte funcional si se me permite usar un término de la estética moderna: no sólo conserva, subraya y exalta "la petricidad" de la piedra, la aprovecha como medio funcional-expresivo.

El segundo libro de Westheim *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*² le sirve a Goeritz como base y afianzamiento de sus búsquedas por transformar el espíritu del

¹ Westheim, Paul. *Arte antiguo de México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950.

² Westheim, Paul. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950.



arte antiguo mexicano en una visión contemporánea y universal.

La escultura de Goeritz contendrá siempre el valor de la monumentalidad, no sólo en las obras realmente grandes en medida como uno de sus conjuntos más sobresalientes, las Torres de Ciudad Satélite, que van de 37 metros la más pequeña hasta 57 metros la de mayor tamaño.

En la escultura mexicana, donde abunda la ley de los contrastes, la minimización de las formas es la contrapartida de la monumentalidad. En el arte y la artesanía mexicanas hay muchos ejemplos que hacen alarde de su pequeñez. A lo largo de la historia de la producción plástica el ejemplo más sobresaliente sería la insólita costumbre de vestir pulgas, cuyos atuendos, sólo pueden apreciarse con un vidrio de aumento.

Goeritz había siempre intentado poder contrastar estos dos valores plásticos extremos; la oportunidad llegó muchos años después, cuando en 1973, tuvo el encargo de hacer un centro comunitario en Jerusalem y ahí levanta el máximo ejemplo de lo que había llamado en 1952 "arquitectura emocional". Durante 7 años hizo frecuentes viajes a Israel. En 1980 sin estar todavía terminado fue inaugurado y en ese año declaró:

Lo que llamé "mi laberinto de Jerusalem" es hasta ahora un trabajo de siete años de experiencias para mí.

Después de contar las vicisitudes y las razones por las cuales no ha sido concluido describe la importancia que tiene el que junto a la mole monumental del edificio se repita una diminuta construcción, el "minicastillo", del cual opina:

El "minicastillo" fue diseñado para que en la parte redonda (que en el edificio grande corresponde al teatro) se establezca una cafetería, mientras el interior del castillito será una gran jaula para que los niños hagan todo tipo de ejercicios físicos.

La tensión entre el edificio grande y el pequeño, uno

al lado del otro, es precisamente lo que convierte al conjunto en una "obra de arte" por lo cual es de urgente necesidad que se construya "el minicastillo".

Goeritz capta otro valor del arte mexicano antiguo: son obras de lo que él llamó "arquitectura emocional". Este concepto fue lanzado en contra de la arquitectura funcional exclusivamente utilitaria. Basado en este principio construyó en 1952 el Museo Experimental El Eco y años más tarde el Laberinto en Israel.

En 1952 al construir El Eco lanza el Manifiesto de la Arquitectura Emocional, en donde proclama:

El nuevo Museo Experimental El Eco, en la ciudad de México, empieza sus actividades, es decir, sus experimentos, con la obra arquitectónica de su propio edificio. Esta obra fue emprendida como ejemplo de una arquitectura cuya principal función es la emoción.

El arte en general y naturalmente también la arquitectura, es un reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo. Pero existe la impresión de que el arquitecto moderno, individualizado e intelectual está exagerando a veces —quizá por haber perdido el contacto estrecho con la comunidad— al querer destacar demasiado la parte racional de la arquitectura. El resultado es que el hombre del siglo XX se siente aplastado por tanto "funcionalismo", por tanta lógica y utilidad dentro de la arquitectura moderna.

El hombre moderno:

Pide —o tendrá que pedir un día— de la arquitectura y sus medios y materiales modernos, una elevación espiritual; simplemente dicho: una emoción como se la dio en su tiempo la arquitectura de la pirámide, la del templo griego, la de la catedral románica o gótica o incluso la del palacio barroco. Sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla como un arte.

En este edificio, primer ejemplo de lo que llamó Arquitectura Emocional, hoy casi destruido, las paredes tenían 7 metros de altura y en el patio central colocó la primera de sus torres, elemento arquitectónico que empleó en muchísimas de sus obras.

Goeritz es un artista en el que el sentimiento religioso fue imponiéndose sobre la producción plástica, por lo que comienza a expresar sus vivencias místicas e irracionales en recintos que inviten a la oración. Su obra comienza a ser producto de un simbolismo personal que proyecta como colectivo. Por ejemplo de los números cabalísticos de Occidente escoge el número 7 después de un viaje a la pirámide totonaca de El Tajín, Veracruz, conocida como la pirámide de los nichos y formada por 7 cuerpos escalonados; descubre el número 7 como uno de los números mágicos de la

cultura totonaca y de otras del México Antiguo, por ser "de muy buena ventura del cual se dice que es la mitad del 13 del 'octácatl' o vara de medir, y es el vértice central del cielo". Comienza a emplear el 7 en los muros de su propia casa de Cuernavaca en la que construye un cubo perfecto 7 x 7 para la estancia. En su casa de Temixco —a la que me referí como reminiscencia árabe— en el Estado de Morelos, construye en el interior 7 torres de 7 metros, y un año después propone que las Torres de Satélite sean también 7, pero, desgraciadamente fueron reducidas a 5.

Otras de las características del arte mexicano en la que sucumbe el artista alemán es el color. En sus primeras esculturas de Guadalajara el sentimiento expresionista que lo acompañaba es el que rige las formas. La madera aparece con sus vetas y su color naturales, cuando más presentan las cicatrices negras de las quemaduras a las que las somete el artista. Pero muy pronto Goeritz comienza a emplear la gama de colores vibrantes de México. La importancia que tienen el manejo sabio y el placer del color se extienden a todas las manifestaciones artísticas, populares y cultas de México como una de las expresiones más ricas de lo que nos caracteriza. El color ilumina toda la vida cotidiana, en las fachadas de las casas, en los mercados, en el vestido, en la comida. En el arte prehispánico era parte significativa y denotativa del ritual, de la visión del mundo y del hombre, expresados en sus creaciones. Las explicaciones que se han dado sobre este fenómeno merecían un estudio analítico y especial, que en un texto de este tipo no sería posible explicitar. Baste con decir, por ahora, que seguramente el color mexicano tiene que ver con nuestro sol. Ya lo decía el poeta del trópico Carlos Pellicer.

¡Ay, color, en qué colores
te metes por la mañana!

La obsesión por la atmósfera mexicana va apareciendo en muchas de las obras, de una manera casi inconsciente, no a través de la inspiración directa, como fue el caso de los artistas de la escuela nacionalista mexicana, sino por medio de una elaboración dedicada a apoderarse de los valores espirituales que subyacen detrás de las formas. Lo que hace siempre interesantes y ambivalentes las obras de Goeritz es la permanencia del expresionismo encajonado en formas constructivistas con la muy elaborada influencia de la atmósfera y las vivencias espirituales del país con el que fundió su vida.

Los cristos de Goeritz no son explicables sin el antecedente de los cristos sangrantes de México. Las formas retorcidas de éstos, el expresionismo contenido, une el antecedente del Cristo de Mathias Gruenewald con los crucificados que cuelgan en los altares de los pueblos, unos hechos en carizo y otros destrozados por heridas de las que brota tanta sangre como la que debe haber salido del corazón de los guerreros sacrificados al sol.

Los bules o calabazas de Mathias no se explican sin haber visto los altares de muertos mexicanos en donde la ofrenda

de calabaza es indispensable. El uso de esta fruta que también es recortada y vaciada en usos populares, llama la atención del artista que primero presenta los originales tal cual son y luego, años más tarde, los funde en bronce y les pone irónicos nombres como Empty head and Open Mind.

Su especial mística religiosa lo hace invadir de luz diferentes iglesias coloniales hasta que llega a iluminar con luz ambarina el ambiente de la gran Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. Compone viacrucis abstractos, crucifixiones, ídolos, profetas, calvarios, ángeles, custodias, estrellas de David.

Por ejemplo en su obra del año 59 y de la década de los sesenta, en que habita un suburbio muy pobre de la Ciudad de México, traslada las láminas viejas y los materiales de desecho con los que los habitantes del barrio construyen sus casas y realiza sus famosos "Mensajes" que podrían ser el inicio de un arte pobre, que correspondería a una realidad pobre de verdad. En muchas de ellas la base constructiva es geométrica y son las láminas rotas y agujereadas sobrepuestas las que las hacen pertenecer exclusivamente a México; no podrían provenir de otra parte (Construcción mexicana).

La primera escultura pública que Goeritz realiza en México, el Animal Herido del Pedregal (1951) es también una obra que ejecuta pocos meses después de visitar por primera vez el centro religioso de Tenayucan con su cinturón de serpientes y el gran centro ceremonial de Teotihuacán también en 1951.

El símbolo de la serpiente lo cautiva, no sólo como la tentación bíblica sino como la representación en México de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada. Quetzalcóatl es el primer sol, el civilizado creador de la agricultura, las ciencias, el saber humano y natural, el que pone el orden en el caos, el que huye y volverá. No es casual que en la obra quizá más querida por el artista, El Eco, en donde concretiza su tesis de la Arquitectura Emocional, sea la Serpiente la que preside el patio central, la primera escultura que inaugura el movimiento del Minimal Art, que vendrá posteriormente.

Aquella idea de hermandad de los artistas proclamada en Altamira no lo abandonará jamás. En 1921 los muralistas mexicanos habían proclamado que trabajarían en equipo, pero en realidad no lo hicieron jamás. La individualidad triunfó sobre el propósito de anonimato.

Durante los juegos de la XIX Olimpiada que se verificaron en México en 1968, Goeritz plantea y lo logra, hacer una Olimpiada Cultural cuyo acto más trascendental será la ejecución de lo que llamó Ruta de la Amistad en la que él se excluyó como artista. En ella participaron 18 escultores que representaban 15 países de 5 continentes y todas las culturas importantes. Las esculturas, todas de cemento, material que en los tiempos modernos equiparará a la piedra de los antiguos, fueron colocadas a lo largo de 17 kilómetros en una carretera de alta velocidad que cruza la parte sur de la Ciudad de México, aunque de hecho son obras separadas la concepción última es el conjunto.

En la sesión inaugural del Encuentro Internacional de Escultores, que se realizó en junio de 1968 en el Distrito Federal, Goeritz afirmó en sus palabras de bienvenida:

El artista, en vez de ser llamado a colaborar con los urbanistas, arquitectos e ingenieros, está obligado a trabajar para las minorías que visitan las galerías y museos. Un arte integrado desde la concepción del conjunto urbano es de fundamental importancia para nuestra época. Significa que la obra artística sale del ambiente del "arte por el arte" y establece el contacto con las masas por medio de conjuntos planificados, con el fin de ayudar a convertirlos en una expresión espiritualmente necesaria de la sociedad moderna.

Goeritz en eterna contradicción busca compaginar y hacer una síntesis de los contrarios, primero Apolo y Dionisio, luego Hugo Ball el religioso, el autor de Dadá, siempre presente en su vida en contraste con la figura de Marcel Duchamp que también hace suya. Duchamp, el cínico y despiadado demolidor del arte. Ball angustiado por su sentimiento religioso, Duchamp indiferente desde su inteligencia. En esta lucha de contrarios se debate Mathias, que proclama tener fe, sin preguntarse en qué.

En su libro *Arte Antiguo de México* dice Paul Westheim:

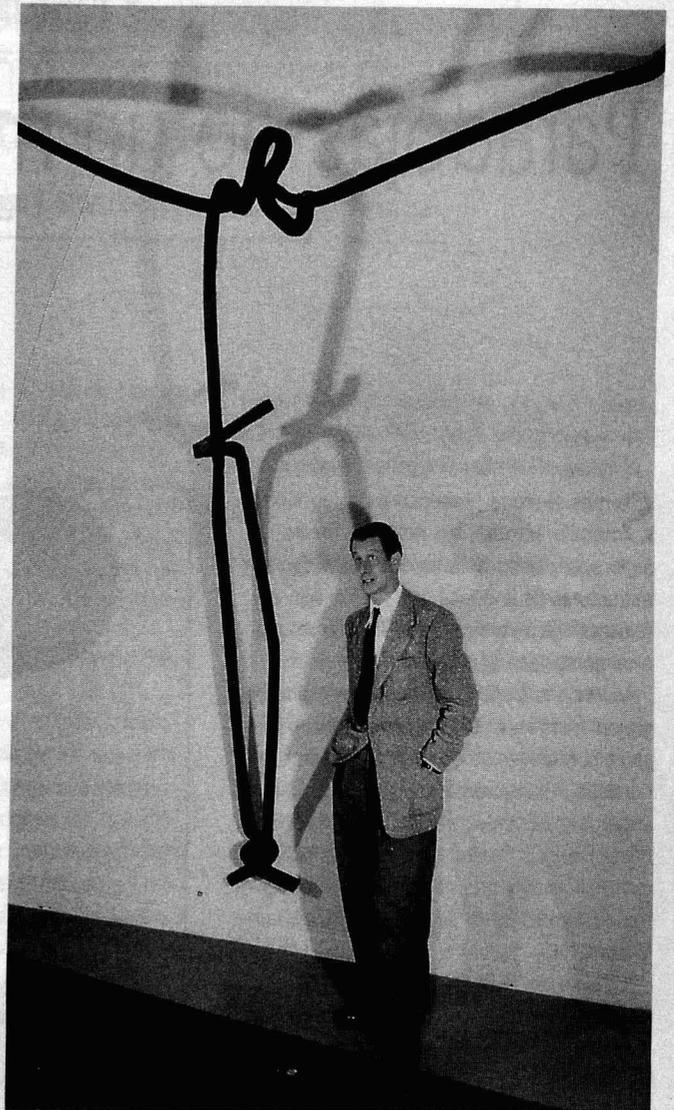
La meta de todos los esfuerzos humanos, en la que se resuelven también todas las contradicciones, es la comunión con Dios.

Los pueblos del México antiguo encontraron para esta contradicción una solución genialmente simple. Incorporan la contradicción, que no se puede negar ni suprimir, a su sistema religioso. Es cierto que los dioses, creadores y amos del mundo, están dotados de fuerzas sobrehumanas; pero una deidad se enfrenta con la otra, lucha contra la otra. El dios constructor contra el destructor. Una lucha eterna, que nunca cesa, que constantemente va formando y transformando al mundo, que domina la naturaleza y determina la existencia del hombre.

Quien conozca bien la obra de Mathias Goeritz y lo haya tratado íntimamente, debe haberse percatado de que su quehacer artístico y sus actos en la vida no fueron sino el intento de hacer una síntesis de sus infinitas contradicciones.

La última obra en la que participó, el Espacio Escultórico en el campus de la Ciudad Universitaria de México es la síntesis de sus ideales.

El Espacio fue diseñado por un grupo de artistas con lo que cumplió Goeritz su idea de la hermandad de los hombres en el acto creador. Esta obra espectacular tiene una monumentalidad que rescata los propósitos de la plástica mexicana de los tiempos antiguos aunque es profundamente contemporánea. Es al mismo tiempo urbanismo, arquitectura y escultura y el ejemplo más acabado de Arquitectura Emocional aunque de hecho no es arquitectu-



ra. Es espacio abierto y cerrado, lleno de la lava del Pedregal de San Angel formado por la milenaria lava de un volcán que hizo erupción. Es un espacio de utilidad colectiva que abarca otras disciplinas como la botánica y la ecología. Los firmantes del Manifiesto lanzado por el grupo de artistas, recogieron gran parte de las propuestas que Goeritz había ido formulando a lo largo de su vida. El final del Manifiesto dice:

Este Espacio Escultórico es: "una manera de aproximarse con responsabilidad a la comprensión de lo que debe significar el arte en su relación con la vida del hombre, arte que no solamente debe rescatar su carácter de testimonio, sino también ser instrumento transformador por la vía de la sensibilidad".

Es obvio afirmar que si Goeritz hubiera permanecido en Europa, algo muy distinto hubiera sido su producción artística pero, afortunadamente, escogió un país "adonde todo es posible". Hasta el último día estuvo consciente de que en ninguna otra parte del mundo hubiera encontrado el terreno propicio para desarrollar y hacer realidad las utopías con que había siempre soñado. ◇