

La Corona de Bambi como muestra del trabajo arquitectónico de Mathias Goeritz

Isabel de la Vega

Fecha de recepción: 28/06/2021

Fecha de aceptación: 13/07/2021

Resumen

El presente ensayo tiene la intención de dar a conocer la escultura transitable La Corona de Bambi o Corona del Pedregal, del escultor Mathias Goeritz, haciendo incapié a la naturaleza vertical que caracteriza las obra del escultor, asociada a lo espiritual así como al manifiesto emocional con cual creaba su piezas.

Al ser la obra anteriormente descrita perteneciente a la segunda etapa de la Zona Escultórica de Ciudad Universitaria (CU), se brinda contexto de la misma, Así mismo se habla de la formación de Goeritz cómo escultor gracias a los maestros que lo instruyeron a su llegada a México y el contexto del arte en ese momento (1949). Finalizando con conclusiones a partir de dicha investigación.

Palabras clave: Mathias Goeritz, Zona escultórica, UNAM, Arquitectura, Corona de Bambi, Corona del Pedregal.

Introducción

A través de la construcción de la primera etapa de la Zona Escultórica de Ciudad Universitaria (CU), que tuvo lugar en 1979 y con la que se celebraron 50 años de autonomía universitaria, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) fue cuna del movimiento escultórico monumental, contenido a su vez dentro del movimiento de Ruptura que comenzó en nuestro país a finales de 1950 como reacción contestataria al Muralismo Mexicano, al manifestarse contra la expresión de la Revolución, buscando principalmente la

abstracción y utilizando como apoyo a la vanguardia y tradición mexicana para propiciar la modernización del país.

Posteriormente, en 1980, se realizó la segunda etapa de

la Zona Escultórica, que gracias a sus características propias (monumentalidad, transitabilidad y condición pública) logró rebasar el arte privado, incorporándose a la tradición del arte público que anteriormente



Figura 1. Corona de Bambi, 1980; acero pintado. 129 x 137 x 100 cm. Centro Cultural Universitario, Ciudad de México.

contuvo al muralismo “como expresión concreta, en la pintura, de un arte de masas” (Carpizo 1980, 21), y para la cual se convocó nuevamente a los seis artistas que trabajaron en conjunto en la realización de la primera etapa de la misma: Helen Escobedo, Hersúa, Sebastián, Mathias Goeritz, Federico Silva y Manuel Felguérez, quienes se declaraban partícipes del geometrismo y arte público, pero esta vez para que realizaran de manera independiente una escultura de carácter monumental que integrara al arte y la naturaleza.

De esta forma, fue que el escultor Mathias Goeritz construyó La Corona de Bambi, también llamada La Corona del Pedregal, obra arquitectónica transitable realizada en fierro y pintada de color rosa mexicano, compuesta por cinco prismas triangulares, cuyos vértices se extienden hasta las alturas (Fomento Cultural Banamex, A.C.) y que dedicó a la mujer con la que pasó los últimos 15 años de su vida: Ana Cecilia Treviño, mejor conocida como Bambi.

En dicha obra se hace patente el elemento de verticalidad, motivo recurrente en el trabajo de Goeritz y que se explica a partir de la tradición histórico-milenaria con las torres como medio de construcción, tal como los zigurats en Mesopotamia, las mastabas, pirámides y obeliscos en Egipto, las pirámides escalonadas en México, los minaretes en Medio Oriente, las catedrales góticas y los rascacielos que actualmente se encuentran presentes a lo largo todo el globo. Dichas construcciones, a su vez, se justifican como imitación de formas naturales, como las montañas y los árboles, así como con la adoración de fuerzas superiores a los humanos, a las que se les rinde culto con ideas que versan entre la ascensión del alma y la trascendencia espiritual, al igual que el estrecho vínculo que se ha establecido entre la figura de la torre con el eje

del mundo, la cruz y el árbol cósmico de la vida, elementos que el escultor rescató en cuanto a su interés por el impulso ascendente al que conllevan y la posibilidad de acercarse a un nivel superior, la reflexión sobre la acción divina, la pureza, la espiritualidad, los sentimientos humanos y el Cosmos, así como considera Kassner (1998), sentirse heredero de una tradición cultural milenaria (p. 143).

Cabe destacar que Goeritz incursionó en la escultura desde su estancia en España, gracias a su amistad con el escultor Ángel Ferrant, pero que a su llegada a México en 1949 y dadas las condiciones en que la escultura se movía, fluctuando del naturalismo académico al realismo socialista, siendo este último propio de la Escuela Mexicana de Pintura, y donde el expresionismo estaba impregnado de elementos prehispánicos, heroicos y patrióticos de la mano con el gusto del artista por incursionar en lo abstracto, así como su labor junto al maestro Romualdo de la Cruz, tallador de quien aprendió la técnica escultórica durante su estancia en Guadalajara, fueron

los elementos que le permitieron construirse como escultor, al igual que la flexibilidad Latinoamericana, misma que le permitió obtener su permiso de arquitecto, ya que de haber permanecido en su país de origen, Polonia, no lo habría logrado.

Así mismo, cabe recordar que la razón por la que Goeritz se trasladó a México fue para escapar al contexto bélico que se vivía en Europa, mismo que impulsó a muchos artistas más a salir de ella.

Por su parte, en México se buscaba la influencia de la Bauhaus a causa del modernismo que implicaba y el que éste fuera, como expresa Guillen (2004) visto como fruto de la industrialización, nutrido de nuevos materiales, formas y técnicas, [...] de igual manera [que] las ideas que lo acompaña[ban] incluidas dentro del funcionalismo y racionalismo (p.13), fusionándose así características de la cultura europea con elementos mexicanos como [...] murales, [...] motivos y materiales autóctonos, el



Figura 2. Corona de Bambi, 1980; acero pintado. 129 x 137 x 100 cm.
Centro Cultural Universitario, Ciudad de México

diseño orgánico del edificio que hace juego con sus alrededores y todo el énfasis con la estética más que con la utilidad (p-14), y al que particularmente Goeritz aportó a través de la arquitectura emocional, doctrina que generó a partir de considerar a la elevación espiritual como parte de esta rama artística, incluso antes que el funcionalismo, así como el que su principal función fuera transmitir una emoción.

Una vez dicho lo anterior y en cuanto a lo que mi respecta con relación a la Corona de Bambi, me parece una obra que exalta las cualidades geométricas y abstractas más que las emocionales, hecho que se explica a través de la evolución temática que el trabajo de Goeritz sufrió a lo largo de su vida, siendo el geometrismo y la abstracción los elementos que tomaron lugar en la última etapa de su vida, conservando siempre el elemento de verticalidad la primicia dentro del mismo.

De igual manera, me parece que a simple vista, sin conocer el título o estar documentado al respecto de esta escultura, no refiere a su última enamorada, sino más bien a una síntesis de las Torres de Satélite, en cuanto a ser una suerte de torre, transitable y por estar constituida de cinco puntas, correspondiendo cada una de éstas al total de torres que finalmente se aprobó realizar en Ciudad Satélite, agregándole un matiz abstracto y la elección de su construcción en un material diferente al concreto armado: el acero.

Bibliografía

Fomento Cultural Banamex, A.C. (2015). El retorno de la serpiente: Mathias Goeritz y la invención de la Arquitectura Emocional. Folleto de exposición.. 15 de junio 2021, de Fomento Cultural Banamex, A.C Sitio web: <http://fomentoculturalbanamex.org/wp-content/uploads/2015/08/Gu--a-MG-Final-alta-2-1.pdf>

org/wp-content/uploads/2015/08/Gu--a-MG-Final-alta-2-1.pdf

Lily Kassner. (2009). El Espacio Escultórico. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Lily Kassner. (1998) Mathias Goeritz: Una biografía, 1915-1990. Volumen 1. Mexico: Conaculta / Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Mauro F. Guillen. (2004). Modernism without modernity: The Rise of Modernist Architecture in Mexico, Brazil, and Argentina, 1890-1940. 18 de junio 2021, de JStor Sitio web: <http://www.jstor.org/stable/1555399>