



**Instituto**

**Mora**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
DR. JOSÉ MARÍA LUIS MORA**

---

---

“La Ciudad de México Como Museo al Aire Libre. La Ruta de la Amistad, 1968-2018.”

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN HISTORIA

P R E S E N T A

ADRIANA GALA ALARID GUTIÉRREZ

Directora: Dra. Graciela de Garay Arellano.



Ciudad de México

marzo del 2019.



**Instituto**

**Mora**

A mi mamá y mi papá, que siempre han estado para apoyarme en todos mis deseos.



## AGRADECIMIENTOS

Estudiar Historia me he otorgado la posibilidad de contar historias, para mí ha sido la manera de comprender una parte del mundo en el que habito. La Historia es, sin duda alguna, una construcción comunitaria, la presente investigación, al igual que la disciplina en la que me formé, fue posible realizarla gracias a un gran número de personas, que de una forma u otra contribuyeron a su escritura. Los agradecimientos que se encuentran aquí, probablemente no serán suficientes.

En primer lugar quisiera agradecer a mi familia, Georgina y David, quienes me han dado todo para formarme, como persona y como estudiante. Gracias por siempre apoyarme en mis decisiones, en este caso las profesionales y seguir alentándome en elegir mi camino.

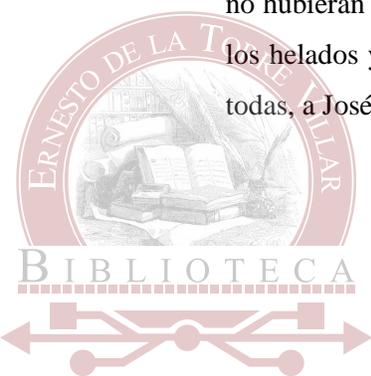
A Graciela de Garary, mi asesora, quien primero me enseñó el mundo de la historia oral y después me guio a lo largo del trayecto de esta investigación. Gracias por apoyo constante, y todos los diálogos mantenidos que me llevaron a las reflexiones necesarias, sobre la investigación.

A María José Garrido, mi lectora, quien me apoyó desde que acudí a ella cuando apenas me encontraba formulando el proyecto. Por cumplir con la importante labor de colaborar con mi formación de historiadora.

A Daniel Vargas, mi lector, que con de dos cursos diferentes ha ayudado a motivar mi curiosidad por el arte y su relación con el mundo. Quien además contribuyó a mi trabajo de tesis, a través de constantes indagaciones sobre mis ideas.

Me parece necesario agradecer a mis entrevistadas, quienes le dieron forma a mi trabajo y le brindaron la parte humana. Quienes me ayudaron a construir a la ciudad como museo, a través de sus memorias y experiencias. A Constanza Miranda, porque además de ser mi amiga, pudimos discutir en más de una ocasión sobre esta investigación, tanto que su experiencia está ahora plasmada en estas hojas, al igual que su trabajo de edición. A Claudia Puebla y Laura Carballo, que me dieron una mirada a los inicios de la *Ruta de la Amistad*. A Jorge García Manzano por compartirme sus experiencias infantiles de las esculturas. A María Sánchez quien me dio otra forma de ver los espacios.

A mis compañeras de las IV generación; a Jocelyne por ser mi amiga desde el inicio, sin ti las clases no hubieran sido lo mismos, a Emiliano porque siempre hay algo bonito que compartir, a Karen por los helados y las discusiones sobre nuestras materias y la vida, a Rossana por ser un ejemplo para todas, a José, Datse, Sofía, Jon y Paul de quienes se me han ayudado hasta el final, a Ingrid y Arturo



de quienes he aprendido muchas cosas interesantes. A Gerardo Armenta, por todas nuestras pláticas escolares y cotidianas.

De igual manera a la XV generación de maestría en sociología política, sin ustedes mi experiencia en el mora no hubiera sido la misma, son una parte importante de mi formación, les quiero inmensamente. Por estar siempre dispuestas a ayudarme en la escuela y en la vida, les agradezco a Ángela Guerrero, Angie Rivera, Ángel González, Carlos Torrealba, Azucena Granados, Rogelio Salgado, Felipe Vargas, José Luis García, Daniela Serrano, Omar Cárdenas, José Cortés-Ruschke, Sandra Martínez y Angie Palma.

Al Instituto Mora, por su programa de licenciatura en Historia y las oportunidades que me brindaron como estudiantes. Entre las investigadoras que me formaron me parece necesario mencionar a Enriqueta Quiroz, Rubén Andrés, Xicotécatl Martínez, Rodrigo Laguarda, Eulalia Ribera, Lourdes Roca, Ernest Sánchez, Viviana Bravo, Jadiel Díaz, Monserrat Narvaez, Leticia Calderón, Fausta Gantús, entre muchas otras más. Además de todo el personal laboral de la escuela.

A mis amigas de la vida, con quienes he crecido en de otras formas en otros espacios. A Daniela Pardo, Andrea Escalona, Andrea Bautista, Adriana Maldonado, Jimena Barrientos, Carolina Peraza, Josafat Vazquez y a mis compañeras de teatro de la Cabra Salvaje.



## Índice

<b>Introducción</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1. Otra historia del 68.</b>	<b>9</b>
1.1. La ciudad en el siglo XX	10
1.2. México se vuelve olímpico	13
1.2.1. Un arquitecto olímpico	16
1.2.2. El diseño de las olimpiadas	17
1.2.3. La Olimpiada Cultural	21
1.3. Mathias Goeritz, un artista que responde a su tiempo. Breve panorama Artístico europeo y mexicano	23
1.3.1. México y el arte	27
1.3.2. Mathias Goeritz en México, nuevas experimentaciones artísticas	30
1.3.3. Los manifiestos artísticos de Goeritz	34
1.4. Creando la <i>Ruta de la Amistad</i>	35
<b>Capítulo 2. Todas las esculturas tienen una historia que contar.</b>	<b>43</b>
2.1. El desarrollo urbano de la ciudad	44
2.1.1. La ciudad crece al sur y al norte	46
2.1.2. En los sesenta	47
2.2. Nombrar un corredor	48
2.3. Cada escultura fue un mundo	51
2.3.1. ¿Qué es una escultura?	52
2.3.2. La creación del corredor	56
2.3.3. Ubicación e integración plástica.	63
2.3.4. Cómo mirar la Ruta de la Amistad	65
2.4. La escultura que no fue	71
<b>Capítulo 3. La ciudad como museo.</b>	<b>75</b>
3.1. La ciudad como museo al aire libre	76
3.1.1. Ciudades imaginadas	78

3.1.2. Breve origen de los museos	81
3.1.3. Museos, arte y visitantes	82
3.1.4. Construyendo la ciudad como museo	85
3.2.La Ruta de la Supervivencia	88
3.2.1. La recepción del corredor	90
3.2.2. Iniciativas para salvar el corredor escultórico	92
3.2.3. Recuperando las esculturas	97
3.2.4. La escultura que se robaron	98
3.3. La <i>Ruta de la Amistad</i> entra al siglo XXI	103
3.3.1. Vivir la <i>Ruta de la Amistad</i>	107
3.3.2. La <i>Ruta de la Amistad</i> y el imaginario de la ciudad	111
3.3.3. Esculturas que construyen espacio	114
3.3.4. ¿Sin título?	116
3.3.5. Una identidad escultórica	121
3.4. Construyendo la ciudad como museo	125
3.4.1. <i>Ruta de la Amistad</i> , una exposición permanente	127
<b>Conclusiones</b>	<b>129</b>

#### **Lista de imágenes.**

Imagen 1	38
Imagen 2	67
Imagen 3	68
Imagen 4	69
Imagen 5	95
Imagen 6	99
Imagen 7	101
Imagen 8	117
Imagen 9	124

#### **Lista de gráficas**

Nacionalidades de los artistas	60
Artistas de América	61
<b>Mapa</b>	
Mapa 1	6



## Introducción

El presente texto desea estudiar a la Ciudad de México como un museo al aire libre, por lo cual se enfocó en el estudio de corredor escultórico *Ruta de la Amistad*. Este fue un proyecto parte de la Olimpiada Cultural, que se generó debido a que México fue la sede de los Juegos Olímpicos en 1968. La idea vino del artista Mathias Goeritz y el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. El corredor escultórico al construirse tenía una extensión de 17 kilómetros haciéndolo el más grande del mundo, y está compuesto por veintidós esculturas concebidas por artistas de los cinco continentes, las cuales miden de 7 a 26 metros de altura. Diecisiete de las piezas fueron colocadas sobre la vialidad de periférico sur, construida durante la década de los sesenta, las otras tres tuvieron ubicaciones extraordinarias, a lado de instalaciones olímpicas. El proyecto de este corredor escultórico, fue innovador en varios aspectos; por la participación que se generó entre artistas, arquitectos e ingenieros, las dimensiones monumentales de las esculturas y cómo se pensaba que debían de ser vistas, a través del automóvil. Esta expresión de arte urbano estuvo en sintonía con las tendencias internacionales de la época, que buscaban la construcción de una serie de esculturas no figurativas, que cumplieron con la estética del arte minimalista.

El estudio del corredor escultórico *Ruta de la Amistad* es un tema que ha sido abordado en varias ocasiones, principalmente desde la perspectiva de la historia del arte, el diseño y las artes plásticas. Sin embargo el enfoque que se le ha dado no suele apartarse del todo de su año de construcción -1968- ni de la época olímpica del país. El interés por el estudio del corredor en esta investigación, surge a raíz de inquietudes del presente. Después de poco más de veinte años de vida de recorrer la vialidad de periférico sur, se germinó el deseo de estudiar a las esculturas como piezas de museo.

Un museo que cuyo espacio es el mismo que el de la Ciudad de México, en donde *Ruta de la Amistad* la puede ser mirada como parte de una colección permanente y cuyo espacio de exposición son las calles. Un museo al aire libre, un museo que no tiene paredes, que busca conmover a quienes habitan de la ciudad a través de las intervenciones artísticas en los espacios públicos. Con la idea de que si comenzamos a ver a nuestras ciudades como



museos al aire libre, expandiendo el campo de posibilidades donde se puede encontrar arte, podemos comenzar a habitar y no solo transitar el espacio en el que vivimos.

El interés por estudiar el corredor va más allá de la concepción del proyecto, de su construcción y el momento histórico en el que se hicieron las esculturas. Las piezas se encuentran en zonas específicas del sur de la ciudad; cincuenta años después de su edificación forma parte del paisaje urbano, las experiencias y la identidad de vivir en el sur de la Ciudad de México. A pesar del crecimiento acelerado de la ciudad capitalina y las adversidades a las que se han enfrentados las esculturas, las piezas forman parte del imaginario de ciertos habitantes y tienen una importante carga emocional. El trabajo surge como una búsqueda de emancipar a la experiencia estética de las paredes de los museos, para poder encontrar arte en donde sea que vivamos. Considerando que el arte obtiene su significado a partir del contexto en el que se produce, resulta importante no separar a las piezas de arte del mundo que las produjo. A través del estudio del arte urbano, se plantea la importancia de la defensa de los espacios públicos. Una necesidad urgente que debe atenderse, lo cual se puede lograr a través de la construcción del significado y la apropiación social de estos espacios. Integrar la experiencia estética en nuestras vidas cotidianas es un medio para formar vínculos genuinos con los lugares que habitamos.

Al ser un trabajo histórico, los tres capítulos que se presentan en este texto hacen una narración en orden cronológico de los sucesos que generaron el proyecto del corredor. Por lo que se aborda la concepción del proyecto, la realización y la vida de las piezas a lo largo de cincuenta años.

El primer capítulo “Otra historia del 68” desea sentar las bases del momento histórico de la década de los sesenta. Narra el desarrollo de la Ciudad de México desde los sucesos sociales, políticos y económicos. Son explicadas las condiciones en que se planearon las Olimpiadas de 1968, contexto en el que surgió el corredor escultórico. A la par de un panorama del arte de la época, con la intención de integrar al personaje de Mathias Goeritz dentro del ambiente artístico mexicano. Desde este capítulo se describe el cambio que tuvieron las artes en México, de ubicarse en espacios cerrados y privados a la búsqueda de

un mayor rango de espectadores, usando el espacio público como escenario. El capítulo fue construido a partir del acervo documental que se encuentra en el Archivo General de la Nación<sup>1</sup>, en el fondo del Comité Olímpico Mexicano, donde se encuentra la información necesaria para comprender el proceso de planificación del corredor. Al igual que la hemerografía localizada en la Hemeroteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México. También fueron utilizadas las entrevistas entre la historiadora Graciela de Garay y el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.

El segundo capítulo “Todas las esculturas tienen una historia que contar”, se enfoca en la construcción de las monumentales piezas. Se retoma la descripción de la Ciudad de México, con la mirada en el desarrollo urbano, enfocándose principalmente en la zona sur de la ciudad. Para escribirlo fueron utilizados los expedientes personales de cada uno de los artistas; en los que se encuentran fuentes como cartas, bocetos y fotografías de maquetas, al igual que recursos hemerográficos en los cuales se existen descripciones del corredor, hechas durante el año de 1968 y entrevistas de algunos de sus artistas. Las fuentes proceden tanto del AGN como del Fondo Documental de Helen Escobedo del Centro de Documentación Arkheia, del Museo Universitario de Arte Contemporáneo<sup>2</sup> y el Archivo de Pedro Ramírez Vázquez. Esto con la intención de dar una mirada más específica de la creación de cada pieza y los sucesos de su construcción.

En el tercer capítulo titulado “La ciudad como museo al aire libre” es donde se desea abordar las razones por las cuales la Ciudad de México, al contener un amplio catálogo de arte público, puede ser vivida como un museo al aire libre. Por lo tanto para la escritura de este capítulo fue necesario un enfoque más teórico sobre qué son las ciudades y qué son los museos, buscando la posibilidad de unir estos dos conceptos. De igual manera se continúa con la narración de las vicisitudes que la *Ruta de la Amistad* ha enfrentado a lo largo de los cincuenta años de su instalación. Nuevamente fue necesario el uso de las fuentes encontradas en el fondo de Helen Escobedo.

---

<sup>1</sup> En adelante AGN.

<sup>2</sup> En adelante MUAC.

Para este capítulo fue indispensable el uso de las entrevistas, hechas a partir de la metodología de la historia oral. El uso de las entrevistas brinda perspectivas personales –de carácter cualitativo- desde las cuales puede ser estudiada y comprendida la Ciudad de México, porque quienes la habitan juegan un papel importante en su tiempo histórico y la construcción de su imagen. Se cuenta con seis entrevistas en total, hechas exclusivamente con el tema de esta tesis. Una de ellas fue realizada a Luis Javier de la Torre, uno de los fundadores del Patronato de la Ruta de la Amistad, y quien lleva poco más de 24 años trabajando por la conservación de las esculturas. Las otras cinco entrevistas, fueron diálogos a personajes quienes viven o vivieron en la Ciudad de México, y han creado un vínculo con el corredor escultórico y algunas de las esculturas de la *Ruta de la Amistad*.

El uso de fuentes secundarias –bibliografía- fue una parte importante durante el proceso de investigación y de la construcción del texto. En México sobre el año de 1968 se han hecho una considerable cantidad de estudios. Este año es sin duda una época de controversiales eventos, es fácil encontrar libros que refieran tanto a los Juegos Olímpicos como al movimiento estudiantil. Sin embargo es común que al hablar de uno de los dos temas, se excluya al otro, cuando ambos se encuentran estrechamente relacionados porque comparten el tiempo y el espacio histórico en el país.

Por el carácter de esta investigación, la bibliografía revisada se enfoca principalmente en las Olimpiadas, en particular el proceso de la Olimpiada Cultural. De igual manera se consultaron investigaciones que refirieran al desarrollo urbano de la ciudad y la construcción de algunas de las instalaciones olímpicas. Algunos de los autores revisados fueron Miquel Adriá con su trabajo del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, a Ariel Rodríguez Kuri quien estudia las Olimpiadas y la Olimpiada Cultural, desde un punto de vista político, a Tania Ragasol sobre el diseño olímpico que se generó para este años, a Germán Elías Jiménez quien investigó a las instalaciones olímpicas, entre otros.

Las investigaciones sobre el proyecto de la *Ruta de la Amistad*, además de ser escasa la oferta de texto; las explicaciones suelen ser breves y bastante repetitivas. Por lo general narran sobre el surgimiento del corredor y de los autores de cada escultura, pero al usar misma

las fuentes primarias, los escritos dejan mucho que desear respecto con la información que se provee.

Entre los trabajos importantes a mencionar está el de la historiadora del arte Lily Kassner, quien se ha dedicado a estudiar el trabajo de Mathias Goeritz al igual que otros los escultores mexicanos del siglo XX. Los de Ida Rodríguez Prampolini, quien escribió una serie de ensayos sobre Goeritz y sus trabajos. Al igual que David Miranda y Daniel Garza Usabiaga, quienes en la última década han retomado el tema de la arquitectura emocional y las obras del artista Mathias Goeritz.

Por otra parte el estudio de los museos mexicanos, en particular los que se encuentran en la Ciudad de México, han sido ampliamente revisados por la historiografía mexicana. Se ha estudiado la manera en que en estos espacios, se plasman pedazos de la historia del país; cómo es que se cuenta la historia de manera más gráfica, y qué nos dice sobre el nacionalismo mexicano. De esta forma museos tales como el Museo Nacional de Antropología y el Museo Nacional de Historia, han sido los protagonistas de trabajos de Luis Eduardo Morales Moreno con “Museopatria mexicana. 1867-1925” y Carlos Vázquez “La concepción del Museo Nacional de Historia y el patrimonio cultural mexicano: proyectos culturales de sus ex-directores, 1946-1992”. Posteriormente se ha retomado esta temática por otras personas y con otras visiones, pero en busca de entender el nacionalismo e identidad mexicana, por ejemplo hace solo unos años por una estudiante de la maestría en historia del Instituto Mora, Mayeli Martínez.

Desde una perspectiva más general, para el tema de los museos también fueron revisados trabajos como los de André Malraux con el “Museo Imaginario”, el teórico Douglas Crimp con su artículo “Sobre las Ruinas del Museo”, el trabajo de John Idema “¿Cómo visitar un museo de arte?”, entre otros. Para hablar de la construcción mental de las ciudades, el trabajo “Imagen de la ciudad” del urbanista Kevin Lynch fue indispensable. Además de libros como “La ciudad de México: Una Historia” de Serge Gruzinski, “Desarrollo urbano-ambiental movilidad en la Ciudad de México” de Martha Scheingart y Valentín Ibarra y en un plano más general, “El lenguaje de las ciudades” de Deyan Sudjic,

El estudio sobre el arte en el espacio público, como las monumentales esculturas de la *Ruta de la Amistad*, tiene una relación directa con el espacio en el que se encuentran cimentadas las piezas. Debido a que continuamente lo intervienen, re-significan y transforman. Las esculturas del corredor se convierten en objetos testimoniales que hablan sobre quienes las edificaron y las utilizaron, al igual que de los intereses políticos y culturales del gobierno en turno. Por su monumental tamaño, pueden imprimir una huella en la época pasada y en la presente.

La elección del corredor escultórico de la *Ruta de la Amistad* es una decisión continuamente cuestionada. Porque el corredor a se ha deteriorado con el paso del tiempo, con frecuencia se pierde en el entorno, porque la vida en la ciudad es tan veloz que deja poco tiempo para la contemplación, porque la gran mayoría de quienes viven en la Ciudad de México no han transitado por esta parte de la capital.

Entonces ¿Por qué elegir como ejemplo este corredor de acotados espectadores en el inmenso espacio contemporáneo de la actual ciudad? ¿Por qué cuando se podría optar por piezas más emblemáticas de la ciudad a nivel nacional e internacional? Por ejemplo las esculturas que se encuentran a lo largo del Paseo de la Reforma. ¿Por qué hablar sobre un año tan complicado en la historia del país? ¿Por qué elegir piezas abstractas para la ciudad-museo?

A lo largo del texto buscaré explicar el por qué la *Ruta de la Amistad* es un ejemplo valioso de la colección permanente del museo al aire libre que es la Ciudad de México. En la búsqueda de remarcar la importante relación entre el arte, el público que la mira y el espacio donde se encuentra.

## Capítulo 1. Otra historia del 68.

Este primer capítulo tiene como objetivo establecer las bases para entender la creación del proyecto de la *Ruta de la Amistad*. Por lo que... resulta necesario por qué este corredor contribuye a que la Ciudad de México sea un museo al aire libre.

Aunque es con motivo de la decimonovena edición de los Juegos Olímpicos que surge la oportunidad de la construcción del corredor escultórico, el concepto llevaba formulándose con cierta anterioridad. Los juegos son el marco de posibilidad en el que se materializan un conjunto de ideas sobre el arte y la arquitectura en función de una ciudad a finales de la década de los sesentas del siglo XX.

Para la construcción de este capítulo hice uso de diferentes fuentes; en primer lugar utilicé los manifiestos y un par de artículos escritos por Mathias Goeritz que ayudan a retomar ciertas ideas de este artista, las cuales considero útiles para una mejor comprensión del corredor escultórico. También fue esencial toda la información comprendida en los expedientes del Fondo del Comité Olímpico Mexicano que se localizan en el Archivo General de la Nación. Gracias a los expedientes es posible adentrarse al proceso de concepción y construcción del corredor *Ruta de la Amistad*.

### 1.1 La ciudad en el siglo XX.

La Ciudad de México o entonces Distrito Federal, fue una urbe que a lo largo del siglo XX experimentaría una serie de cambios que establecerían el rumbo para el desarrollo de las olimpiadas de 1968. Con los primeros diez años del nuevo siglo, el país se vería intervenido por la Revolución Mexicana, proceso que marcó profundamente el rumbo del siglo XX. Por la temporalidad de este trabajo no entraré en detalles sin embargo es necesario reconocer que este dejaría un eco que resonaría durante toda una época. Brevemente describiré un poco del panorama a partir de los años cuarenta, procurando no perder de vista las décadas previas.

En México entre 1940 a 1970 se experimentó un proceso económico conocido como el *Milagro Mexicano* que inició en la década de los cuarenta como una de las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. Este conflicto bélico generó grandes demandas de recursos, con los que México y su mercado podían cumplir. De esta forma se obtuvo un impulso económico del cual no se tenían precedentes en el país.

En principio la producción de manufacturas se concentró en ciertas ciudades del territorio como Monterrey, Toluca y el Distrito Federal. Dentro de estas urbanizaciones se generó un cambio en la vida de un gran sector de la población, que pasó de lo rural a lo urbano, y la producción agrícola fue dejada de lado para dar paso a la industrialización. En los tiempos de la posguerra europea, cuando la demanda de recursos comenzaría a disminuir, se pusieron en marcha políticas que buscaban crear un crecimiento económico sostenido, conocido como el *Desarrollo estabilizador*. Las implicaciones de este modelo significaban que el gobierno proporcionaría estímulos o beneficios al sector privado con el fin de que las industrias nacionales pudieran continuar con su crecimiento. Este modelo también fue una respuesta a la crisis económica de 1954, y se generaría un crecimiento significativo durante los siguientes ocho años.

En el D.F. se dieron cambios provocados por las tendencias migratorias del momento. Al ser la ciudad que contaba con más servicios, llegó una mayor cantidad de personas que buscaban mejores oportunidades laborales. Por lo que en dichos años fue necesario buscar alternativas urbanas para la creciente población, por parte del Estado la creación de vivienda sería una de las prioridades, “dominaría el gasto público de la ciudad de México a fines de los años cuarenta y a principios de los cincuenta”<sup>3</sup>. El impulso que se dio con la construcción de viviendas convirtió en una fuente de empleo para aquellos quienes habían emigrado y contribuyó a una empatía por el partido hegemónico. Pero con el crecimiento de las zonas habitacionales, fue necesario mejorar otros aspectos de la capital, como las vialidades, las formas de circulación, la ampliación de servicios, entre otros.

En cuestiones políticas, sale a resaltar el personaje de Ernesto Uruchurtu, quien sería el regente del Departamento del Distrito Federal durante 1952-1966. Uruchurtu implementó políticas que tuvieron una gran injerencia en las todavía nuevas clases medias e hizo un

<sup>3</sup> Davis, *Leviatán urbano*, 1994, p. 174.

importante trabajo en cuestiones urbanas. Su discurso político, que contenían características de una mentalidad tradicional, deseaba mantener contento a ciertos sectores de la población citadina, por lo que sus acciones apelaban a un público en particular. Con su llegada a la regencia se llevó a cabo la propuesta de la reconstrucción del Centro Histórico de la ciudad, con el fin de que otras zonas empezaran a desarrollarse, “un acto que ponía de relieve su deseo de apaciguar a los residentes más tradicionales de la ciudad, de la clase popular y media.”<sup>4</sup>. Trabajó con la idea de mejorar el tránsito local, el transporte público, restringir en ciertas zonas a los vendedores ambulantes, resolver problemas de drenaje, entre otros. Debido a que se enfocaba en la clase media tradicional, desarrolló proyectos de vivienda y utilizó una gran cantidad de recursos para embellecer la ciudad con la construcción y mantenimiento de parques, jardines y avenidas pintorescas, principalmente en las colonias como la Roma y la Condesa.

Pero como muchas ciudades, la capital del país era un territorio con múltiples aristas. Las condiciones favorecedoras no estaban al alcance de todos los sectores de la población. El constante crecimiento demográfico y migración, fueron factores que favorecieron la invasión ilegal de terrenos deshabitados. “A partir de 1955, los paracaidistas encontraban cada vez más dificultades para legalizar su situación. La ocupación ilegal del territorio urbano proseguía, pero la regularización ya no era automática. (...) nuevas colonias echan raíz a pesar de todo y de todos, dentro del territorio de la ciudad.”<sup>5</sup>

Esta polaridad puede verse reflejado en ciertas creaciones humanísticas de la época, por ejemplo en la película *Los Olvidados* del cineasta español Luis Buñuel, la que fue estrenada en 1950. La película estuvo brevemente en la cartelera de la ciudad, ya que generó una gran polémica la mostrar a personajes que vivían en condiciones de pobreza. De igual manera la publicación del libro *Los hijos de Sánchez* de 1961 un trabajo del antropólogo Oscar Lewis. En su trabajo se narraba una historia de la familia, que tenía por seudónimo el apellido de Sánchez, que mostraban la marginación y desigualdad presentes en la capital. El texto generó una gran incomodidad entre la población citadina al mostrar una realidad paupérrima de cierto sector de la población.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.187

<sup>5</sup> Gruzinski, *Ciudad de México*, 1996, 508-509 pp.

## 1.2. México se vuelve olímpico.

En el año de 1963 México obtuvo la sede de los siguientes Juegos Olímpicos bajo el régimen presidencial de Adolfo López Mateos (1958-1964), quien durante su periodo se preocupó por articular políticas activas y funcionales en el terreno internacional. En realidad, la idea de llevar a cabo unas olimpiadas en la capital mexicana se venía formulando desde el año de 1948, pero sería dos décadas después que México sería la sede. En la década de los cuarentas se había tenido un importante desarrollo económico, del que el partido en turno estaba orgulloso, porque implicaba que el país había podido salir de la crisis política y económica a la que se había enfrentado a principios de siglo con los tiempos revolucionarios.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, comenzaron a desarrollarse grandes proyectos urbanos como fue el caso de la construcción de Ciudad Universitaria -1954; la construcción de grandes conjuntos habitacionales como el Multifamiliar Presidente Alemán y posteriormente Nonoalco-Tlatelolco- iniciados en la década de los cuarenta ambos modelos de construcción de la época-; la ampliación de avenidas en la década de los sesentas como el Anillo Periférico y Avenida Reforma; y por último, la construcción de grandes espacio culturales como el Museo Nacional de Antropología -1964- e incluso, el Estadio Azteca -1966-.<sup>6</sup>

El acelerado desarrollo urbano funcionaba para el gobierno de la ciudad como un medio para mostrar sus avances económicos, industriales y culturales. Fue en cierta medida gracias a las nuevas construcciones que en el año de 1963 se pudiera hacer una solicitud formal al Comité Olímpico Internacional<sup>7</sup> por la sede Olímpica. Que México fuera anfitrión de las siguientes Olimpiadas implicaba un reconocimiento al país por parte de los estándares internacionales.

La competencia se disputó entre las ciudades de Detroit (Estados Unidos). Lyon (Francia) y Buenos Aires (Argentina). A pesar de los buenos contendientes la Ciudad de México ganó la candidatura por mayoría. México se convertiría en el primer país anfitrión de estos eventos deportivos en Latinoamérica y en un país hispanoparlante. Bajo la mirada del mundo el país iba a enseñar su fortaleza financiera, un modelo político funcional y un considerable desarrollo deportivo.

<sup>6</sup> Elías, *México* 68, 2012, p.69.

<sup>7</sup> En adelante COI

La década de 1960 era una época de tensión internacional que generaba un ambiente de polaridad, consecuencia de la Guerra Fría. Hay quienes sugieren que la “candidatura mexicana representó para el Comité Olímpico Internacional la oportunidad de intentar un desplazamiento geopolítico, que recorriera las tensiones y conflictos inherentes a la organización de unos juegos olímpicos hacia un país nominalmente no alineado, y que se encontraba involucrado en una política de distensión.”<sup>8</sup>

En la respuesta internacional existió un descontento con el que se quería exigir que se reconsiderara la decisión que el COI y se buscaron diferentes argumentos para lograr este cometido. Se cuestionó la situación geográfica del país; la Ciudad de México se encuentra a una altura de 2,200 metros de altura sobre el nivel del mar, lo que podía ser una de las grandes desventajas de la candidatura, ya que se temía la altura pudiera afectar el desempeño de los atletas. Otro de los inconvenientes tenía que ver con la falta de instalaciones olímpicas dentro de la ciudad; aunque ya se contaba con un estadio olímpico -que debía de ser reparado- era necesario un conjunto de nuevas obras que cubrieran las necesidades de los juegos. Como respuesta el gobierno se encargó de asegurar -con testimonios de los médicos correspondientes- que cualquier atleta con el entrenamiento adecuado no tendría ningún problema con el tema de la altura, y que se comprometía a construir rápidamente las obras pudiesen ser necesarias. Finalmente los organizadores del Comité Olímpico Mexicano mantuvieron su victoria.

De esta manera las Olimpiadas se llevarían a cabo en la capital mexicana en el año de 1968, la organización y realización de este evento pasaría a las manos del siguiente presidente en turno Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970).

La creación de un evento tan mundialmente importante requería una gran dedicación para la planeación. México decidió retomar el modelo de los juegos olímpicos que se llevaron a cabo en Roma (1960), y no el de las más recientes de Tokio (1964). Por esta razón desde 1965 se comenzó consolidar una fuerte relación entre México e Italia, en la que el país que

---

<sup>8</sup>Rodríguez, *El Otro* 68, 1998, p.114



organizaba los juegos recibió asesorías de un país experimentado. Existió también un comité que fue enviado a observar los trabajos olímpicos en Japón, pero se le dio menor importancia.

En el año de 1966 a dos años del inicio de los juegos, Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos tenía un presidente definitivo, el arquitecto y urbanista Pedro Ramírez Vázquez, sustituyendo al ex presidente Adolfo López Mateos, quien no se encontraba en condiciones de salud para seguir con el cargo. “La llegada de Ramírez Vázquez a la presidencia del comité organizador a los juegos fue el inocultable sentido pragmático de los organizadores, que adaptaron los juegos a la ciudad y no al revés.”<sup>9</sup>

### 1.2.1. Un arquitecto olímpico.

Pedro Ramírez Vázquez nació el 16 de abril de 1919, en el Distrito Federal. Realizó sus estudios en la Escuela Nacional de Arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México<sup>10</sup>, disciplina con la que desempeño diversos cargos institucionales y realizó importantes obras. El inicio de su carrera está estrechamente relacionado con los trabajos que el Estado le encargó.

Destacan la construcción de escuelas para las que diseñó un sistema de aulas con elementos prefabricados para zonas rurales lo que generó un amplio reconocimiento de su trabajo. Desde 1958 a 1964 se construyeron alrededor de 35,000 escuelas a partir de su modelo, en México y el extranjero. De igual forma le fue comisionada la construcción un conjunto de quince mercados, entre los años de 1955 a 1957, el más famoso de estos fue el que está ubicado en el centro de Coyoacán.<sup>11</sup> Posteriormente dio un salto a trabajos de mayor tamaño e importancia. Dentro de su capital social tenía relaciones con personajes del gobierno mexicano que le abrieron las puertas a diseñar y construir -a veces individualmente a veces en colectivo- un amplio conjunto de proyectos.

Antes de su participación en el Comité Olímpico destacan: la Facultad de Medicina en Ciudad Universitaria (1950-1952), los pabellones mexicanos en las exposiciones

<sup>9</sup> Rodríguez, *Hacia México* 68, 2003, p.39

<sup>10</sup> En adelante UNAM

<sup>11</sup> Elias, *México 68 la*, 2012,101-103 pp.

internacionales de Bruselas, Seattle y Nueva York (1957), el Museo de Arte Moderno (1964) el Museo Nacional de Antropología (1963-1964), el Estadio Azteca (1963-1966), entre otras las cuales el tiempo se encargaría de proporcionar. En resumen, en su tiempo y dentro de su labor “Fue el arquitecto de la obra pública dirigida a la educación, la cultura la salud y el esparcimiento: escuelas, museos, hospitales, estadios, oficinas de gobierno.”<sup>12</sup>

### 1.2.2. El diseño de las olimpiadas.

A mediados de la década de los sesenta este personaje ya tenía una amplia experiencia dentro de su disciplina y el campo de la administración pública -con sus políticas culturales y urbanas-. La larga relación que había tenido con el poder, fue un factor que lo benefició ampliamente. El arquitecto tenía en la mirada un amplio espectro de objetivos con los que los siguientes juegos debían de cumplir; deseaba contar con la presencia del arte y la cultura con la intención de revivir el espíritu helénico. Para generar una favorable imagen de México, que por un lado era un país mosaico con profundas raíces culturales, pero que también estaba a la vanguardia. Una de las formas en las que se podía cumplir con ambos puntos, era a través de la promoción turística, la que tuvo dos partes; “educar” al pueblo mexicano sobre su comportamiento durante el evento, y crear “una aproximación plástica y simbólica de los juegos”<sup>13</sup> y de lo que era México. Como ya mencioné, la recepción internacional no había sido del todo favorecedora a lo que Ramírez Vázquez reaccionó de la siguiente manera

Teníamos que contrarrestar toda esa información, y hacer que se nos representara como país sede; y llegamos a la conclusión de que necesitábamos hacer una difusión de primera, extraordinaria, para que nos creyeran capaces, entonces, por eso armamos un equipo de diseño extraordinario.<sup>14</sup>

Para crear la marca de los juegos olímpicos fue necesario la creación del Programa de Identidad Olímpica; conformado por Pedro Ramírez Vázquez, el diseñador gráfico del concepto *México 68* Lance Wyman , el diseñador del mobiliario Peter Murdoch, la editora de la Dirección de Publicaciones del Comité Organizador de la XIX Olimpiada Beatriz Trueblood y el arquitecto Eduardo Terrazas. Ellos serían los encargados de proporcionar a la

<sup>12</sup> Rodríguez, *Hacia México 68*, 2003, p. 47.

<sup>13</sup> *Ibid*, p. 52.

<sup>14</sup> Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, realizada por Graciela de Garay, Ciudad de México, el 15 de junio de 1994, PHO 11/14-4.

celebración olímpica, una imagen de México que se podía tener entre las manos. Este diseño no debía de incluir los lugares comunes que se encontraban en los estereotipos de lo mexicano, y Ramírez Vázquez decidió dejarlo claro:

“Miren, en lo que vamos a hacer no quiero un sombrero de charro, no quiero ya un calendario azteca, ni un atlante de Tula, no, son magníficos, extraordinarios, pero hemos girado mucho sobre esto; no quiero un solo sombrero de charro ni de esas cosas.” Y no hubo.<sup>15</sup>

A pesar de este énfasis por crear una estética internacional, el logotipo oficial y la tipografía creada para México 68 es el resultado de inspiración del arte huichol, en relación de las líneas concéntricas de las piezas conocidas como Ojo de Dios. De igual forma la elección de colores tienen una relación con los aquellos empleados en las artes populares mexicanas.<sup>16</sup>

El trabajo debería abarcar desde el diseño urbano, la ambientación de espacios, exhibiciones culturales, diseño de vestuario y *souvenirs*, al igual que la producción de carteles promocionales, reseñas deportivas, boletines, calcomanías, postales, panfletos informativos, guías de la ciudad, mapas, entre otros. Este trabajo de difusión tenía el objetivo de que se pudiera percibir las grandes posibilidades que tenía el diseño mexicano. En el departamento del Programa de Identidad se contó con la participación de doscientos empleados entre los que se encontraban; diseñadores, editores, escritores, fotógrafos, productores e investigadores.

Con respecto a la planeación y diseño urbano se crearon estrategias de ambientación pública para ciertas zonas de la ciudad en las que se decoró a manera de señalar los espacios y las sedes usadas para las y los atletas y el público del evento. “Para ello se intervinieron sedes y rutas de tránsito, se diseñó un mobiliario urbano y se produjeron tres elementos de identificación: globos, “judas”<sup>17</sup> y el logotipo México 68 en tercera dimensión”<sup>18</sup>. Se deseaba

---

<sup>15</sup> Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, realizada por Graciela de Garay, Ciudad de México, el 15 de junio de 1994, PHO 11/14-4.

<sup>16</sup> Garza, *la arquitectura emocional*, 2011, p.188.

<sup>17</sup> Los judas son figuras tradicionales hechas de papel maché, que dentro de países de tradición católica que son usados dentro de fiestas religiosas. Para 1968 la idea provino de esta tradición, pero fueron figuras hechas de fibra de vidrio que representaban a los atletas de cada deporte. Estuvieron colocados como una manera de señalar el acceso a los eventos.

<sup>18</sup> Ragasol, *Diseñando México 68*, 2008, p.18

que las olimpiadas no se quedaran en las instalaciones deportivas, sino que la imagen olímpica pudiera abarcar toda la ciudad.

Este conjunto de estrategias que eran parte de la marca que se generó para el evento ha sido generadora de críticas, un ejemplo donde se puede ver claramente se encuentra en el documental *Ciudad Olimpia. El año en que fuimos modernos*<sup>19</sup>. Dentro de la narración del documental se hace el señalamiento de cómo con la decoración olímpica se generaba un discurso incongruente de qué era la ciudad de México, que fue visualmente evidente gracias a los adornos. La investigación muestra la creación de dos ciudades distintas; una era la de los espectadores – nacionales e internacionales- y la otra la de los habitantes.

Es posible encontrar otros elementos que ayuden a sostener estas críticas hacia la marca *México 68*, sobre la existencia de ciertos componentes artificiales. Idea cobra sentido en algunos de los documentos emitidos por el Comité Organizador de los Juegos de las XIX Olimpiada. Utilizo el siguiente ejemplo

El Arq. Ramírez Vázquez nos pide también mandar encalar de blanco las cuatro casas que están detrás de la Escultura del Sr. Chlupak<sup>20</sup>; así como regalar un gran número de macetas con flores a los habitantes de dichas casas.<sup>21</sup>

Esta solicitud es para el caso específico de una de las esculturas de la *Ruta de la Amistad*, que muestra la necesidad que había de crear una determinada estética visual. Si tomamos en consideración lo implica la acción de ambientar, que tiene que ver con darle una determinada imagen a un espacio, la cita del documento anterior demuestra la presencia de elementos artificiales dentro de la creación del paisaje urbano. Lo cual confirma la idea que se generaron dos ciudades, que se excluían mutuamente.

Otros ejemplos de las intervenciones se dieron en las sedes del Estadio Azteca y el Estadio Olímpico Universitario, donde se decoraron los pisos con círculos concéntricos, para mantener una cohesión con el logotipo del 68. El Estadio Azteca, desde este año incorporó a

<sup>19</sup> Inclán, *Ciudad Olimpia*, 2007.

<sup>20</sup> El apellido del artista se encuentra continuamente mal deletreado en los documentos del Comité Olímpico Mexicano. Lo escriben Chlupak y la manera correcta es Chlupáč.

<sup>21</sup> Micheal Leautaud al Ingeniero Ernesto Olguín Romero, México, 22 de julio 1968, en Archivo General de la Nación (En adelante AGN), Comité Olímpico Mexicano, exp. 28-179.

su entrada la escultura del artista Alexander Calder, con la obra *Sol Rojo*, que era parte del corredor escultórico la *Ruta de la Amistad*.

### 1.2.3. La Olimpiada Cultural.

En las Olimpiadas de 1968 fue la primera ocasión en los juegos olímpicos modernos, que se llevó a cabo una Olimpiada Cultural, cuyos eventos fueron tan importantes como los deportivos. La Olimpiada Cultural fue el espacio en donde se construiría esta imagen de las olimpiadas mexicanas. En este espacios se plantearon los conceptos de la paz, la amistad y el entendimiento mundial, por lo que se crearían lemas tales como “Todo es posible con la paz.” La realización de estos eventos fue debida a la iniciativa del arquitecto y director del comité Pedro Ramírez Vázquez.

Deseoso México de mostrar al mundo su fisonomía contemporánea y de estrechar, por medio del mutuo conocimiento, la amistad y la fraternidad de todos los pueblos de la tierra, quiso en la celebración de los Juegos de la XIX Olimpiada hermanar el arte con el deporte, el cuerpo con el intelecto, por medio de la creación de un Programa Cultural con tantos eventos como el Deportivo, en el que participaran libremente, sin ningún espíritu de emulación, antes de respeto y concordia, todos los países que así lo desearan.<sup>22</sup>

A pesar de la búsqueda por crear una estética internacional, el logotipo oficial y la tipografía creada en México 68, para su creación Ramírez Vázquez se había inspirado en el arte huichol, concretamente en las piezas llamadas Ojos de Dios compuestas por líneas concéntricas.<sup>23</sup>

Este conjunto de eventos culturales se realizarían a lo largo de diez meses del año de 1968, a diferencia de eventos los deportivos que solo se llevarían a cabo durante dos semanas. Esta sería una manera de ir preparando a la ciudad para los juegos de octubre. En el terreno de la cultura esta olimpiada era una novedad, además de que proveía el espacio neutral de convivencia entre los países, dentro del contexto de la Guerra Fría.

Su inauguración se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes e inicio con tres ballets; se representaba a la cultura azteca, griega y africana. Para ir a la par de los eventos deportivos

<sup>22</sup> “La Olimpiada Cultural”, 1969.

<sup>23</sup> Garza, *la arquitectura emocional*, 2011, p.188.

también se llevaron a cabo veinte eventos culturales, dentro los cuales se desarrollaron, conciertos musicales, exposiciones de arte, lecturas de poesía, puestas en escena, recitales de danza, entre otros. En los que participaron artistas de todo el mundo, muchos de ellos grandes personalidades de la época, con la idea de que se produjera un enriquecimiento en el ámbito cultural de los países participantes.

La olimpiada cultural, con todos los usos políticos que se le atribuyeran, quiso ser la puesta en escena de una enciclopedia del mundo; en todo caso pretendió ser la representación plástica del estado del arte en la década de 1960.<sup>24</sup>

Fue dentro de este programa que buscaba “alentar el entendimiento entre los hombres de todo el mundo”<sup>25</sup> es que tuvo lugar el proyecto de *La Ruta de la Amistad*.

### 1.3. Mathias Goeritz, un artista que responde a su tiempo. Breve panorama artístico europeo y mexicano.

Werner Mathias Goeritz Brunner nació el 4 de abril de 1915, en Danzing, Alemania. Por un lado su padre y su madre tenían una estrecha relación con el mundo del arte, él era jefe de la sección cultural y concejal de Berlín, y ella se dedicaba a pintar sin pretensiones profesionales. Mathias Goeritz creció dentro del ambiente artístico de Berlín, y en una Europa que se encontraba en plena Primera Guerra Mundial.

Con la idea de hilar su biografía con los sucesos del mundo del arte, estableceré ciertos antecedentes; en Alemania, desde finales del siglo XIX surgió la *Bauhaus* una escuela de arquitectura fundada por Walter Gropius, posteriormente clausurada por el régimen nazi. Uno de sus objetivos era demostrar que el arte y la ingeniería no tenían que estar separadas como lo estuvieron a lo largo del siglo XIX, y que la integración generaba beneficios para ambas disciplinas. A los alumnos de esta escuela “se les incitaba a poner en juego su imaginación y realizar los más atrevidos procedimientos.”<sup>26</sup>

Aunque con el tiempo, Goeritz romperá con la idea del funcionalismo que tenía la *Bauhaus*, esta corriente influyó en su formación. Dentro del área de la pintura, el arte europeo

<sup>24</sup> Rodríguez, *Hacia México* 68, 2003, p. 53.

<sup>25</sup> *México XIX Olimpiada*, 1968, p. 109.

<sup>26</sup> Gombrich, *Historia del arte*, 1950, p. 431

tenía una necesidad de buscar inspiración en otras partes del mundo, un importante sector artístico la encontraría inspiración con las esculturas africanas. La búsqueda también llevaría a un arte que recuerde otras épocas de la historia de la humanidad; la pintura rupestre sería mirada con una nueva mirada.

Desde la invención de la cámara y el surgimiento de la corriente impresionista el arte no se enfocaba del todo en la mimesis, sino que deseaba capturar la emoción humana, a la cual se podía acceder a través de la experimentación. Según el historiador del arte Ernest Gombrich, son artista como Vincent Van Gogh y Paul Gaugin quienes establecen un importante antecedente a esta nueva búsqueda por medio de sus pinturas. Línea que fue continuada por otros artistas tales como: Wasili Kandinski, Paul Klee, Piet Mondrian, entre otros. Dentro de las manifestaciones teóricas se publicaron obras como la de Wasili Kandinski con “Sobre lo espiritual en el arte” de 1911 y Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” de 1936; quienes desde puntos de vista diferentes desarrollan argumentos que giran en torno a cómo las nuevas tecnologías han afectado la producción artística, e indagan en la necesidad que surge de una comprensión y uso de los sentimientos.

Los artistas del siglo XX no se contentan con representar sencillamente lo que ven. También ellos han llegado a darse cuenta de los muchos problemas que se ocultan tras esta búsqueda. Saben que el artista que quiere representar una cosa real – o imaginaria- no tiene que empezar por abrir los ojos y mirar a su alrededor, sino por tomar formas y colores y elaborar la imagen requerida.<sup>27</sup>

Después de la guerra, Berlín se vio favorecido con innovadoras tendencias artísticas y estéticas; a partir de 1918 se desenvolverían las corrientes del expresionismo y el dadaísmo. El dadaísmo fue una corriente que surgió en 1916 como “una protesta nihilista angustiada, pero a la vez irónica, contra la guerra mundial y la sociedad que la había engendrado.”<sup>28</sup>, sus medios de creación fue a partir del uso de collages, con periódicos, fotografías y palabras. Esta disruptiva corriente tuvo una gran influencia dentro del imaginario de Goeritz, presente de manera continua en sus manifiestos y dentro de sus trabajos se encuentra con *Poseía Concreta* (1952-1966) una forma de poesía mural que realizó en México y Estados Unidos.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 459.

<sup>28</sup> Hobsbawm, *Historia del siglo*, 1994, p.183.

En 1934 Goeritz inició su formación de artista en la Escuela de Artes y Oficios Kunstge-werbeschule, y de historiador del arte en la Universidad Friederich Wilhelm. Este año coincidirían con el fin de la época de nuevas búsquedas artística en la capital alemana debido a llegada del partido nacionalista al poder. “Todo intento por continuar la experimentación artística de la década de 1920 o cualquier deseo de experimentar con alguna de las novedosas y múltiples corrientes que se habían iniciado en aquel entonces fue violentamente reprimido y sus actores fueron perseguidos.”<sup>29</sup>

Después de varios intentos fallidos de salir de Alemania, Goeritz parte en 1941 con ayuda de un variado grupo de personas con rumbo a España, de donde se trasladó a la ciudad de Tetuán, Marruecos. Su decisión de ir al Norte de África estuvo motivada por lo viajes que otros artistas había realizado previamente, como Paul Klee y August Macke. Un año después de su llegada, contrajo matrimonio con la fotógrafa Marianne Gast que también era de origen alemán.

Tiempo después al mudarse a Granada, España, decidió dedicarse de tiempo completo al arte; en la producción de su trabajo se podía ver una fuerte herencia expresionista y surrealista. En España encontró también con una producción cultural en una situación no tan favorecedora, el país estaba enfrentando las consecuencias de su Guerra Civil, la que había dejado una pobreza económica y una política de carácter estricto. Su estancia en España terminó por complicarse por el ascenso de la dictadura franquista, la cual también apoyaba la ideología nazi por la que él había huido de su país de origen, lo también contribuiría a que posteriormente cambiara otra vez de residencia. En 1948 se traslada de Granada a Santillana del Mar, provincia de Santander en donde se encuentran las pinturas rupestres de las cuevas de Altamira. Esta fue la inspiración que lo llevó a fundar la *Escuela de Altamira*, en la que participaron diferentes artistas y con ella se considera el inicio de un movimiento español de pintura abstracta, pero que sería diez años más tarde que adquiriría importancia.

Goeritz encontró en el pasado, en las cuevas o la catedral gótica, en las pirámides egipcias y mexicanas, en el palacio barroco los mejores ejemplos de esta actitud: el arte es una llama frágil, puro virtuosismo, pero eterno. Y es dentro de esa misma perspectiva que Goeritz vio, en el ejemplo de Altamira, la importancia de un arte anónimo, como servicio, unificador en

<sup>29</sup> Ibarra, *Ecos y Laberintos*, 2014, p.14.

relación con las comunidades a las que sirve. En fin, en la perspectiva de Altamira, todos los hombres son creadores, no únicamente los artistas.<sup>30</sup>

La escuela realizó las denominadas *Semanas del Arte* y tuvo su propia revista, cuya portada hecha por Goeritz sería adquirida por el Departamento de Turismo de Santilla del Mar.

A finales del año de 1949, invitado por el arquitecto Ignacio Díaz Morales que se encontraba en España buscando posibles maestros para la Facultad de Arquitectura en la Universidad de Guadalajara. Por este motivo el artista se muda al continente. Llegó “a mitad del sexenio alemanista. (...) llevaba los bolsillos casi vacíos, pero contaba con una forma intelectual y profesional de primerísimo orden. Encontró un país que accedía ávidamente a la modernidad.”<sup>31</sup>

### 1.3.1. México y el arte.

México, era un país que había tenido un periodo artístico muy productivo durante la primera mitad del siglo XX, una de estas manifestaciones es la corriente conocida como Muralismo. El Muralismo mexicano surgió como un movimiento artístico posrevolucionario, a principios de la década de los años veinte. Daba respuesta a la necesidad social de la construcción de una nueva identidad nacional. Este arte estaba dedicado al cambio de una conciencia histórica, política, democrática y educadora. Se quería transmitir a la población la herencia prehispánica, que para estos años era un concepto innovador y por supuesto capturar la época revolucionaria. Se deseaba enseñar momentos coyunturales de la historia; de la Conquista a la Independencia, para después poder llegar a la época contemporánea, con la intención de abordar las diferentes problemáticas nacionales e internacionales.

Dado que los que emprendieron la tarea en los años veinte de abordar a un público masivo y mayoritariamente analfabeto, eligieron un estilo realista (con frecuencia narrativo) que serviría, como durante el Renacimiento, como “libro iluminado” y aceptaron contratos para pintar murales en edificios públicos: oficinas gubernamentales, mercados, escuelas y demás.<sup>32</sup>

A principios del movimiento los murales se encontraban principalmente en el centro de la ciudad: El Colegio de San Ildefonso (1922-1926), la Secretaría de Educación Pública

<sup>30</sup> Morais, *Mathias Goeritz*, 1982, p.14.

<sup>31</sup> Kassner, *Mathias Goeritz una biografía*, 1998, p. 53.

<sup>32</sup> Goldman, *Perspectivas artísticas del*, 2008, p.161.

(1923-1928), Palacio Nacional (1929-1951), el Palacio de Bellas Artes (1934-1960), etc. Entre sus principales representantes conocidos como “Los tres grandes”, se encontraban Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros – ambos con una gran compromiso político- y José Clemente Orozco. Cada artista representó sus preocupaciones personales de maneras diferentes, por lo que las temáticas pintadas varían de la presencia indígena a los conflictos sociales pasados o presentes.

Para este trabajo, la existencia de esta corriente artística, consiste en un importante punto de inflexión para ver a la ciudad como un espacio que proporciona a sus habitantes una oferta cultural que se encuentra al aire libre. Aunque el arte –término que ha sido ampliamente debatido- o demostraciones estéticas han existido siempre en la Ciudad de México, considero al Muralismo como una expresión esencial para poder plantearse a la ciudad del siglo XX, como un museo al aire libre. A pesar de que el arte puede proliferar en diversas situaciones, el Muralismo tenía como objetivo llegar a un público más amplio y no necesariamente especializado. Y aunque los murales se encontraban con frecuencia en los muros internos de los edificios, se generó un cambio importante dentro de la idea de dónde debía encontrarse el arte. Del coleccionismo privado o las colecciones de los museos, el arte se integra a los espacios públicos, alcanzado nuevos territorios, transformando la funcionalidad de las construcciones y contando historias a quien se detuvieran observar.

Al momento de la llegada de Goeritz a México, el panorama artístico mexicano adquiriría nuevas expresiones.

Entre 1940 y 1970 se produjo en México una transformación artística muy concreta. En ella, un arte social, de premisas populares y deudor de la revolución mexicana, perdió su centralidad en favor de un modelo de abstracción o figuración no politizada y disfrute privado. Obras que ocupaban espacios públicos y enaltecían la importancia histórica de las masas, decayeron en favor de la preocupación por una estética universalista, ajena a lo social y pensada para ser contemplada en galerías.<sup>33</sup>

Goeritz encontró un ambiente artístico que estaba en plena transición o ruptura, que buscaba reinventarse, la cual fue conocida como la *generación de la ruptura*.

<sup>33</sup> Fuente, *Rearticulación del campo*, 2015, p.47.

La segunda mitad del siglo XX constituirá un giro importante en el quehacer artístico mexicano.

1. En la primera mitad del siglo XX, las artes plásticas en México registraron un movimiento que fue de la pintura mural. En la segunda mitad del siglo nos encontramos con el movimiento escultórico geométrico monumental, iniciado a fines de los años cincuenta. Si el primer movimiento fue expresión de la Revolución mexicana, este segundo movimiento busca sus apoyos en la tradición y en la vanguardia de nuestro país para apoyar la modernización de México.

2. Se trata de un movimiento que por sus características propias rebasa el arte privado, incorporándose a la gran tradición de arte público que hiciera suya el muralismo mexicano como expresión concreta, en la pintura, de un arte de masas.<sup>34</sup>

Las novedades en el mundo del arte, entre 1954 y 1973, se podían encontrar en las galerías, las más importantes de la época fueron Proteo, Prisse, Souza y Juan Martín en donde se encontraban los pintores del *Salón ESSO* y *Confrontación 66*, allí se exponían los más importantes artistas del momento.

### 1.3.2. Mathias Goeritz en México, nuevas experimentaciones artísticas.

Por otro lado Goeritz inició impartiendo clases, en la Universidad de Guadalajara, de historia del arte y educación visual; la segunda materia causaría un importante impacto durante su estancia en esta institución. Posteriormente en busca de mejores oportunidades para el desarrollo de su trabajo, se muda de manera definitiva a la capital mexicana. En el año de 1953, se le encarga uno de los trabajos, que yo considero ser uno de los concretos antecedentes a la *Ruta De La Amistad*, este es El Museo Experimental El Eco.

La construcción de este peculiar museo se dio gracias al empresario Daniel Mont, quien disponía de un terreno en la calle de James Sullivan número 43 en la Ciudad de México. Ambos personajes se habían conocido durante una exposición de Goeritz, en la *Galería de Arte Mexicano* en 1952. Este espacio no tenía la intención de ser como cualquier construcción arquitectónica conocida; tras una serie de pláticas entre el empresario y el artista, llegaron a la conclusión de que el proyecto sería un museo experimental. Debido que Goeritz no tenía

<sup>34</sup> Kassner, *Mathias Goeritz una biografía*, 1998, p. 213.

la formación de arquitecto decidió mirar al proyecto, no como la construcción de un edificio, sino de una escultura que sería habitable.

El Eco, entonces se presenta como un hecho en la historia del arte mexicano que debe tomarse en cuenta como una consecuencia del pensamiento de la vanguardia occidental y, al mismo tiempo, como una obra que absorbió su fundamento del germen de la libertad artística y aspiración moderna que ya resonaba en México desde principios del siglo.<sup>35</sup>

Entre el conjunto de acuerdos que se tomaron se quería que el museo no tuviera una exposición permanente, sino que en él se desarrollaran una variedad de actividades relacionadas con la cultura. Desde exposiciones de obra plástica, puestas en escena, coreografías de danza contemporánea, entre otras, para que todo tipo de artistas pudiera participar. De igual manera Daniel Mont solicitó que el museo tuviera un espacio que sirviera como bar, con la finalidad de que los asistentes a las funciones culturales pudieran encontrarse; para la creación de esta sección fue invitado al artista Carlos Mérida. El museo-escultura es un espacio de dos pisos y un patio, donde no hay ángulos de noventa grados, los muros tienen alturas, diversas, el pasillo de entrada tiene una perspectiva forzada para desorientar al espectador y en el patio se encuentra el muro amarillo, que buscaba representara un rayo de sol que contrastara con los colores apagados con los que estaba pintado el resto del edificio, en el muro también se encuentra el *Poema Plástico*.<sup>36</sup>

Con el motivo de la inauguración de su nuevo museo, en 1953 Mathias Goeritz escribió a manera de explicar su más reciente obra el “Manifiesto de la Arquitectura Emocional.”

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 – creador o receptor- de nuestro tiempo, aspira a algo más que una casa bonita, agradable y adecuada. Pide – o tendrá que pedir un día- de la arquitectura y de 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

<sup>35</sup> Miranda, *Disonancia del Eco*, 2015, p.12.

<sup>36</sup> Garza, *Guía Goeritz*, 2015, p.10.

incluso- la del palacio barroco. Solo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla como un arte.<sup>37</sup>

Este manifiesto es una propuesta sobre la búsqueda de la emoción y la afectividad dentro de la arquitectura moderna, que suele ser opacada por la idea de la funcionalidad. Es a partir de este proyecto y manifiesto que el concepto de “emoción” estaría presente en el resto de sus trabajos, al igual que la integración de las artes. La experimentación y el deseo por alcanzar nuevas formas de arte nunca cesaría.

Repito que toda esta arquitectura es un experimento. No quiere ser más que esto. Un experimento con fin de crear, nuevamente, dentro de la arquitectura moderna, emociones psíquicas en el hombre, sin caer en un decorativismo vacío y teatral. Quiere ser la expresión de una libre voluntad de creación que – sin negar los valores del “funcionalismo”- intenta someterlos bajo una concepción espiritual moderna.<sup>38</sup>

Con frecuencia Goeritz escribió sobre sus creaciones, y le otorgaba un importante peso a la teoría que él mismo generaba. Podríamos decir que es en este momento que surge el concepto de *Arquitectura Emocional*, la que continuaría con su desarrollo de manera teórica y práctica a lo largo de su carrera.

Otro proyecto en el que el artista participaría sería en la construcción de *Las Torres de Satélite*, importante trabajo de escultura urbana monumental. Esta nueva creación se llevó a cabo en el norte de la ciudad, para dar entrada a Ciudad Satélite, un nuevo fraccionamiento ideado por el arquitecto y urbanista Mario Pani. En un inicio fue al arquitecto Luis Barragán a quien le fue encargado el trabajo, el que requería proyectar un símbolo plástico para esta zona de la ciudad, que para la época se encontraba casi desierta. Barragán fue quien invitó a Goeritz a participar en dicho trabajo, que terminó por dar como resultado a *Las Torres de Satélite*. El resultado fue un conjunto de largas torres de estructura triangular, que variaban entre 37-57 metros de altura, hechas de concreto y pintadas de colores llamativos.<sup>39</sup> Estas monumentales esculturas jugaban con la perspectiva, que quienes observaban tendrían desde el movimiento de sus coches. Este nuevo proyecto plástico se convirtió en un nuevo símbolo, por monumentalidad y cualidad pública, “volviéndose de las obras más fotografiadas de la

<sup>37</sup> Goeritz, *Manifiesto Arquitectura Emocional*, 1953, 91-91 pp.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Kassner, *Mathias Goeritz una biografía*, 1998, p.113.

arquitectura moderna”<sup>40</sup>. A causa de la colaboración, surgió un problema con respecto al verdadero autor de este trabajo, aunque la polémica fue tratada desde muchos lugares y las posturas fueron variadas, ambos personajes le dieron su debido lugar al otro.

A pesar de que el conjunto escultórico se encuentra en el espacio público, las piezas no dejaban de tener un origen corporativo. Por lo que su rápida adopción como ícono del arte moderno, también funcionaba como publicidad para la empresa inmobiliaria.

Dentro de un marco de cultura corporativo, los fines icónicos y la fácil identificación de la escultura monumental encaminaron su uso como marca de publicidad -logotipo, como identidad- puesto que destacaba construcciones y proyectos que de otra manera pasarían desapercibidos- y como apariencia de una nueva modernidad en sintonía con las tendencias del arte en las capitales del mundo occidental.<sup>41</sup>

### 1.3.3. Los manifiestos artísticos de Goeritz.

Durante la década de los sesentas Mathias Goeritz continuaba con una considerable producción artística, y con sus manifiestos donde expresaba su opinión sobre el arte, escritos y pronunciados en esta misma década. En el año de 1960 produjo dos en los que continuaba difundiendo sus pensamientos; el primero llamada “*Please Stop! (¡Deténganse!)*”. Originalmente se encuentra escrito en inglés debido a que el artista se tomó el trabajo de repartirlo en la salida de las instalaciones del museo MOMA en Nueva York, durante la exposición de Jean Tinguely, personaje con cuyo trabajo no concordaba. En París leyó de manera pública *El arte oración contra el arte mierda*, pronunciado durante una exposición de su trabajo en las *Galerías Iris Cler*. Un año después, escribiría dos versiones del manifiesto de *Los Hartos*, la primera escrita en primera persona y la segunda en la primera persona del plural, con modificaciones a partir de la segunda mitad del texto. Todos estos escritos, con motivaciones y recursos diferentes quieren expresar un cansancio por la continua creación de arte que no tenía una finalidad emocional.

Su manifiesto titulado *Los Hartos*, fue una fuerte declaración verbal de su desagrado por el mundo comercial del arte.

<sup>40</sup> Morais, *Mathias Goeritz*, 1982, p. 36

<sup>41</sup> Garza, *Guía Goeritz*, 2015, p.12.

Estamos hartos de la pretensiosa imposición de la lógica y la razón, del funcionalismo, del cálculo decorativo y, desde luego, de toda la pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día, del *bluf* y de la broma artística, del consciente y subconsciente (...) Hartos, sobre todo, de la atmósfera artificial e histérica del llamado mundo artístico, con sus placeres adulterados, sus salones cursis y su vacío escalofriante.<sup>42</sup>

*Los Hartos* provocó gran polémica dentro del mundo de la crítica del arte, y a Goeritz sería cuestionado continuamente por las opiniones declaradas en este manifiesto

Goeritz tuvo una diversa creación de piezas de diferentes escalas y para distintos destinatarios, entre sus obras se encuentran esculturas, vitrales, murales, entre otros trabajos. Sin embargo para esta investigación son el *Museo Experimental El Eco* y *Las Torres de Satélite* dos antecedentes esenciales para la comprensión de su concepto de arquitectura emocional y la creación del proyecto llamado *Ruta de la Amistad*.

#### 1.4 Creando la *Ruta de la Amistad*.

En agosto del año de 1966, en colaboración con Pedro Ramírez Vázquez, Goeritz desarrolló la idea del corredor escultórico conocido como *La Ruta de la Amistad*. El artista había sido invitado para colaborar en la organización de alguna representación artística-escultórica, como parte del programa de la Olimpiada Cultural, el corredor fue el resultado final de dicha colaboración.

La idea que dio vida a La Ruta de la Amistad no es nueva. Hacer carreteras o calles de tipo monumental es tan viejo como el arte griego. En Berlín hay una avenida de la Victoria donde reyes y emperadores esculpidos en mármol cercan lo flancos. Aquí en el Paseo de la Reforma pasa un poco lo mismo, con los monumentos dedicados a los héroes más representativos de cada entidad federativa. Pero en todos estos casos, la idea se desarrollaba pensando en la gente que iba a pie de un lado a otro.<sup>43</sup>

Como las ciudades del siglo XX se encontraban en un cambio constante, el proyecto debía de adaptarse al mundo moderno en el que se llevaría a cabo. Desplazarse a pie ya no era suficiente “La gente se mueve a 70 kilómetros por hora en los viaductos, en las súper carreteras.”<sup>44</sup> Esta fue la razón por la cual el artista pensó en la necesidad de crear esculturas

<sup>42</sup> Goeritz, *Los Hartos*, 1961

<sup>43</sup> Goeritz, *¡Hay que hacer!*, 1969, p. 45

<sup>44</sup> *Ibid.*

de dimensiones monumentales que pudieran ser admiradas a lo lejos, desde el interior de un coche.

Al ser un trabajo que se desarrollaba bajo el marco de las olimpiadas no solo debía de ajustarse a los estándares de modernidad que se encontraban presentes en todo el diseño gráfico que se estaba produciendo para 1968, sino que también necesitaba utilizar la idea de la unidad de naciones. Por esta razón el corredor escultórico sería un espacio de colaboración, por primera vez, de artistas de los cinco continentes al igual que un trabajo interdisciplinario entre artistas, arquitectos, urbanistas e ingenieros. Pedro Ramírez Vázquez recuerda los inicios de este trabajo de la siguiente manera

Llamé a Mathias Goeritz y lo comenté con él; cómo convocar a todos los países participantes a una, a una presencia de la escultura; en la conversación (...) llegamos a la conclusión de que era muy peligroso invitar a que cada país trajera una escultura; van a traer una ensalada tremenda, van atraer unas chiquitas, unas grandotas, unas buenas, unas malas, unas peores, no va a ser una aportación plástica, lo mejor sería- fue idea de Mathias Goeritz- que pudiéramos preseleccionarlos. (...) No les vamos a fijar un tema de la juventud, ni el deporte, ni de la paz, queremos una presencia contemporánea de la escultura en México. Y de ahí surgió la idea de Mathias de la Ruta de la Amistad.<sup>45</sup>

Sin embargo el proyecto fue bastante más ambicioso en un inicio, porque deseaba desarrollarse a nivel nacional. La propuesta consistía en crear una especie de cruz que atravesara el país de norte a sur – de la frontera norte a Guatemala- y de este a oeste –de Acapulco a Veracruz-. De igual forma incluiría esculturas que medirían de 150 a 300 metros, y estarían a unos 160 kilómetros de distancia. Cada una de las esculturas, de preferencia, sería colocada en zonas con poco desarrollo o desiertas, con la meta de las obras de arte funcionaran como puntos focales, y de esta forma se construyeran, hoteles, gasolineras y museos de sitio, que ayudaran al crecimiento de industrias locales. Como sabemos, esta primera idea no fue llevada a cabo, en parte por el poco tiempo del cual se disponía, y por razones de financiamiento, la idea tuvo que reducir su escala.<sup>46</sup>

El proyecto terminó de concretarse cuando se organizó el *Symposium Internacional de Escultores*, llevado a cabo en de 1968. Goeritz había participado en uno similar en el año

<sup>45</sup> Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, realizada por Graciela de Garay, Ciudad de México, el 15 de junio de 1994, PHO 11/14-4.

<sup>46</sup> Goeritz, *Route of Friendship*, 1970, p. 398.

de 1965 en Rayaumont, Francia. En el syposium organizado en México se discutieron, bajo ciertas ideas generales previamente establecidas, cómo debía de hacerse el proyecto, desde una perspectiva grupal y cómo se debía elaborar cada escultura, de manera individual. El





Esta imagen es la portada de un texto que se distribuyó durante el año de 1968, en donde se explicaba cada una de las esculturas y sus artistas.

*En la Ruta de la Amistad. México 68. Programa Cultural de la XIX Olimpiada, en México, 1968, Arkheia, Helen Escobedo, Correspondencia con los artistas.*

trabajo de las esculturas sería una donación por parte de los artistas, como una manera de contribuir a los juegos olímpicos.

Existieron una serie de condiciones, como se puede inferir del comentario de Ramírez Vázquez, ya que no solo se quería conseguir artistas de todo el mundo que estuvieran dispuestos a colaborar a profundidad, sino también que pudieran crear “basándose en el ideal de la concordia mundial”<sup>47</sup>, y tuvieran la capacidad de trabajar con materiales asignados – concreto y varillas-.

Había que hacer un arte funcional, de acuerdo con las exigencias de la vida moderna y, sobre todo, con los materiales de uso común, como es el concreto, con el que nos topamos a cada instante y está presente en todos los actos cotidianos de nuestra existencia. Siempre he insistido en el concreto porque le veo grandes posibilidades escultóricas.<sup>48</sup>

Esta decisión, sobre el material que se utilizaría, influyó en la selección de los escultores, quienes debían de tener cierta experiencia o bien su trabajo y estilo se prestaba para ser concebido en concreto. Además de que el artista Goeritz creía que el concreto era un material con grandes posibilidades, este tenía la ventaja de que fuera donado en su totalidad. El presidente del Comité, hizo una amplia solicitud a diferentes organizaciones, con el fin de poder llevar a cabo la construcción de las esculturas. Entre las que se encontraban: la Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, Hojalata y Lámina, S.A., Altos Hornos de México, Cementos Anáhuac, Cementos Tolteca, Cementos Cruz Azul, Cámara Nacional de la Industria del Hierro y del Acero y la Cámara Nacional de la Industria de la Construcción. De manera exitosa, se logró la donación –a diferentes escalas- de material e inclusive se ofreció la cobertura de gastos de la mano de obra.

Las Industrias productoras de cemento donarán todo lo necesario para la construcción de las esculturas y por su parte la Cámara Nacional de la Industria del Hierro y del Acero donará el

---

<sup>47</sup> Entrevista al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, realizada por Graciela de Garay, Ciudad de México, el 15 de junio de 1994, PHO 11/14-4.

<sup>48</sup> Goeritz, *¡Hay que hacer...!* 1969, p. 45.

acero necesario para la realización de estas obras. La Cámara Nacional de la Industria de la Construcción, ofreció la mayor ayuda posible para llevar a cabo este proyecto.<sup>49</sup>

Por esta razón es posible encontrar una considerable cantidad de documentos, dentro del expediente titulado como *Symposium de Escultores*, que dan cuenta sobre cuántas toneladas de concreto fueron donadas por cada una de las cementera en particular y a qué esculturas fueron destinadas. Más adelante cuando a las esculturas les estaban dando sus últimos toques, también fue solicitada la donación de focos para su iluminación. Lo que permite entender la importancia de la participación de compañías privadas, durante la construcción de un proyecto de grandes magnitudes, que se encontraba dentro de un evento con mayor escala.

El Arq. Pedro Ramírez Vázquez, aconsejó que toda la iluminación de las Esculturas, se haga sobre los postes de la luz (...) Nos pide también hablar con el Sr. Lic. Álvarez del Castillo, (Oficial Mayor), persona conectada con Phillips para obtener estas unidades y ver si es posible que las donen a éste comité; pedir unidades de mayor duración.<sup>50</sup>

Además del material con el que deberían ser construidas las esculturas, se volvió una necesidad que todas estuvieran pintadas. Esta decisión surgió a causa de los defectos del concreto, que eran inevitables por el tamaño de las piezas. Aunque cada uno de los artistas hizo una elección del color, Goeritz tomó la resolución final, ya que deseaba adecuar la escultura con su ubicación.<sup>51</sup>

El proyecto quedó consolidado más o menos de la siguiente manera; participarían diecinueve artistas cuyos trabajos se encontrarían a lo largo de 17 kilómetros en el Periférico sur. Además de tres esculturas extra de invitados especiales. La elección de cada artista fue un trabajo meticuloso; para aquellos artistas internacionales Mathias Goeritz sería el encargado de seleccionarles. En cambio para los nacionales la decisión se tomó con un comité generado específicamente para este trabajo.

---

<sup>49</sup> Micheal Leautaud al Ingeniero Ernesto Olguín Romero, México, 1 de febrero 1968, AGN, Comité Olímpico Mexicano, exp. 28-179

<sup>50</sup> Micheal Leautaud al Ingeniero Ernesto Olguín Romero, México, 22 de julio de 1968, AGN, Comité Olímpico Mexicano, exp. 28-179

<sup>51</sup> Goeritz, *Route of Friendship*, 1970, p. 405

Los artistas elaboraron sus planos y maquetas, los cuales fueron examinados por Goeritz y su equipo, tras llegar a ciertos acuerdos se inició con los trabajos de construcción. Los artistas extranjeros llegaron a la ciudad alrededor del mes de julio, y permanecieron en ella hasta el inicio de los juegos para supervisar el trabajo de su obra.

La *Ruta de la Amistad*, además de ser producto de su época y de los Juegos Olímpicos, es un interesante ejemplo para la propuesta de la Ciudad de México como un museo al aire libre. Desde el inicio del proyecto el Comité Organizador contemplaba conjunto escultórico como un medio de expandir los espacios del arte en la ciudad.

La idea de un arte integrado y subordinado al conjunto urbano, es de fundamental importancia para nuestra época, puesto que significa que la obra artística sale del ambiente del “arte por el arte” propio de galerías y museos. Se intenta, pues establecer un contacto entre el arte contemporáneo y las masas por medio de un conjunto planificado.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> México, 1968, AGN, Comité Olímpico Mexicano, exp. 28-179

## **Segundo capítulo: Todas las esculturas tiene una historia que contar.**

Este capítulo tiene como objetivo principal dar una mirada al mundo de la creación y construcción de las esculturas que forman parte de la *Ruta de la Amistad*. A lo largo del texto se narra sobre los artistas y sus trabajos de una manera general, más no se profundiza demasiado en descripciones de minuciosas de cada pieza. De igual manera se busca crear un imaginario del desarrollo urbano, arquitectónico y artístico de la Ciudad de México.

Para la construcción de este segundo capítulo fue necesario el uso de fuentes primarias que versaran sobre el desarrollo de las piezas de arte. Nuevamente los documentos encontrados en el AGN fueron esenciales, y se completaron gracias al acervo documental del Centro de Documentación Arkheia, del Museo Universitario de Arte Contemporáneo<sup>53</sup>, al igual que las fuentes hemerográficas provenientes de la Hemeroteca Nacional de México de la UNAM.

### 2.1. El desarrollo urbano de la ciudad.

La arquitectura mexicana del siglo XX tuvo una serie de importantes transformaciones, en las que se pueden apreciar las relaciones con los procesos políticos, económicos y sociales que se llevaron a cabo en el país.

La Ciudad de México, tiene sus orígenes en el siglo XIV cuando era una población que llevaba el nombre de Tenochtitlán, capital del imperio Mexica. Desde su fundación y hasta mediados del siglo XIX, el crecimiento de esta ciudad se encontraba casi exclusivamente limitada a la zona del centro histórico. La época posrevolucionaria tuvo un gran impacto en el crecimiento de la urbanización y en las nuevas construcciones, con las

---

<sup>53</sup> En adelante MUAC.

cuales se deseaba expresar la ideología de los emergentes proyectos políticos. “Los primeros regímenes posrevolucionarios, tenían que mostrar de manera fehaciente que la ciudad de México era el corazón mismo de la reconstrucción nacional de un país que emergía (...) a un futuro prometedor”<sup>54</sup>. Existieron un conjunto de tendencias que se proyectarían en la estética de las construcciones; la neoprehispánica, neocolonial, y la moderna internacional. A través de estos nuevos estilo se manifestarían ciertas ideas utópicas “una pretendía restaurara un pasado idealizado, mientras que la otra aspiraba a un futuro (...) que llevarían al progreso de las masas”<sup>55</sup>

Otros de los estilos importantes que se llevaron a cabo en la ciudad, fue el funcionalismo arquitectónico. Este estilo había empezado a desarrollarse en varios países europeos –se le relacionaba con políticas socialistas- y entre uno de sus rasgos estaba reflejar los ideales de modernidad. El funcionalismo se implementó en la construcción de obras públicas, porque se ajustaba de manera apropiada a grandes grupos de personas.

Con el tiempo los intereses de las expresiones nacionalistas, empezaron a cambiar y el modo generado en los tiempos posrevolucionarios se fueron difuminando lentamente. Fue una época importante para la construcción de edificios de salud pública, lo cual tenía que ver con la fundación de instituciones tales como el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) de 1943, al igual que un considerable conjunto de edificios educativos. Con la década de los cuarentas los elementos prehispánicos dejaron de ser representados con demasiada frecuencia, pero existieron sus excepciones como la construcción al Monumento a la Raza de 1940. De aquí surge el concepto de la integración plástica, una corriente “la cual trataba

<sup>54</sup> López, *Ciudad de México*, 2006 p.180.

<sup>55</sup> Méndez-Vigatá, *Política y lenguaje*, 2015, p.62.

de integrar la arquitectura, la pintura y la escultura en una obra de arte unificada.”<sup>56</sup> A pesar de esta definición es importante subrayar que de los diferentes personajes que hicieron uso de la integración plástica la llevaron cabo de manera diferente, lo que tenía que ver con su manera de entenderla. Entre los ejemplos importantes de la integración plástica están, el Multifamiliar Benito Juárez (1950-1952) construido por el arquitecto Mario Pani, con los murales del artista Carlos Mérida de los cuales podemos saber que “El diseño se concibió para ser visto por el conductor de un automóvil circulando por el viaducto a gran velocidad. Desgraciadamente, este original trabajo de integración plástica desapareció debido al sismo de 1985.”<sup>57</sup> Y por supuesto el campus de la Ciudad Universitaria.

#### 2.1.1. La ciudad crece al sur y al norte.

El campus de Ciudad Universitaria<sup>58</sup> ha sido desde su construcción uno de los proyectos más significativos de la arquitectura contemporánea de la ciudad capital. Este proyecto surgió en la UNAM la institución de educación superior más grande del país, cuando durante la segunda mitad del siglo necesitó moverse del centro de la ciudad a un área de mayor tamaño. Encontró un nuevo espacio en la zona del Pedregal de San Ángel; un área cubierta de lava petrificada debido a la erupción del volcán Xitle de hace aproximadamente 1600 años, con una extensión de 7, 300,00 m<sup>2</sup>. Estos terrenos que se encontraban al sur de la ciudad, en un área que apenas había iniciado a poblarse; una parte importante se debía a la construcción del fraccionamiento residencial Jardines del Pedregal llevado a cabo por el arquitecto Luis Barragán en 1945.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.84

<sup>57</sup> Garay, *Ciudad de México*, 2011, p.320.

<sup>58</sup> En adelante CU.

La primera etapa constructiva de CU se llevó a cabo entre 1946-1954, y aunque un gran número de arquitectos trabajaron en ella, los autores de los planos maestros de CU fueron los arquitectos Mario Pani y Enrique del Moral.

El estilo de construcción tiene una clara influencia del arquitecto francés Le Corbusier, sin embargo en las construcciones no dejan de lado la búsqueda de crear una identidad nacional. Es por ello que los edificios de la parte central de CU – como la biblioteca central, la torre de rectoría y el estadio de ciudad universitaria- están compuesta de trabajos de importantes artistas mexicanos, como Juan O’Gorman, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, entre muchos otros que fueron añadiendo su trabajo en años posteriores.

En la década de los cincuentas la ciudad comenzaba a desbordarse hacia el norte, lo que significó el inicio del proceso de conurbación con el Estado de México. Una de las consecuencias de este crecimiento urbano fue el desarrollo de una Ciudad Satélite en 1957, que se ubicaría al norte de la ciudad en el límite con Naucalpan y el Estado de México. Ciudad Satélite sería un suburbio residencial fuera de la ciudad, la idea de estos residenciales provenía del urbanismo inglés.

Cinco factores contribuyeron al desarrollo de fraccionamientos suburbanos en México: el uso del automóvil, la construcción de carreteras, el establecimiento de zonas fabriles, los incentivos fiscales para la inversión industrial, así como el acelerado crecimiento demográfico.<sup>59</sup>

Estos espacios serían una manera de descentralizar la capital, pero que en teoría sus habitantes podrían transitar sin problemas de una ciudad a la otra. En el trazo de las calles se buscó deshacerse de las líneas rectas que fueron sustituidas por una circulación fluida gracias a un sistema vial giratorio, se otorgó un espacio exclusivo para el peatón y se generaron

---

<sup>59</sup> Garay, “De cómo llegaron”, 2011, p.21.

grandes áreas verdes. Sin embargo el crecimiento acelerado de la capital hizo imposible que se cumpliera los objetivos que se habían planeado en un inicio, y esta ciudad utópica se fue acercando cada vez más a la capital.

### 2.1.2. En los sesenta.

Entrando a la nueva década del siglo XX, las propuestas arquitectónicas continuaron fluyendo.

“Las obras urbanas tienen ya que proyectarse, en los años sesentas, en la escala de un gigantismo que quiere aprehender el ámbito regional y de esa manera se piensa en una obra pública de grandes dimensiones (...) El caso más desproporcionado es la Unidad de Nonoalco-Tlatelolco, concebida dentro de un proyecto global de erradicación de los extensos sectores del centro de la ciudad.”<sup>60</sup>

La década de los sesentas también fue un momento importante con respecto a la construcción de museos en la capital. En el Bosque de Chapultepec se inauguraron en el año de 1964 el Museo Nacional de antropología, diseñado por los arquitectos Pedro Ramírez Vázquez, Jorge Campuzano y Rafael Mijares, al igual que el Museo de Arte Moderno obra también del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. En el año de 1968 se inauguró el Museo Nacional de San Carlos, edificio construido por Manuel Tolsá (1798-1805), con el objetivo de conservar y exponer arte europeo y colonial.

Con el inicio de la planeación de los Juegos Olímpicos, nuevas obras de carácter deportivo, comenzarían a desarrollarse en la ciudad.

### 2.2. Nombrar un corredor

<sup>60</sup> López, *Entre la primera*, p.184

¿Por qué el corredor escultórico, analizado en este trabajo, se llamó la *Ruta de la Amistad*? Como todo proyecto el nombre fue transformándose a lo largo del camino. Las fuentes documentales consultadas en el AGN, al igual que fuentes hemerográficas, me permitieron seguir el rastro de muchos de los nombres que no fueron.

Entre ellos me fue posible encontrar: ruta de la concordia, ruta de las artes, carretera de las artes, la ruta olímpica, tramo de las naciones, entre otros. Pero al final el nombre elegido fue la *Ruta de la Amistad*.

¿Qué se quiso decir al usar estas palabras? ¿Por qué amistad? ¿Cuál era necesidad de expresar que el corredor estaba relacionado con cierta armonía internacional? ¿A quiénes se necesitaba convencer?

Al formular estas preguntas es importante considerar que cuando se llevó a cabo el *Symposium Internacional de Escultores* y al darles las especificaciones del trabajo a los artistas, no se les pidió que representaran específicamente el concepto de la amistad, los requisitos a cumplir tenían una relación más bien con el material que debían de usar. Aunque en el discurso oficial sobre el corredor se decía que los participantes se basarían en el ideal de la concordia mundial, y que “Nunca se había celebrado una reunión de acuerdo con un concepto tan amplio y generoso.”<sup>61</sup> Lo fundamental era que las esculturas del corredor mostraran que México estaba al corriente de las vanguardias artísticas a nivel internacional, lo que les daba a los artistas una mayor libertad para sus piezas. Además las esculturas no debían de ser figurativas, con el fin de evitar se trajeran trabajos de índole nacionalista, lo que podría crear algún disgusto a nivel político.

---

<sup>61</sup> México, 1968, AGN, Comité Olímpico Mexicano, exp. 28-179

Un buen ejemplo de la poca claridad entre la relación del concepto amistad y las esculturas del corredor se ve reflejado en la siguiente cita

En los últimos tiempos, con motivo de la Olimpiada y como signo de que México ha entrado de lleno en el concierto de las naciones, ha aparecido una nueva tendencia monumentalita. Consiste en representar ideas abstractas por medio de formas abstractas, es decir que no representan nada más... mucha atención, porque esto es muy importante, mas unos letreros que aparentemente son el nombre de una calle, pero que en realidad son la expresión de la idea abstracta que se quiere representar. Por ejemplo, nadie se daría cuenta de que los monumentos que están en la Ruta de la amistad tuvieran algo que ver con la amistad si la avenida en donde han sido colocados no se llamara así. Pero así se llama, y por consiguiente, esos monumentos son los monumentos a la amistad.<sup>62</sup>

Esta opinión sobre el corredor, que puede ser considerada como una forma de crítica de arte. Es un buen ejemplo del débil vínculo entre el concepto de la amistad y las obras en sí, con respecto a la percepción del público en general.

Tal vez una de las respuestas a las preguntas anteriormente planteadas puede estar relacionada con el hecho de que las olimpiadas, idealmente, son un encuentro la humanidad dentro del ámbito deportivo. Lo cual muestra que es congruente la necesidad de expresar unión entre las naciones. Sin embargo también es necesario tomar en consideración el contexto internacional.

En el mundo se vivía el conflicto conocido como la Guerra Fría (1947-1992). En esencia este era un conflicto entre dos de las más importantes potencias, la Unión Soviética y Estados Unidos, conflicto el cual generó repercusiones de gran escala en el resto de los países del mundo. Esta separación generó para la mayoría de las naciones, la necesidad de realizar una elección entre dos claros proyectos económicos, políticos y sociales, los cuales tenían una dimensión que iba de lo teórico a lo práctico, entre lo real y lo ideal.

<sup>62</sup> Iburguengoitia, *Lenguaje de las piedras*, 1994, p.32.

Se cree que una de las razones por las que México ganó la candidatura de la sede olímpica, tenía que ver con elegir a un país que no tuviera una postura declarada con respecto a ninguno de estos dos bandos. Se deseaba enfocar la atención hacia otro lado y este país latinoamericano se prestaba para esto. “México se constituía en un anfiteatro propicio para el cordial “concierto de las naciones” en medio de la Guerra Fría.”<sup>63</sup>

Sin embargo el conflicto no quedaba del todo relegado, se buscaba afirmar que en el deporte y en las artes existía una colaboración internacional. Se deseaba que la Olimpiada Cultural fuera un espacio neutral dentro de los juegos, en donde la participación de los países fuera un intercambio artístico e intelectual, sin la búsqueda de la competencia. De esta manera se crearon lemas como “Todo es posible con la Paz”, que fueron parte de un discurso ideológico “una estrategia promocional, proyectándose como una nación más allá de conflictos raciales, ideológicos o sociales.”<sup>64</sup> Los conceptos de la paz y la amistad eran el perfecto lugar de encuentro con el arte y los cinco continentes.

Por otro lado el artista Mathias Goeritz respondió al por qué de las alusiones a la idea de amistad de la siguiente manera. “Ante todo se le ha llamado la Ruta de la Amistad porque por primera vez estarán reunidos en un mismo evento y de forma definitiva todas las razas y todos los continentes.”<sup>65</sup>

### 2.3. Cada escultura fue un mundo.

Como ya mencioné, antes de la construcción del corredor escultórico se llevó a cabo el *Symposium Internacional de Escultores*; evento en el que se discutió cómo se

<sup>63</sup> Reynoso, *La imagen olímpica*, 2015, p.163.

<sup>64</sup> Garza, *La arquitectura emocional*, 2011, p.188.

<sup>65</sup> Entrevista a Mathias Goeritz en: Icaza, “De artista a burócrata”, 1968 p.44.

materializaría este proyecto. A partir del symposium fueron seleccionados de manera definitiva aquellos escultores que participarían creando una escultura monumental. En un inicio fueron seleccionados 18 escultores –a los que posteriormente se sumaría uno más– cuyas obras se desplegarían a lo largo del periférico sur. Además tres escultores invitados de honor, cuyos trabajos tendrían una ubicación extraordinaria y para quienes en su trabajo tendrían la libertad de elegir el material que deseaban usar.

### 2.3.1. ¿Qué es una escultura?

Pero antes de continuar, me gustaría intentar responder a la duda, pero ¿qué es una escultura? La escultura es una de las manifestaciones artísticas que forma parte de las Bellas Artes, según los cánones occidentales, las cuales son danza, escultura, música, pintura, poesía y elocuencia. – El cine es en la actualidad el séptimo arte-.

La escultura es una figura que puede ser modelada en diferentes materiales: piedra, madera, metal, hueso, barro, yeso, entre otros. En la actualidad los materiales a usar son de mayor diversidad, ya que incluyen el cemento, plástico, objetos reciclados, etc. Una de sus características más destacadas tiene que ver con la tridimensionalidad, cualidad que ofrece a quien la vea diferentes perspectivas las cuales van cambiando conforme al lugar en donde se le mire.

Se considera que las primeras esculturas fueron creadas durante tiempos prehistóricos y cumplían con funciones rituales. De las primeras figuras que en las excavaciones arqueológicas se han encontrado, son por lo general representaciones antropomórficas hechas en su mayoría de piedra; aunque la madera es un material que se ajusta muy bien a este trabajo, pero es perecedera.

Sin embargo aquello que conocemos como escultura es una categoría históricamente limitada y no universal dentro del campo del arte. El arte escultórico tiene una forma de ser propia, en la que a pesar de que sus fronteras sean maleables, no puede adecuarse a cualquier cambio. Por lo menos hasta mediados del siglo XX, las barreras de esta disciplina no tuvieron grandes variables. “La lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar.”<sup>66</sup> Por lo tanto para poder entender su sentido artístico, es necesario no separarlo de su carga histórica y política.

Dado que funcionan así en relación con la lógica de la representación y la señalización, las esculturas son normalmente figurativas y verticales, y sus pedestales forman una parte importante de la escultura, puesto que son mediadores entre el emplazamiento verdadero y el signo representacional. No hay nada muy misterioso acerca de esta lógica; comprendida y establecida, fue la tremenda producción escultórica durante siglos de arte occidental.<sup>67</sup>

La tradición mexicana no ha sido ajena a esta práctica, el del uso de la monumentalidad como una manera de expresar triunfo, legitimidad y poder. En la capital del país a lo largo de Paseo de la Reforma, una de las avenidas más importantes del siglo XIX y hasta el presente, se irgue el emblemático “Ángel de la independencia”. El monumento de 52 metros de altura, inaugurada en 1910 representa, la conmemoración de cien años de independencia del país, cumpliendo así con la necesidad de los monumentos por señalar un acontecimiento específico en un lugar puntual. Posteriormente con la Revolución mexicana, en el país se generaría un gran entusiasmo por la creación y el levantamiento de monumentos. Entre los años de 1910 y 1938 se llevaría a cabo la construcción del “Monumento a la Revolución” esta construcción representaba el triunfo del proceso revolucionario frente al

<sup>66</sup> Krauss, *Escultura en el campo*, 1979, p.63.

<sup>67</sup> *Ibid*, p.64.

régimen porfirista.<sup>68</sup> Pero a partir de mediados del siglo XX la concepción del arte escultórico tuvo cambios significativos, en los que cada vez más se fue alejando de lo figurativo para dirigirse hacia lo abstracto.

A partir de la década de los cincuentas y con un importante desarrollo durante los sesentas, inició una nueva tendencia conocida como minimalismo en la pintura y la escultura. En la escultura, el minimalismo suele estar compuesto de formas geométrica tridimensionales únicas o repetidas, ángulos rectos, frecuente uso del cuadrado y el cubo, sin efectos de composición ni ornamentación.<sup>69</sup>

Producidas industrialmente o construidas por obreros cualificados siguiendo la instrucción del artista, las piezas minimalistas erradican todo vestigio de emoción o de decisión intuitiva, reaccionando claramente contra la pintura y la escultura expresionista abstracta que las precedió durante décadas de 1940 y 1950. La obra minimalista no alude a nada más allá de su presencia literal o de su existencia en el mundo empírico.<sup>70</sup>

El arte minimalista se deshizo del *ready-made*, la tendencia del objeto producto que el artista Marcel Duchamp había iniciado, innovando el mundo del arte en su época. El *ready-made* que era producido en fábrica, no presentaba huella alguna de la mano del artista: parecía carecer complejidad formal con lo que comúnmente se asocia como obra de arte. En cambio el minimalismo utilizó materiales de producción industrial tales como el ladrillo, acero, concreto, aluminio, plástico, cobre, luz fluorescente, espejos, vidrio, entre otros. El uso de estos materiales tenía que ver con la idea del arte como pensamiento, similar al trabajo en la arquitectura, donde un individuo proyecta sus ideas, más no las ejecuta. Con el arte minimalista la línea entre escultura y pintura comenzó a diluirse. De igual manera en las obras minimalistas los materiales son usados literalmente, no se camuflan ni manipulan para parecerse a nada. “Huyendo de todo ilusionismo, los objetos interesan por su material, su forma, su color y su volumen.”<sup>71</sup>

<sup>68</sup> Benjamin, *Revolución hecha monumento*, 2003, p.301.

<sup>69</sup> Colpit, *Minimal Art*, 1993, p.5.

<sup>70</sup> Meyer, *Arte minimalista*, 2005, p.14.

<sup>71</sup> Zabalbeascoa, *Minimalismos*, 2000, p. 27.

Este nuevo campo en el que incursionaba la escultura tuvo una recepción complicada, por un lado fue una tendencia criticada por “una supuesta falta de complejidad en las piezas y por una deficiencia por parte del trabajo artístico.”<sup>72</sup> Sin embargo a mediados de los sesentas el minimalismo adquiere una fama internacional, y además de que las piezas se presenten en galerías es admitido en los museos como el Guggenheim de Nueva York y el Tate de Londres.

Durante la época minimalista la escultura había expandido su definición y su relación con la pintura, paisajes y arquitectura.

Hay que considerar la tendencia de la escultura moderna a distanciarse de la figuración y de la lógica del monumento. Con este distanciamiento, la escultura tiende hacia la representación de sus propios materiales, y hacia la fetichización de la base, a la apropiación del pedestal (...) La nueva preocupación por crear formas abstractas en el espacio coincide, precisamente, con una investigación tradicional de la arquitectura.<sup>73</sup>

La construcción en 1957 de las *Torres de Satélite* es considerada un hito del minimalismo por las características que tiene, están hechas de concreto, de figuras prismáticas que se asemejan a edificios, sin embargo no tienen tal función. En la época de la construcción de estas torres, Mathias Goeritz estaba familiarizado con las propuestas del arte minimalista, pero él afirmaba eventualmente dirigirse hacia la abstracción total.

Es dentro de estas tendencias que las esculturas del corredor *Ruta de la Amistad* se encuentra inscritas, y el estilo de abstracción con el que están constituidas. Comparte con la corriente minimalista el uso de material industriales, el concreto y las varillas, y ninguna de las piezas fueron construidas por los artistas<sup>74</sup>, quienes proporcionaron bocetos y maquetas, pero los cálculos fue un trabajo de ingenieros y arquitectos, la construcción de albañiles. También se usaron formas geométricas simples y se relacionan con el espacio en el que se encuentran. “La nueva escultura pasó en los años sesenta de crear objetos o estructuras colocadas en el espacio a proyectar piezas que definían un espacio.”<sup>75</sup> A diferencia de la

<sup>72</sup> Meyer, *Arte minimalista*, 2005, p.16.

<sup>73</sup> Zabalbeascoa, *Minimalismos*, 2000, p.35.

<sup>74</sup> A excepción de una de las parte de la escultura de Constantino Nivola, tema que se desarrolla en la página 26 de este capítulo.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.36.

mayoría de las esculturas de la ciudad y el país, no dependen de los pedestales que les den explicación ni sentido de existir.

De igual manera las piezas construidas en el 68 retomaban de la escultura mexicana, “la ley de los contrastes, la minimización de las formas como la contrapartida de la monumentalidad. Goeritz (...) buscaba mediante estos contrastes del tamaño una tensión.”<sup>76</sup>

### 2.3.2. La creación del corredor.

El proceso de planeación y construcción de cada una de las esculturas fue un trabajo minucioso, y puede verse reflejado en los expedientes que se encuentran en el fondo del Comité Olímpico en el AGN. En donde está la información necesaria para conocer sobre la creación de la *Ruta de la Amistad*, además de la existencia de un expediente que contiene variados datos de cada uno de los artistas<sup>77</sup> y su respectiva escultura. Gracias a ellos es posible saber la comunicación que existió entre los artistas y, casi siempre, Mathias Goeritz probablemente es por esta razón que en una entrevista se describió a sí mismo como “un burócrata olímpico”<sup>78</sup>.

Cada escultura tuvo un arquitecto e ingeniero que se dedicaran enteramente a ella, junto con un amplio equipo de trabajadores. Todas las esculturas tiene una historia que contar, el trabajo de archivo invita a un mundo de ideas que buscaban materializarse en concreto, a los bocetos y maquetas hechas por los artistas, a la correspondencia que avisaban sobre los avances o la necesidad de hacer cambios, a números que indicaban cómo se debían de construir o cuál era la estimación del costo de estos monumentales trabajos. Sin duda

<sup>76</sup> Rodríguez, “Lo mexicano en”, 2015, p.16.

<sup>77</sup> A excepción de José María Subirachs, cuya invitación fue tardía, motivo el cual todavía desconozco.

<sup>78</sup> Icaza, “de artista a burócrata”, 1968, p.44

alguna el proceso intelectual y creativo, al igual que su creación de las esculturas despliega un conjunto fascinante de detalles.

En la siguiente tabla organizada alfabéticamente, presento el nombre de los y las artistas y de sus esculturas, entre otros datos.<sup>79</sup>

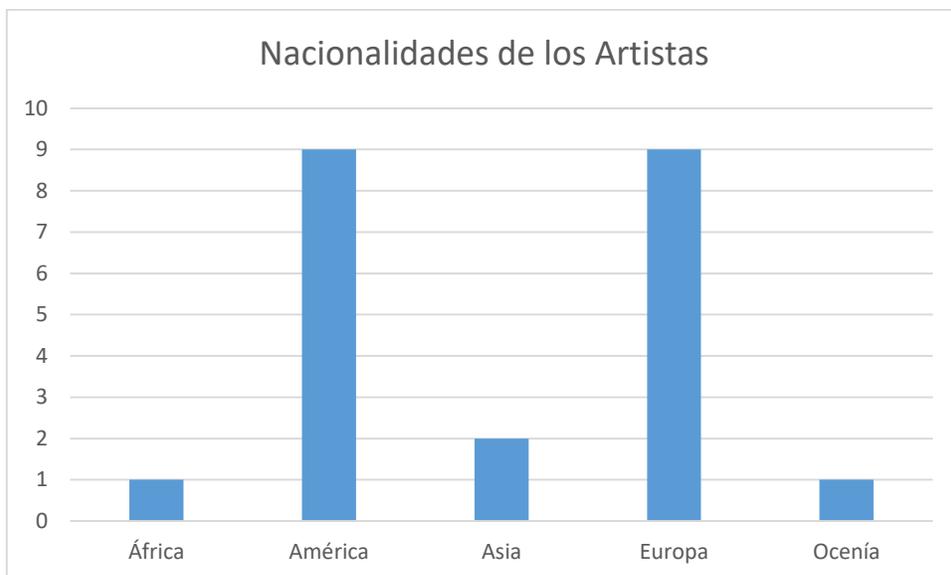
	Artistas	Nacionalidad	Escultura	Altura	Género
1	Bayer, Herbert	Austria-Estados Unidos	Muro Articulado	16.50 m.	Masculino
2	Beljon, Joop	Países Bajos	Tertulia de Gigantes	La mayor mide 10 m.	Masculino
3	Calder, Alexander	Estados Unidos	Sol Rojo	24 m.	Masculino
4	Chulpác, Miloslav	República Checa	Las Tres Gracias	12.50 m.	Masculino
5	Cueto, Germán	México	Hombre Corriendo	7 metros	Masculino
6	Danziger, Itzhak	Israel	Puerta de Paz	7.50 m.	Masculino
7	Dubón, Jorge	México	Anónimo	8 m.	Masculino
8	Escobedo, Helen	México	Puerta al viento	18 m.	Femenino
9	Fonseca, Gonzalo	Uruguay	La Torre de los Vientos	13 m. de alto y 80 m2.	Masculino
10	Goeritz, Mathias	Alemania-México	La Osa Mayor	15 m.	Masculino
11	Gurría, Ángela	México	Señales	18 m.	Femenino
12	Gutmann, Willy	Suiza	Ancla	7.5 m.	Masculino

<sup>79</sup> Me parece necesario mencionar que está tabla fue acomodada por orden alfabético, no por la ubicación de sus esculturas, como usualmente. Esto se debe a que las esculturas han cambiado de ubicación, por lo que con este formato pueda volverse más accesible la información para quien lea este texto.

13	Kowalski, Grzegorz	Polonia	Reloj Solar	5 m.	Masculino
14	Meadore, Clement	Australia	Jano	6m.	Masculino
15	Melehi, Moahamed	Marruecos	Charamusca Africana	11 m.	Masculino
16	Moeschal, Jacques	Bélgica	Disco Solar	17 m.	Masculino
17	Nivola, Constantino	Italia	Hombre de paz	11 m.	Masculino
18	Seguin, Oliver	Francia	Anónimo	7 m.	Masculino
19	Subirachs, Josep María	España	México	11.50 m.	Masculino
20	Szekely, Pierre	Hungría	Sol Bípedo	13 m.	Masculino
21	Takahashi, Kiyoshi	Japón	Esfera o Sol	7 m.	Masculino
22	Williams, Todd	Estados Unidos	La Rueda Mágica	7 m.	Masculino

A partir de la información previamente desplegada, deseo abordar el tema de la nacionalidad de los artistas. Tal como ha sido previamente mencionado, el proyecto deseaba ser un lugar de encuentro de las artes por lo que se apuntaba que en el corredor “Participaran por primera vez artistas de los cinco continentes. Los organizadores se han propuesto reunir, basándose en el ideal de la concordia mundial, a algunos de los representantes más distinguidos de los distintos pueblos y razas humanas.”<sup>80</sup> Y a pesar de que se hicieron grandes esfuerzos para que esto sucediera, la realidad es que no existió tanta diversidad como se pretendía con respecto a la participación de los y las artistas.

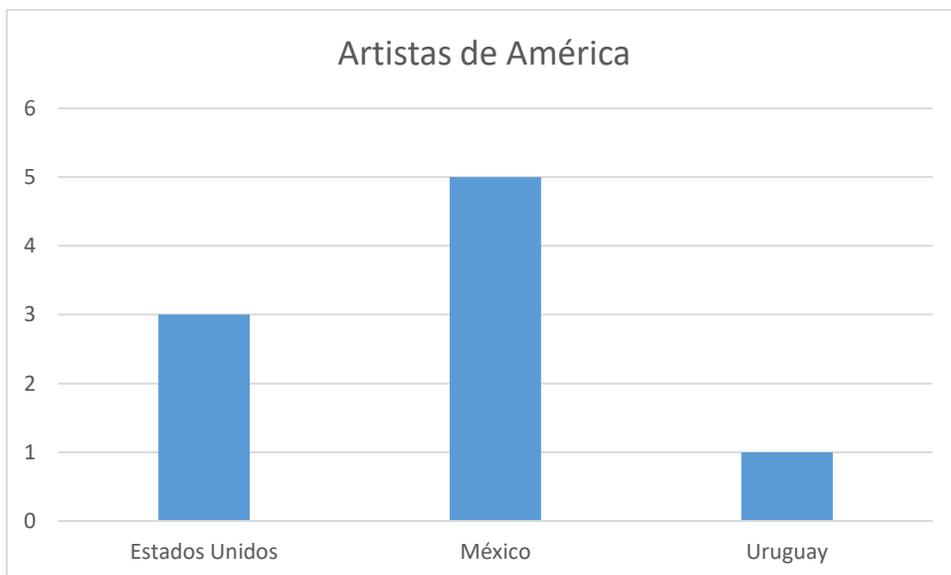
<sup>80</sup> México, 1968, AGN, Comité Olímpico Mexicano, exp. 28-179



Elaboración propia. Fuente: AGN, Symposium de escultores, exp. 28-179.

Existen muchas razones que ocasionaron la falta de diversidad en el proceso de selección. Para iniciar hay que recordar que el trabajo de los artistas debía poder adaptarse a los requisitos del proyecto; además de estar inmersos en el campo de la escultura, se necesitaba que fueran capaces de expresar conceptos abstractos y se ajustaran a trabajar con concreto y varillas. Pero al final las invitaciones tuvieron en gran medida que ver con las relaciones personales y laborales previamente establecidas. Es importante recordar que Goeritz se formó en Alemania razón por la cual tenía relaciones importantes con artistas de su continente de origen; y cabe mencionar que en el año de 1965 asistió a un encuentro internacional de escultores en Francia<sup>81</sup>. Tomando en cuenta estas observaciones tiene sentido que de Europa hayan participado nueve artistas, todos de un país diferente. -No olvidemos que Goeritz fue el encargado de seleccionar a los artistas internacionales.- Un buen ejemplo de estas situaciones fue la participación del artista Herbert Bayer, que además de colaborar con una escultura, fue asesor artístico y técnico del *Symposium Internacional de Escultores* en el que se formuló gran parte del proyecto.

<sup>81</sup> Goeritz, *Route of Friendship*, 1970, p.401



Elaboración propia. Fuente: AGN, Symposium de escultores, exp. 28-179.

La participación de personajes del continente americano también fue de un total de nueve artistas. Lo que el gráfico anterior nos muestra es que los artistas mexicanos son los que predominaron seguidos por los estadounidenses y tan solo uno de los escultores fue de Sudamérica. A pesar de que el continente tuvo un alto número de participantes, la selección faltó de una verdadera variedad de nacionalidades. De igual manera cabe mencionar que otros dos de los artistas Oliver Seguin y Kiyoshi Takahashi, llevaban viviendo en el país nueve y diez años, respectivamente, antes de participar en el proyecto.

La selección de artistas, abre la puerta a pensar que dentro de esta búsqueda por mostrar una ciudad y un arte moderno, existió una fuerte necesidad de apelar a un público occidental.

Otro de los puntos a tocar con respecto en al tema de los artistas tiene que ver con la temática de género. De un total de 22 escultores solamente existió la participación de dos mujeres, y ambas fueron mexicanas. Sin profundizar demasiado en el tema de la desigualdad y frecuente invisibilidad que hay con respecto al género femenino, tema del cual el mundo

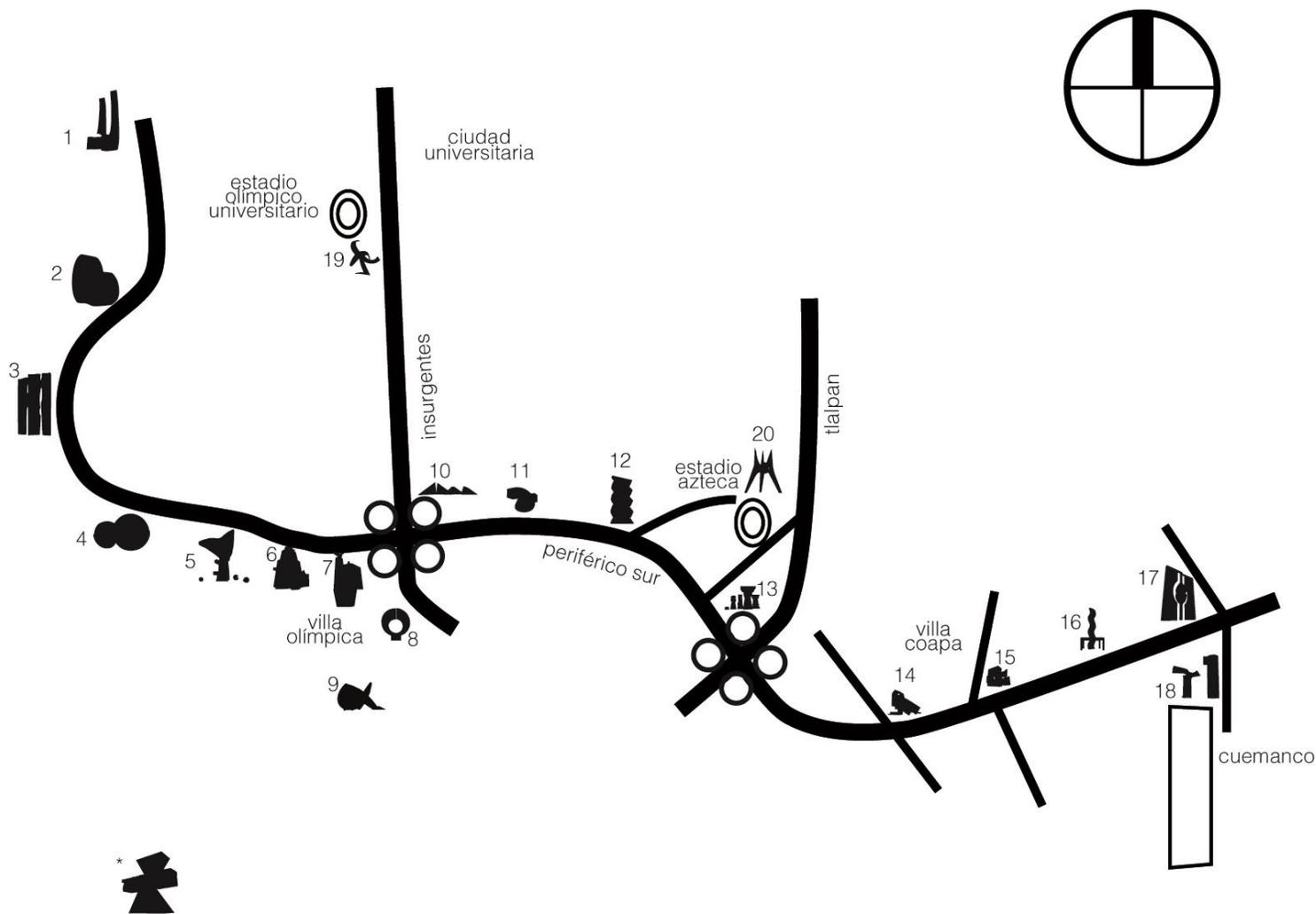
del arte no es excepción alguna, me parece necesario llamar la atención a este punto. Nuevamente hay que reflexionar sobre el punto de las relaciones personales que se generaban entre artistas, y los prejuicios que afectaban las posibilidades de las mujeres, con respecto a la participación en ciertos proyectos. -En la época del muralismo mexicano, hay ejemplos de David Alfaro Siqueiros boicoteando la invitación de la artistas como María Izquierdo y Leonora Carrington para que se les contratara para llevar a cabo trabajos de murales.- Para los artistas nacionales se conformó un jurado del Instituto Nacional de Bellas Artes, en el cual decidió sobre quienes participarían. Las mujeres seleccionadas para este trabajo fueron las artistas Helen Escobedo y Ángela Gurría. ¿Acaso en el contexto internacional no existieron otras mujeres que cumplieran con las características necesarias para participar en el proyecto?

En consecuencia surgen preguntas tales como ¿Qué tan inclusivo es el medio artístico? o ¿Qué tan inclusivo podía ser el proyecto? La poca diversidad entre los países de origen de los artistas y el género de estos, es una muestra de las limitaciones que hay en el



mundo del arte. Lo que inevitablemente genera una dificultad con respecto a una representación incluyente.

### 2.3.3. Ubicación e integración plástica.



Mapa de la ubicación original de las esculturas. Elaboración de Marco Elizondo.

Fuente AGN, Localización de la esculturas, exp. 28-5. La escultura México de José María Subirachs no aparece en ninguno de los planos ni mapas del año 1968. A pesar de que sí fue colocada en el mismo año de las olimpiadas.

Como ya mencioné en el primer capítulo, durante el desarrollo del proyecto existió una proyección mucho más ambiciosa; se quería que las esculturas recorrieran a lo largo el país, de norte a sur y este a oeste. Por esta razón uno de los posibles nombres estaba relacionado con las carreteras.

Se consideraron una serie de diferentes espacios para que la ruta se extendiera; se contempló que las esculturas estuvieran dentro de la Villa Olímpica, lo cual desentonaría por la monumentalidad de las piezas y reduciría el número de espectadores, y también se tomó en consideración la creación de un parque el “Parque de las Naciones”, pero el terreno que deseaban utilizar no estaba disponible.<sup>82</sup> Finalmente se tomó la decisión para colocar las esculturas sobre la vialidad del periférico sur, frente a la Villa Olímpica, permitiendo a los deportistas que se instalarían en la villa, a admirar con mayor cercanía a las piezas durante su entrada y salida.

El cambio de un conjunto de carreteras a un corredor, sí tuvieron implicaciones bastante significativos para el proyecto, en un inicio se planteaba que la escala debió de ser mayor, y se proponía que las esculturas tuvieran un espacio similar al de una glorieta, invitando con mayor facilidad a los espectadores a que pasaran un mayor tiempo observando las esculturas. Esta primera propuesta de diseño, sí influyó en los iniciales planes que los artistas tuvieron de sus esculturas, y a pesar de haberles informado cuando se optó para que sus trabajos se colocaran en la vialidad del periférico sur, el no conocer desde un inicio la ubicación de sus esculturas, tuvo repercusiones en la sensación de su trabajo finalizado. También dificultó la posibilidad de lograr una integración plástica, según un par de los

---

<sup>82</sup> *Ibíd.* P. 404

escultores. En el mismo año de 1968 el escultor Jorge Dubón compartió su opinión con respecto a este tema

Es muy difícil que una escultura se integre al paisaje cuando el artista no conoce de antemano el lugar exacto en donde va a estar colocada. Y al hacer nuestras maquetas no sabíamos todavía en dónde iban a quedar colocadas.<sup>83</sup>

Otro ejemplo viene de Oliver Seguin:

No, no se integra en lo absoluto, pues estuvo planeada para estar en una plaza, como se había pensado originalmente, y tener circulación alrededor. (...). Es una lástima. Mi escultura no fue hecha para verse a grandes velocidades.<sup>84</sup>

Estas opiniones sobre el problema con la integración plástica, de la escultura y la ubicación que les fue otorgada, también es compartida por Mohamed Melehi e Itzhak Danzinger, en conjunto de entrevistas que dieron para el periódico “Mañana”. Sin embargo existe un contraste en las opiniones de Helen Escobedo, quien a pesar de no conocer desde un principio el lugar que tendría su escultura, pudo adaptarla de una manera que le pareció pertinente.<sup>85</sup> Probablemente esto tiene que ver con la familiaridad que ella pudo tener con el espacio, al ser habitante de la ciudad en donde se expondrían.

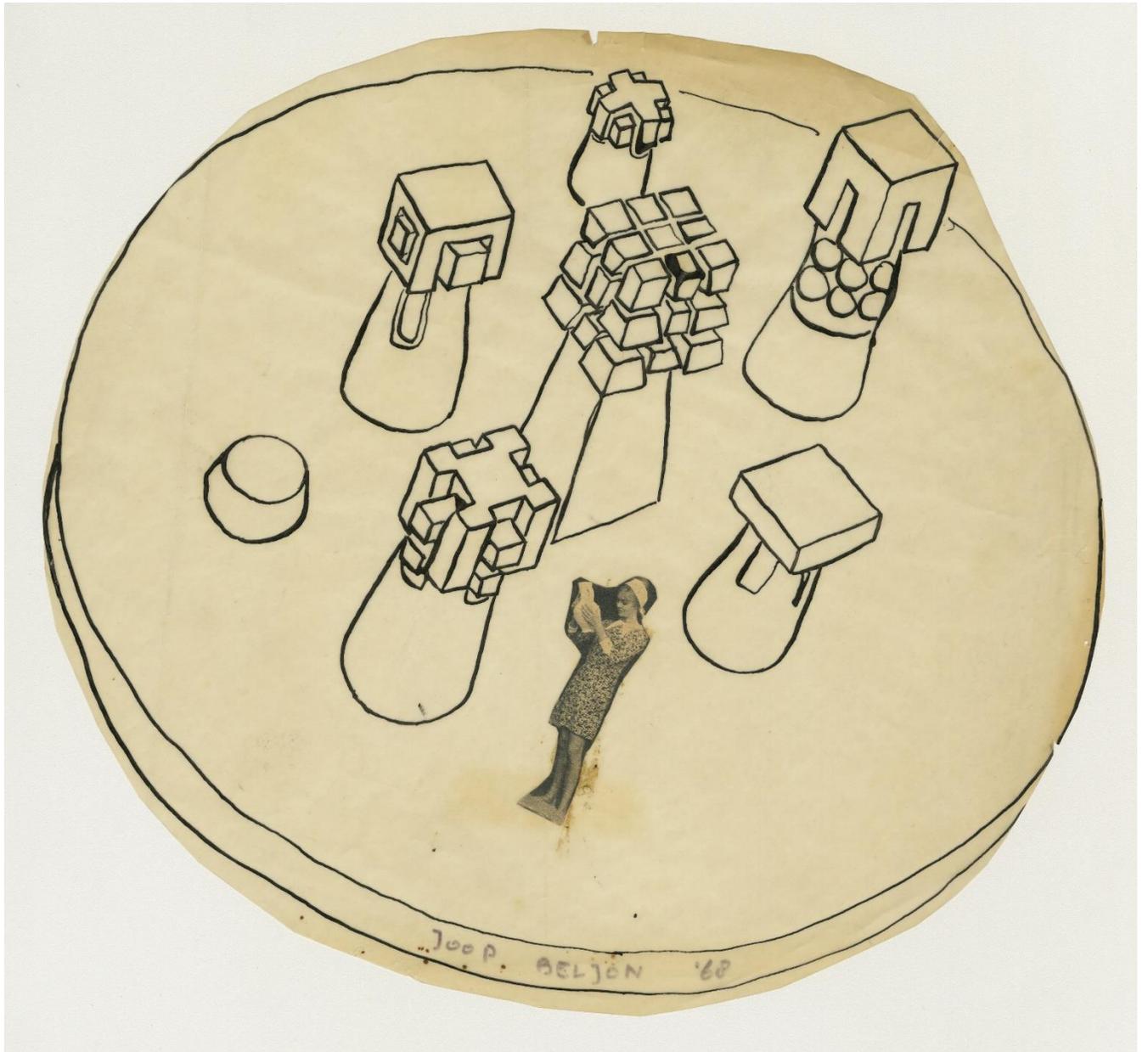
#### 2.3.4. Cómo mirar la Ruta de la Amistad.

Estos comentarios además de las imágenes de los bocetos o las fotografías de las maquetas, muestran que no era solo por medio del automóvil la manera en las esculturas que debían de ser miradas. En el año de 1968 el periférico era una vialidad a las orillas de la ciudad, el crecimiento de la zona sur de la ciudad apenas tenía poco más de dos décadas de existir. El paisaje que predominaba era la vista de volcanes -Ajusco y Popocatépetl-, a un estratovolcán -Iztaccíhuatl-, al igual que a un conjunto de montañas.

<sup>83</sup> Entrevista realizada a Jorge Dubón en: Icaza, “Carretera de las artes”, 1968, p.45

<sup>84</sup> Entrevista realizada Oliver Seguin en: Icaza, “Carretera de las artes”, 1968 p.47

<sup>85</sup> Entrevista a Helen Escobedo en :Icaza “Helen Escobedo”, 1968, p.58



Beljón, Joop, *Tertulia de gigantes*, en México, 1968, Arkheia, Helen Escobedo, Correspondencia con los artistas.

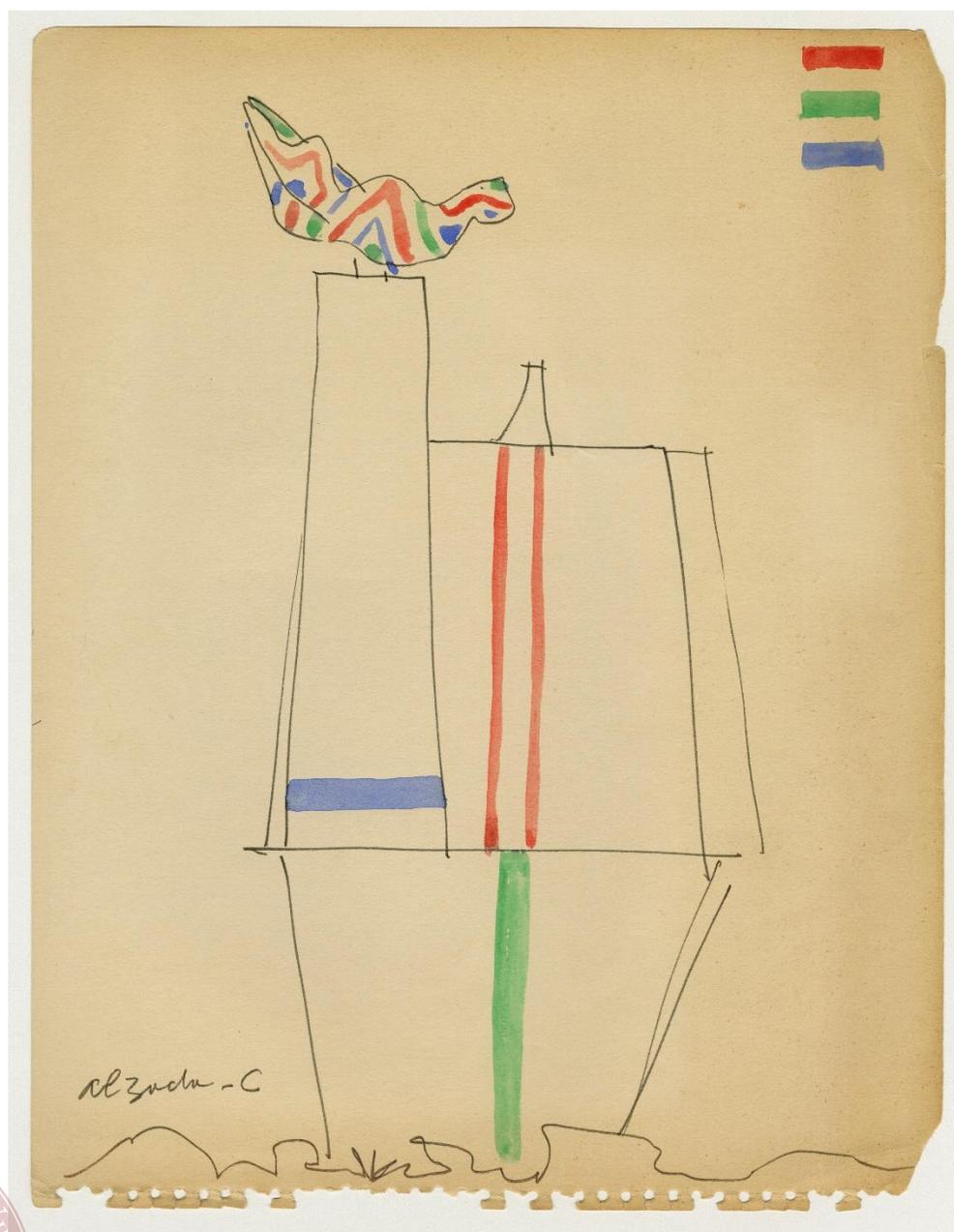
Esto le daba a las esculturas otra forma de ser admiradas, la imagen mental que evocaba ha cambiado considerablemente. De igual forma, aunque una de las novedades del proyecto se relacionaba con la propuesta que buscaba que las esculturas fueran admiradas desde el automóvil, también existió la intención de que las y los espectadores, pudiera detenerse a admirarlas con mayor proximidad.

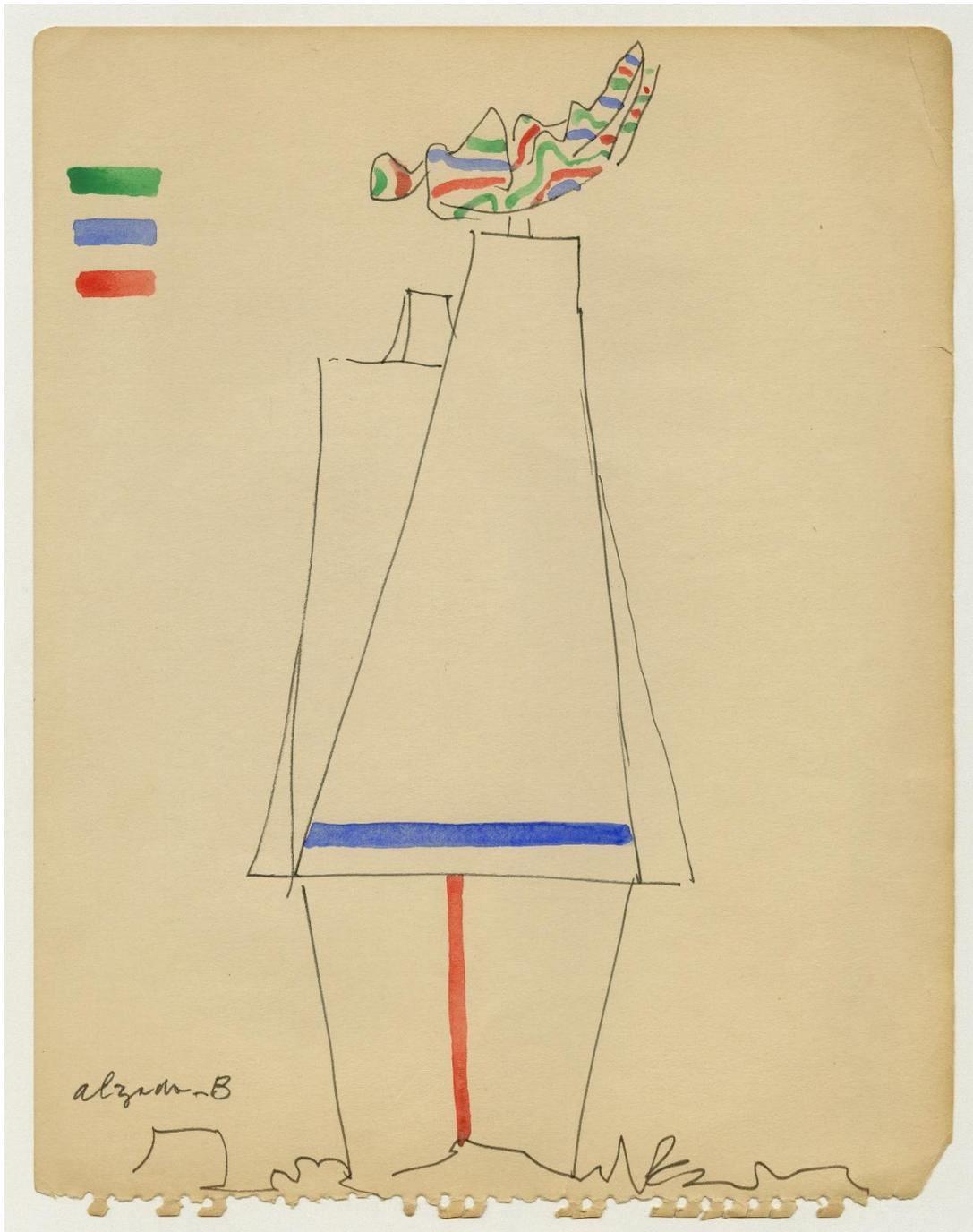
Por parte de los planeadores y de Mathias Goeritz, esto se ve reflejado en la construcción de espacios de estacionamiento a cortas distancias de las esculturas, lo que el poco flujo de tráfico permitía. Por parte de los artistas esta intención puede encontrarse, además de en las entrevistas, en sus bocetos o maquetas. En ellos se ve continuamente la consideración de la escala humana y el cómo se vería una persona al lado de las monumentales piezas de arte.

La pieza “Torre de los Vientos”, del uruguayo Gonzalo Fonseca tiene una escalera integrada que rodea a la pieza, además de que es la única que puede ser habitable. En “La Rueda Mágica”, del estadounidense Todd Williams, también existió el deseo de que los espectadores pudieran pasar por debajo de la pieza, otorgando una manera en particular de interactuar con ella.

Un buen ejemplo de la proximidad entre las esculturas y quienes observan, es el trabajo del australiano Clement Meadore con su pieza “Janus”. Esta escultura se asemeja a una banda de Moebius, una figura la cual no tiene una orientación concreta, lo que permite diferentes perspectivas.

En algunos de los bocetos del autor, se presenta a una persona a un costado de la escultura, la escala humana, y el cambio de la percepción de la pieza que dependerá desde el lugar del que sea vista. Para el autor era tan importante esta multiplicidad de perspectivas, que en el basamento original de la escultura incorporó una escalera, que tenía la intención de proveer al espectador con una mirada aérea.





Estos dos bocetos de las alzadas muestran el interés del artista, que intentaba mostrar que la pieza del lado superior podría ser una mano o una paloma, dependiendo de la perspectiva.

Constantino Nivola *Hombre de Paz* en México, 1968, Arkheia, Helen Escobedo, Correspondencia con los artistas.

El trabajo de Mathias Goeritz “La Osa Mayor”, quien fue el que propuso la posible admiración de las esculturas a través del automóvil, en realidad deseaba que su pieza fuera vista desde lo aviones, eventualidad que existía gracias a la cercanía con el aeropuerto de la ciudad.

Para “Hombre de Paz” el italiano Constantino Nivola, también creó un elemento cuya forma pudiera ser vista desde por lo menos dos interpretaciones, deseo que le expresó en una carta dirigida a Karel Wender, uno de los organizadores del proyecto. En el texto el artista expresa que la realización de la pieza será sencilla, sin embargo solicita que

Únicamente el detalle de la parte superior que representa al mismo tiempo un pájaro y una mano, tendría que ser realizado por mí. Respetando el espíritu de buena voluntad que prevalecerá durante la Olimpiada, desearía titular la escultura “Un hombre de Paz”. Esta obra simboliza una advertencia al ser humano contra la irresponsabilidad de nuestros tiempos.<sup>86</sup>

El escultor buscaba generar una duda sobre la representación de su figura, pero probablemente para que esto pudiera suceder, sería necesario que quien la mirara lo hiciera con el cuidado suficiente.

Muchas de las esculturas, tenía una importante relación con la luz solar y las sombras -Sol rojo, Cortina Articulada, Reloj Solar y Esfera o Sol-, lo que implicaba un deseo de los autores para que su pieza cambiara a la par que el día, lo cual es una invitación a pasar un

---

<sup>86</sup> Constantino Nivola a Karel Wendel, México, 12 de septiembre de 1967, en AGN, Comité Olímpico Mexicano, Exp.28-256.

mayor tiempo en la tarea de la contemplación de la escultura. La posibilidad de la cercanía entre la pieza escultórica y quien mira, y las diferentes maneras en que podían ser admiradas, otorgan un nuevo sentido a las esculturas. Una nueva manera de relacionarte con ellas, y aquello que las y nos rodea.

#### 2.4. La escultura que no fue.

Para la Villa Olímpica, el conjunto habitacional que recibiría a los atletas, se había invitado al artista plástico mexicano Manuel Felguérez a colaborar con una escultura. Para este recinto se tenía planeada la participación de diferentes escultores mexicanos que exhibieran sus piezas durante los Juegos; sin embargo no han sido fácilmente identificados en las fuentes consultadas. La obra de Felguérez que se quedaría de manera permanente en la unidad habitacional y se llamaría *El Barco de México*. Se planeaba que estuviera empotrado en uno de los edificios, a manera de bajo relieve. Una fuente sería colocada frente a la escultura, con la finalidad que existiera un juego entre la pieza, el agua y la luz natural, no obstante esta escultura nunca llegó a su destino.

El artista renunció al ser parte del proyecto en cuanto el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz inició con las acciones represivas hacia el movimiento estudiantil que tuvo lugar el año de 1968, pero en el cual los enfrentamientos entre los grupos estudiantiles y policíacos-militares iniciaron a partir del 22 y 23 de julio. Por esta razón la escultura, sin terminar, fue trasladada al Jardín de las Esculturas del Museo de Arte Moderno, donde continúa siendo expuesta. El actual título de esta pieza es *El barco de México 68*, y en la cédula correspondiente se explica el significado de la pieza, más no el contexto en el que fue producida. A pesar de que esta acción de Felguérez fue un acto de inconformidad con las acciones gubernamentales, su trabajo fue a parar a un museo del público de la ciudad, museo

de tan solo cuatro años de existencia y que fue construido por Pedro Ramírez Vázquez. Esto puede ser un ejemplo de la dificultad que implica para los y las artistas él no depender de sus mecenas, en este caso el Estado.

El diseño integral de la Olimpiada puede ser visto (...) como una forma de imagen espectacular que sirvió para ocultar, bajo un caleidoscopio de colores brillantes, la realidad del 68: un año convulso a nivel mundial, cuando los tanques tomaron el control de las calles de varias ciudades alrededor del planeta (...) Esta condición represiva llevó a que 1968 se instaurara como un año de represión, terror y muerte. En el caso de México se llegó a una matanza multitudinaria el 2 de octubre con tal de sostener el semblante de la paz y amistad.<sup>87</sup>

Otro ejemplo de disconformidad proveniente de artistas Juan Luis Díaz Nieto, quien al igual que Manuel Felguérez, participaba en la creación de esculturas para el interior de Villa Olímpica. Su trabajo sí llegó a su destino, pero el día 3 de octubre de 1968 escribió la siguiente solicitud.

Exijo que se retire mi escultura “Juana de Arco” de la exhibición que se lleva a cabo en los jardines de la Villa Olímpica, como protesta contra la ciega actitud del gobierno de México que se niega a resolver por vías pacíficas los problemas sociales que aquejan a nuestro pueblo. (...) Por mi condición de Hombre, no me es imposible cooperar con un organismo representativo del Gobierno Federal como es el CO de la XIX, que hipócritamente pregonan la Paz y permanece inmutable ante la violencia con la que se pretende, en vano, asesinar el pensamiento. Como artista no puedo más que repudiar a los enemigos de la Cultura.<sup>88</sup>

A diferencia de Felguérez, este segundo artista reaccionó al día siguiente de la matanza de Tlatelolco, orquestada por el Estado hacia los estudiantes del movimiento. Estos sucesos “sin duda, pusieron un alto definitivo a esta concepción utópica del país como terreno de posibilidades de transformación.”<sup>89</sup>

De igual manera, poco se menciona de la reacción de Mathias Goeritz o de otros artistas que participaron en la olimpiada cultural con respecto al movimiento estudiantil o la

---

<sup>87</sup> Garza, *la arquitectura emocional*, 2011, p. 243

<sup>88</sup> Juan Luis Díaz Nieto al Arquitecto Oscar Urrutia, México, 3 de octubre de 1968, AGN, Archivo Pedro Ramírez Vázquez, Movimiento.

<sup>89</sup> Garza, *la arquitectura emocional*, 2011, p.256.

matanza del 2 de octubre de 1968, en que azarosamente también se terminó de construir el corredor escultórico. Algunos autores dicen que la falta de manifestación de Goeritz se debe a su calidad de extranjero, lo cual lo restringía de hacer declaraciones políticas sobre México. Resulta necesario tomar en cuenta la estrecha relación que tenía el artista con el Estado y las altas expectativas que le generaba su proyecto, no hay que perder de vista a Goeritz como un individuo que se dejó seducir por todo lo que implicaban la realización de las Olimpiadas. Un individuo que estaba concentrado en ver las virtudes que se planteaban dentro de la idea de la Olimpiada Cultural, en donde se establecería un intercambio de las diferentes partes artísticas del ser humano. Detrás de la palabra burócrata, era un hombre convencido de lo que hacía.

Sin embargo, existen diferentes posturas con respecto a este tema por parte de los y las autoras que se han dedicado a estudiar a este personaje de Mathias Goeritz, como la historiadora del arte Lily Kassner<sup>90</sup>, quien afirma que la masacre de Tlatelolco y que el resto de acontecimientos represores, le provocaron un fuerte impacto. Esta impresión se vería representada, según Daniel Garza<sup>91</sup>, en un cuadro titulado *Muertos del 68*, en donde se representan dos rostros sin vida de hombres jóvenes, por el material usado para crear la pieza se hace una alusión a ser un sudario.

Esta omisión, por parte de la gran mayoría de los textos que hablan sobre los trabajos de la Olimpiada Cultural, de los archivos e inclusive la cédula del museo de la pieza de Felguérez, nos habla la necesidad de ignorar un acto de inconformidad con respecto al régimen autoritario que existió a la par de las Olimpiadas. A pesar de que sí existieron

---

<sup>90</sup> Kassner, *Mathias Goeritz una biografía*, 1998, p.135.

<sup>91</sup> Garza, *la arquitectura emocional*, 2011, p.255.

manifestaciones contemporáneas de repudio, por la parte de quienes estaban involucrados en el proyecto de Estado.

Establecer una conexión entre las Olimpiadas, el movimiento estudiantil y la matanza, genera una mejor comprensión de cada uno de estos temas, su desarrollo y repercusiones. En ocasiones una de las temáticas llega a desdibujar a la otra, o vuelve complicada la tarea de hablar alguno de los sucesos. Esta desconexión fractura la memoria de una época, dejando incompleta la imagen del año de 1968, principalmente, en la Ciudad de México. La violencia ejercida por el Estado, puede ser una de las consecuencias que ha dejado a la *Ruta de la Amistad* poco a poco en el olvido.



### Capítulo 3. La ciudad como museo.

Este capítulo tiene la intención de discutir si la Ciudad de México puede ser considerada como un museo al aire libre. Por lo tanto será necesario un análisis desde un punto de vista teórico con la finalidad de unir los conceptos de ciudad y museo, a partir de las similitudes que comparten. Los primeros dos capítulos presentaron el origen del proyecto *Ruta de la Amistad* y la manera en que se llevó a cabo la construcción de las esculturas. Este tercer capítulo continúa la narración sobre el corredor escultórico con el paso de los años; además de indagar sobre las relaciones que se construyeron a lo largo de cinco décadas de existencia, entre las esculturas, la ciudadanía y el espacio.

Para escribir el presente texto fue necesario el uso de las fuentes encontradas en el fondo de Helen Escobedo en Centro de Documentación Arkheia, en donde se encuentran cartas, ensayos y notas periodísticas. De igual forma dentro de las fuentes usada para este capítulo se hizo uso de la metodología de la historia oral. Para establecer una relación entre las esculturas y quienes han habitado o habitan la Ciudad de México, se llevaron a cabo entrevistas con la *Ruta de la Amistad* como tema central.

#### 3.5. La ciudad como museo al aire libre.

La propuesta principal de esta tesis es que la Ciudad de México puede ser mirada como un museo al aire libre por todas las intervenciones artísticas que se encuentran en el espacio público. El objetivo principal de este museo sin paredes, es hacer una invitación sobre el modo de vivir las ciudades, en este caso la Ciudad de México. Con la finalidad de que este espacio no solo se transite de manera funcional, sino que se aprenda a habitarlo de forma emocional. Conocer, habitar y apropiarse de nuestro entorno, es una herramienta que nos permite defender el espacio y sobretodo el espacio público. En una ciudad con un desarrollo urbano acelerado, en donde cada vez más los espacios se privatizan -algunos con un uso comercial- el arte público es una *oda* a los sentidos y la emoción, que pertenece a quienes decidan hacerla parte de su estancia en la ciudad. Los museos tienen un importante papel en la vida cultural de las ciudades, la ciudad-museo busca expandir la experiencia a las calles y a la cotidianidad.

Este museo es un espacio vivo que está formado por las experiencias de quienes se han apropiado de los espacios públicos. Por lo que la ciudad-museo se encuentra en una

constante renovación, se reescribe en conjunto con las transformaciones del espacio urbano y de las experiencias de sus habitantes. Esta es una búsqueda de emancipar la experiencia estética de los museos, para poder trasladarla a entornos más amplios, con la idea de que el arte necesita estar conectado con el mundo para cobrar un significado.

Tal vez la propuesta no es tan innovadora como puede llegar a sonar. Es común que al viajar a nuevos lugares se genere un gran interés por la arquitectura, parques, calles, esculturas, entre otros, que se encuentren en la vía pública. En ocasiones viajar a nuevos territorios, diferentes a nuestra cotidianidad genera un interés que no siempre nos acompaña en el día a día, como explica el urbanista Kevin Lynch “apenas son conscientes del valor potencial de un entorno armonioso, de un mundo que pueden haber entrevisto fugazmente como turistas o cuando van de vacaciones.”<sup>92</sup> Sin embargo esta propuesta apela a buscar el deleite estético, emocional y todo lo que este conlleva, en cualquiera que sea el lugar en donde vivimos. “Poca idea tienen de lo que pueden representar un escenario como goce cotidiano, como anclaje permanente de sus vidas o como extensión del sentido y de la riqueza del mundo.”<sup>93</sup>

Convertir las ciudades en un museo al aire libre es una manera de detener el tiempo, de regresar la emoción a nuestros espacios cotidianos y también de poder construir y defender los lugares desde la apropiación comunitaria del espacio público.

En esta ciudad como museo existen ejemplos de colecciones permanentes al igual que exhibiciones temporales. Un clásico ejemplo son las esculturas que se encuentran a lo largo del Paseo de la Reforma y las exposiciones que se colocan a un costado de la Catedral Metropolitana.

En este trabajo utilizo como ejemplo al corredor de la *Ruta de la Amistad*, este conjunto de esculturas que desde el año de 1968 es parte de la colección permanente de la ciudad capitalina. En este capítulo se narrará como un corredor que pudo perderse en el olvido con el paso del tiempo, tuvo diferentes personajes ciudadanos que la han

---

<sup>92</sup> Lynch, *Imagen de la ciudad*, 1960, p.12

<sup>93</sup> *Ibíd.*

salvaguardado. E igualmente personajes para los cuales, estas monumentales piezas forman parte de su identidad y la imagen que han construido de la ciudad en la que han vivido.

### 3.1.1. Ciudades imaginadas.

En los dos capítulos anteriores se han narrado sobre ciertos aspectos importantes de la Ciudad de México, los cuales la fueron moldeando durante el siglo XX, como el desarrollo político, social, arquitectónico y artístico. En este tercer capítulo se busca abordar a la ciudad y a la Ciudad de México, desde algunos aspectos teóricos y sobre la imagen que quienes la habitan han generado de ella. Estas perspectivas también son importantes, porque para comprender a las ciudades, se debe considerar cómo la perciben sus habitantes.

El concepto “ciudad” es tan amplio, que las definiciones existentes no son suficientes para describir a estos sitios. Se suele pensar a las ciudades como un espacio opuesto a las zonas rurales; que son de gran tamaño y por lo tanto requieren de edificaciones que alberguen a una numerosa población. También suelen ser asociadas como puntos donde se concentra el poder político o económico. A grandes rasgos se puede decir

Una ciudad es un centro, relativamente permanente y muy organizado, que cuenta con una gran población. (...) integrada por un conjunto de edificios, separados y a la vez comunicados, por calles, parques y plazas y cuyos habitantes se dedicaban a diversas actividades económicas, salvo la agricultura y la ganadería, por lo cual debe abastecerse del exterior.<sup>94</sup>

Lo cierto es que ninguna ciudad se caracteriza por las mismas razones, en esto influyen diferentes factores como su ubicación geográfica, sus actividades económicas, la población, la arquitectura, diseño urbano y por supuesto su momento histórico, entre muchas otras. “En términos materiales, una ciudad se puede definir por la manera en que su gente se une para vivir y trabajar, por su modo de gobierno, por su sistema de transporte y por su sistema de alcantarillado.”<sup>95</sup>

A lo largo del tiempo las ciudades se han transformado de manera continua. Las ciudades contemporáneas se encuentran profundamente marcadas por la época europea conocida como la Revolución Industrial -siglo XVIII y XIX- un proceso en el que las

---

<sup>94</sup> “Ciudades”, 2011, p.215.

<sup>95</sup> Sudjic, *El lenguaje de*, 2017 p.12

urbanizaciones se volvieron espacios de una gran producción industrial, lo que propició el crecimiento demográfico.

Este trabajo en gran medida se interesa por la forma en que se habitan las ciudades, y se apoya con la mirada de los estudios urbanos. En ellos se nos muestra la importancia de llevar la atención más allá de la arquitectura y el trazo del espacio; se busca encontrar a quienes habitan las ciudades, tomando en cuenta a los habitantes no solo como observadores sino también como participantes activos en el escenario ciudadano. Esta perspectiva se construye principalmente a través del trabajo del urbanista estadounidense Kevin Lynch, quien en su libro, “La imagen de la ciudad” publicado en 1960, analiza las percepciones e intervenciones que las personas tienen sobre su entorno urbano, “Todo ciudadano establece largos vínculos con alguna parte de su ciudad, y su imagen está embebida de recuerdos y significados.”<sup>96</sup> Estas ideas sobre la manera en que el paisaje urbano influye en la forma de habitar una ciudad, contribuye a explorar la importante relación entre un sujeto y su medio. El texto desea explicar las diferentes formas en que de manera individual y colectiva, se construyen la imagen de la ciudad.

La ciudad a estudiar es la Ciudad de México; esta capital está fundada en uno de los centros de poder más importantes que existió, en el actual territorio conocido como mexicano, durante el siglo XVI. Por lo que desde tiempos mesoamericanos y posteriormente con la época colonia, el centro político del país no se ha movido de lugar. Lo que significa que este territorio que posee una mezcla de herencias, entre la mesoamericana, la mestiza - con sus edificios en donde el sincretismo dejó construcciones de tipo europeas, pero intervenidas por los materiales y la estética del territorio- y finalmente aquello que conocemos como lo mexicano. Hasta el siglo XIX la ciudad se concentraba prácticamente en el Centro Histórico.

La capital del territorio mexicano es producto de factores como su localización geográfica -rodeada de volcanes y con una altura de 2, 250 metros sobre el nivel del mar- al igual sus sucesos históricos y su amplia y variada población. Por el conjunto de las condiciones naturales, circunstancias históricas, diferencias sociales y económicas, entre otras, la imagen que pueda existir de la Ciudad de México no es una sola. Todas estas

---

<sup>96</sup> Lynch, *Imagen de la ciudad*, 1960, p.11.

diferencias constituyen a la forma en que las personas viven estos espacios, la manera en que transitan más sin embargo sin necesariamente habitarla, al no detenerse a mirarla ni apropiársela.

### 3.1.2. Breve origen de los museos

En nuestra cultura los museos son los espacios por excelencia a los cuales se acude a mirar arte y aprender sobre el tema. Aunque en la actualidad los museos que existen tienen una amplia diversidad de temáticas, los museos de arte e historia suelen ser los más frecuentemente encontrados.

El modelo que existente de los museos proviene de Europa, y surgió a finales del siglo XVIII. Los precedentes de estos espacios podían ser los acervos que se tenían en templos de carácter religioso, en los cuales las piezas resguardadas tenían un significado ritual. Otro de los antecedentes se encuentra en la formación de colecciones privadas, las que tenían objetivos tales como conservar, clasificar y estudiar un conjunto específico de objetos. Era común que estos “gabinetes de curiosidades” estuvieran conformados, además de piezas de arte, por objetos relacionados con la biología o provenientes de otras culturas; lo cual es un afán colonialista que muchos museos continúan conservando.<sup>97</sup> “Desde el siglo XVIII hasta el XX se ha transportado todo lo transportable.”<sup>98</sup> Por lo que estos nuevos espacios de exhibición, fueron en un inicio formados a partir de colecciones privadas, que generalmente pertenecían a familias burguesas. Con el tiempo abrieron sus colecciones al público o las donaron, en varias ocasiones por la necesidad de poder conservarlas. Aunque las visitas a estas colecciones continuaba siendo una actividad que no toda la población tenía la posibilidad de acceder, porque además de cobrar la entrada, las visitas eran una manera de pasar el tiempo, derecho que no todas las clases sociales tenían. Con el paso del tiempo la manera en la que están conformados estos espacios ha ido cambiando junto con las necesidades y gustos de la época.

En México los primeros museos estuvieron principalmente conformados por colecciones de piezas mesoamericanas, a las que se les otorgó un valor estético. Estos espacios contribuían a la creación de mitos fundacionales y la construcción de una identidad

---

<sup>97</sup> Vallejo, *Museos*, 21-24 pp.

<sup>98</sup> Malraux, *Museo imaginario*, 1953, p.25

nacionalista. Este culto a los vestigios “ayudaron a dar forma a la idea del origen ancestral de los ciudadanos mexicanos de finales del siglo XIX.”<sup>99</sup>

### 3.1.3. Museos, arte y visitantes.

Los museos son espacios que han impuesto al espectador su relación personal con las obras de arte, aunque con frecuencia olvidamos que estos espacios tiene a penas poco más de dos siglos de vida. El museo despoja a las obras de arte de su función principal; lo que importa son las imágenes de las cosas, quién lo hizo, los materiales, la época y frecuentemente se deja de lado las funciones cotidianas o rituales por las cuales se creó la pieza. “Por lo tanto, el museo, nacido cuando el cuadro de caballete representaba solo la pintura, se ha convertido en un museo no del color sino de los cuadros, no la escultura sino de las estatuas.”<sup>100</sup> De cierta manera, aquello que se resguarda dentro de un museo se queda únicamente con su valor de exhibición y estético, la obra del arte por la obra de arte.

Los museos son espacios que condensan aquello que llamamos arte; las diferente formas de hacerlo, las diversas visiones del mundo, las ideas de la estética y de la época en la que las obras fueron creadas. Son espacios de referencia a los cuales el público acude porque en ellos se encuentra la legitimidad de decir y mostrar qué es arte.

Existen una diversidad de maneras de exponer, y a lo largo del tiempo los museos han desarrollado estrategias que ayuden al espectador. A partir de los años setenta surgió el modelo del “cubo blanco”; este debía de ser un espacio neutral, libre de contexto, en donde fuera sencillo un encuentro silencioso con las piezas artísticas. Este modelo minimalista, que en la actualidad sigue siendo utilizado, llegó a generar una sensación de aislamiento y esterilidad.<sup>101</sup> Es común que en las salas de exhibición reinen las restricciones, las pocas opciones de movilidad, los escasos lugares para tomar asiento y mirar, y el volumen de voz que se pueden usar (ya que hay una continua aspiración al silencio), entre otras situaciones. Estas condiciones limitan las posibilidades que pueden tener los y las espectadoras, formas en las que se puede generar una conexión personal. El arte necesita estar conectado con el mundo exterior para que pueda tener un significado.

<sup>99</sup> Miranda, *La disonancia de*, 2017, p.18.

<sup>100</sup> Malraux, *Museo imaginario*, 1953, p.25.

<sup>101</sup> Idema, *How to visit*, 2014, p.2.

Entonces ¿Quiénes deben responsabilizarse por la comprensión de las piezas de arte? ¿Aquel quien crea las piezas? ¿Quiénes se encargan de cómo exponerlas? o ¿Quiénes las miran? Probablemente existen diferentes respuestas a estas amplias preguntas, tal vez ninguna es correcta. Cada una de las partes contribuye de una manera diferente, pero en este trabajo quienes miran son aquellos en que fijare mi atención.

Público, visitantes, turistas o simples seres errantes, “*It has no face, is mostly a back. It stoops and peers, is slightly clumsy. Its attitude is inquiring, its puzzlement discreet.*”<sup>102</sup> Las personas que visitan los museos son de características variadas y tiene diferentes razones para atender a ellos. Sin embargo los y las visitantes dedican en promedio nueve segundos para mirar cada pieza.<sup>103</sup> La permanencia en el museo no asegura que a las piezas se les dé más allá de un breve vistazo.

A pesar de las diversas críticas que se puedan generar con respecto a los museos, solemos responsabilizar a estas instituciones con la tarea de hacernos entender aquello que se expone frente a nuestros ojos. Ingenuamente creemos en la posibilidad de comprender las piezas desde el primer momento en que nos paramos frente a las obras de arte. Sin embargo es una idea errónea, que al visitar un museo y por estar frente a piezas, la experiencia será necesariamente significativa. Crear una conexión entre los objetos y las personas es sin duda una de las tareas más complejas e importantes que tienen los museos, pero que no depende del todo de ellos.

Exististe un punto en el que ninguna cédula, ficha técnica, catálogo de exposición o visita guiada podrá forjar una conexión significativa entre el sujeto y la pieza. Existe un punto en el que, aquel que mira debe aprender y permitirse enfrentarse, a aquellos que llamamos arte.

La gente tiene estos libritos en la mano y va de cuadro en cuadro a otro, busca y lee los nombres. Luego se va, tan pobre o tan rica como entró, y se deja absorber inmediatamente por sus preocupaciones, que no tienen nada que ver con el arte. ¿Para qué vinieron?<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> O’Doherty, *Inside the White*, 1999, p. 39.

“No tiene cara, es sobre todo una espalda. Se inclina y mira, es un poco torpe. Su actitud es inquisitiva, su desconcierto discreto”

<sup>103</sup> Idema, *How to visit*, 2014, p. 21.

<sup>104</sup> Kandinsky, *Sobre lo espiritual*, 1911, p.11.

Solemos reducir nuestra relación con el arte a los museos y las explicaciones que ellos nos pueden proveer, pero ¿Qué pasaría si nuestra búsqueda y capacidad de contemplación se expandieran fuera de las paredes de los museos? ¿Qué pasaría si empezáramos a buscar arte en nuestro entorno cotidiano? ¿Qué pasaría si nuestras ciudades se volvieran espacios de exposiciones artísticas? Pensar a nuestra ciudad como un museo, que en nuestro día a día nos ofrece la oportunidad de conmovernos, divertirnos o ayudarnos a escapar de la cotidianidad. Siempre tiene piezas que podemos admirar, que cambia a par de la época del año, que se adaptan a las nuevas construcciones, que nos acompañan constantemente durante nuestro crecimiento y nuestro estado de ánimo. Piezas a las cuales siempre podemos ver con nuevos ojos. Que a diferencia de los museos convencionales, en este nos es permitido hablar, sentarnos, comer e inclusive fotografiar o tocar las piezas, porque las interacciones suelen estar mediadas por el espacio y cada persona puede decidir sus formas de relación.

#### 3.1.4. Construyendo la ciudad como museo

Los museos son espacios que todavía tienen una corta existencia, pero de los cuales nos cuesta trabajo desvincularlos con el arte. Sin embargo los museos también son espacios que han expandido sus temas de colección y exhibición, que buscan a diversos públicos y se adapta a las demandas de su presente.

Por otro lado las ciudades han sido una manera de organizar la vivienda que la humanidad ha desarrollado. Definir el concepto de ciudad no es posible, lo que hace a las ciudades ser espacios sumamente flexibles,

Una ciudad es una organización cambiante y de múltiples propósitos, una carpa para muchas funciones, levantada por muchas manos relativamente rápido. Resulta poco factible y nada deseable la completa especialización, el encaje perfecto, porque, en cierta medida, la forma no debe comprometerse del todo, sino que debe de ser flexible y adaptarse a los objetivos y a las percepciones de los ciudadanos.<sup>105</sup>

Es esta maleabilidad que se encuentra tanto en el espacio del museo como el de la ciudad, que permite unir ambos conceptos. La Ciudad de México puede ser vista y vivida como un museo al aire libre por su gran oferta de intervenciones artísticas en la vía pública.

Aprender a vivir a la ciudad como museo, es una manera de encontrar la experiencia estética fuera de las paredes del museo, de conectar al arte con el mundo, porque solo ahí puede

<sup>105</sup> Lynch, *Imagen de la ciudad*, 1960, p.107

cobrar su verdadero significado. Estas estrategias ayudan generar una apropiación del espacio, la cual es la verdadera manera de defenderlos. Integrar al arte a nuestras vidas, recordar su parte de gozo y cualidades lúdicas, y dejarse conmover por la experiencia estética en todas partes es una forma de dejar de transitar nuestros entornos y empezar a habitarlos.

En 1953 Mathias Goeritz escribió y pronunció su “Manifiesto de la arquitectura emocional” con motivo de la inauguración del Museo Experimental El Eco. En el texto el artista expresa su deseo por regresarle a la arquitectura su capacidad de transmitir emociones y no solo de cumplir con su parte funcional. “Solo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla como un arte.”<sup>106</sup> El texto refiere a una construcción arquitectónica que Goeritz veía como una escultura habitable, un espacio para experimentar y en el que sus colores y formas asimétricas inspiraran o sorprendieran a quien pudiera observar El Eco. La arquitectura emocional brinda una nueva forma de relación entre el entorno y el habitante.

Por supuesto que la Ciudad de México ya tenía un amplio conjunto de arte público, en los capítulos anteriores se hizo un recuento de ejemplos importantes en el siglo XX, como el surgimiento del muralismo mexicano, al igual que la integración plástica. En la propuesta de ciudad-museo cada quien puede elegir las piezas de su museo. Pero este trabajo tiene un enfoque en particular, hacia la escultura monumental urbana.

Quince años después de la construcción del Eco, Goeritz coordinó el proyecto del corredor escultórico de la *Ruta de la Amistad*, y aunque el corredor se construyó con motivo de las Olimpiadas, sus visiones estéticas no quedaron de lado. A quienes participaron se les pidió representar algún concepto abstracto y sus esculturas fueron hechas de proporciones monumentales. Goeritz planteaba que la manera de apreciar estas monumentales piezas sería a través del coche en el caso de su escultura “Osa Mayor” se vería desde el avión, esto tenía que ver con la idea de la modernidad. A pesar de esta consigna cuando las esculturas fueron concebidas, hacía una invitación a la contemplación; ya fuera con el cambio de la luz solar a lo largo del día o en busca de la sorpresa de las proporciones que pudieran hacer sentir

---

<sup>106</sup> Goeritz, *Manifiesto de la arquitectura*, 1953.

pequeño al espectador. Desde el año de 1968 el Comité Organizador concebía al proyecto de la *Ruta de la Amistad* como

La idea de un arte integrado y subordinado al conjunto urbano, es de fundamental importancia para nuestra época, puesto que significa que la obra artística sale del ambiente del “arte por el arte” propio de galerías y museos. Se intenta, pues establecer un contacto entre el arte contemporáneo y las masas por medio de un conjunto planificado.<sup>107</sup>

Durante la Olimpiada Cultural los museos, galerías y edificaciones importantes de la ciudad fueron utilizados como sede para muchos de los eventos que se llevaron a cabo, por ejemplo Bellas Artes fue el recinto donde se llevó a cabo la inauguración y su teatro fue el espacio para los ballets. Además de que desde la década de los cincuenta los artistas más importantes formaban parte de la Generación de la Ruptura, cuyo trabajo era principalmente expuesto en galerías. Sin embargo el corredor escultórico estaba pensado como un proyecto que saldría de las galerías y museos, de estos ambientes comunes del arte, para encontrarse con los habitantes de la ciudad desde otro espacio, la calle.

### 3.2. La Ruta de la Supervivencia

El año de 1968 llegó a su fin y con este los primeros y hasta el momento los únicos, Juegos Olímpicos que se han llevado a cabo en el territorio mexicano.. Después del furor olímpico y del trágico 2 de octubre, la ciudad debía volver a cierta normalidad. Los eventos deportivos cesarían y sus participantes volverían a su lugar de origen para seguir entrenando, las decoraciones colocadas estratégicamente en algunas zonas de la ciudad serían removidas, algunas para perderse, otras para guardarse en las colecciones personales, en los archivos o en los museos. Sin embargo no sería posible remover del todo, mucho de lo que había llegado con los juegos y otros sucesos de este año.

En primer lugar estaban las instalaciones olímpicas, construidas como parte de los requisitos esenciales para que México pudiera ser la sede de los Juegos. Sobre las cuales el “Comité Organizador estaba consciente de que las obras debían de servir a futuro para lo población mexicana.”<sup>108</sup> Aunque su historia es otra y no el tema de esta investigación, es importante reconocer que ellas tuvieron un impacto significativo en el espacio donde fueron construidas, y posteriormente serían puntos de partida importantes con respecto a la

<sup>107</sup> México, 1968, AGN, Comité Olímpico Mexicano, exp. 28-179

<sup>108</sup> Elías, *México 68*, 2012, p1.30.

planificación urbana y la expansión de la población a lo largo de la ciudad. Por ejemplo el Palacio de los Deportes, una instalación de gran tamaño, no fue usada nuevamente con finalidades deportivas hasta 1975 durante los Juegos Panamericanos, y en la actualidad es sede de eventos musicales. No obstante su edificación detonó el trabajo de construcción de zonas habitacionales, y el Palacio también tiene una estrecha relación con la construcción de la Línea 9 del metro, que se llevó a cabo en 1987.

Con respecto al programa que se llevó a cabo de la Olimpiada Cultural, en la que existieron alrededor de veinte eventos en distintas disciplinas como danza, cine, música, poesía, pintura infantil, ciencia, entre otras más, la mayoría también llegaron a su fin junto con el año, pero no todo lo que se generó fue efímero. Actualmente cincuenta años después, se han llevado a cabo diferentes esfuerzos por recuperar parte de estas manifestaciones culturales, ya sea en formato de exposición, publicaciones de libros, coloquios o convocatorias a nivel internacional para encontrar a los y las niñas que participaron en el concurso de pintura infantil.

Las esculturas de la *Ruta de la Amistad*, fueron una manifestación de la Olimpiada Cultural, que por estar cimentadas en los terrenos del periférico sur, permanecieron aun cuando todo había terminado, y todavía permanecen. A diferencia de los demás eventos culturales, las esculturas fueron construidas de concreto y varillas, materiales que necesariamente implican una mayor duración. La *Ruta* se quedó ahí, cuando la fiesta olímpica se había acabado la fiesta olímpica.

### 3.2.1. La recepción del corredor

En los siguientes años el corredor, tuvo una buena recepción por parte de la población de la ciudad. El periférico sur, la vialidad donde se encontraba contenidas las piezas, fue construida en el año de 1962, su origen también tenía que ver con las Olimpiadas. Esta vía iniciaba en San Jerónimo y terminaba en Cuemanco, cuando fue construida cumplía con la función de comunicar las instalaciones olímpicas de la ciudad. Además contaba con el anillo periférico que conectaba con la avenida de insurgentes sur, al igual que las prolongaciones de viaducto Tlalpan, Acoxta y prolongación División del Norte. Posteriormente a finales de

los años sesenta la vialidad crecería hacia el norte de la ciudad.<sup>109</sup> La extensión de la calle, los amplios carriles y su novedad fueron un incentivo para que quienes habitaban la ciudad, desearan recorrer este nuevo tramo. Las esculturas también eran uno de los motivos de vista, aunque pudieran parecer ajenas a otras manifestaciones artísticas que en la época al encontrarse en la vía pública, hacían una invitación sugerente para ir a conocerlas.

Se convirtieron como en un paseo del domingo, uno de los paseos que hay que hacer con la familia, ir a ver las esculturas que están en la nueva autopista al sur de la ciudad. Era emocionante ver los campos del pedregal y los campos de riego de Xochimilco, que eran campos de siembra. (...) Por las fotos y lo que cuenta la gente me consta que era algo que la gente disfruta ir a hacer con sus papás, o ellos mismo ir. Era un recorrido de 17 kilómetros, entonces no se hacía en cinco minutos, tomaba como cuatro horas y luego la gente ya se quedaba en Xochimilco a pasar el día.<sup>110</sup>

Desde la perspectiva del artista encargado del proyecto, Mathias Goeritz, el trabajo tuvo críticas mixtas, pero posiblemente fue él quien generó los juicios de mayor peso sobre su mismo proyecto.

I must admit that the project was too ambitious. The intention of given the event the universal, humanistic quality and of gathering persons from all over the world made us face a series of extra artistic considerations which caused us many special problems.<sup>111</sup>

En más de una ocasión Goeritz manifestó su desconcierto con el estado del corredor, por lo que planteo ideas tales como pintarlas a todas del mismo color, para hacer hincapié de la relación que existía entre todas las piezas. Incluso llegó a declarar que las esculturas no podían ser salvadas, durante una reunión entre el Colegio de Arquitectos de México, la UNAM, y el Comité Mexicano del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS-UNESCO).<sup>112</sup>

Como ha sido mencionado previamente en los capítulos anteriores, el proyecto fue pensado para una gran escala – en un inicio se planteó que las esculturas estuvieran en una carretera- en la búsqueda de artistas no se consiguió una gran diversidad y no siempre

---

<sup>109</sup> Schteingart, *Desarrollo urbano-ambiental*, 2016, p.34.

<sup>110</sup> Entrevista a Luis Javier de la Torre, realizada por Gala Alarid, Ciudad de México, 29 de agosto del 2018.

<sup>111</sup> Goeritz, *The Route*, 1970, p.403

Debo admitir que el proyecto fue muy ambicioso. La intención de darle al evento lo universales, cualidades humanísticas y la reunión de personas de todo el mundo, nos hizo enfrentarnos a una serie de consideraciones artísticas extras que nos causaron problemas especiales.

<sup>112</sup> Angélica Abelleira, “Adopte una escultura...” *La Jornada*, 31 de julio de 1994, México, p.30

quedaron del todo satisfechos con la localización de su trabajo, lo que tenía que ver con la falta de familiaridad con el espacio.

Más allá de estos problemas relacionados con la idea y el trabajo que se llevó a cabo, el corredor escultórico comenzaría a enfrentar con el paso de los años nuevas problemáticas. La Ciudad de México cuya población seguía en constante crecimiento, y que había empezado a crecer hacia el sur desde mediados del siglo XX, no tuvo tregua con las monumentales piezas escultóricas. Cuando se planeó la ubicación de las esculturas, se tomó en consideración la construcción de algunos estacionamientos con el propósito de que recibiera a los automovilistas que desearan y pudieran detenerse a contemplarlas de una manera más cercana. De igual forma cada una de ellas tenía su propia iluminación, lo que daba una perspectiva distinta a aquel que recorriera el periférico sur durante la noche. Lamentablemente tan solo dos años después las lámparas colocadas fueron gradualmente destruidas y robadas, y de igual forma la pintura comenzó a caerse.<sup>113</sup>

Las esculturas fueron colocadas en terrenos baldíos remanentes de la construcción del periférico; los terrenos que las rodeaban fueron eventualmente adquiridos por compradores privados, y con las nuevas construcciones las esculturas fueron perdiendo su monumentalidad, fueron perdiendo su escala. Poco a poco tuvieron competencia de otras grandes construcciones, así empezaron a perder sus vistas a los volcanes o a los campos de cultivos, para comenzar a mimetizarse con la moderna ciudad en constante crecimiento. De cierta manera, podemos decir que las esculturas quedaron en el olvido.

### 3.2.2. Iniciativas para salvar el corredor escultórico.

A partir de las décadas de los noventa es posible encontrar una constante correspondencia entre la artista mexicana Helen Escobedo, quien participó con la pieza “Puerta al viento”, y otros escultores del proyecto. Ella quien trabajaba en su obra con el arte público, siguió preocupándose por el estado de la *Ruta*, que se puede notar en los diálogos establecidos por medio de cartas. En ellas discutía temáticas referentes a la situaciones de las esculturas, se hacían propuestas para repintar las piezas y por supuesto también estaba la

---

<sup>113</sup> Goeritz, *The Route*, 1970, 405-406 pp.

parte personal. Existieron artistas, quienes habían donado su trabajo tiempo atrás, que eran conscientes de la situación de la ciudad y del corredor. Entre ellos el belga Jacques Moeschal escribe a Helen Escobedo, una carta donde plantea su propuesta para las esculturas como una manera de recordar a Goeritz, quien había fallecido un año antes.

Mais il apparait que l'extension de la ville s'est opérée sans respect des sculptures réalisées. (...) Au moment de la réalisation, nous avons tous travaillé en pleine nature. Les sculptures prenaient une importance capitale en fonction de l'environnement. Cette caractéristique est aujourd'hui totalement perdue. A l'origine les sculptures avaient été peintes dans des tonalités claires qui se détachaient sur le paysage. Dans la situation actuelle, elles se confondent avec les bâtiments environnants.<sup>114</sup>

Otra expresión de interés con respecto al tema fue a través de un intercambio igualmente de cartas entre Escobedo y el holandés Joop Beljong, con quien además de discutir propuestas para repintar su escultura, también le comparte la urgencia de que el corredor no continúe con su deterioro y no se siga perdiendo dentro de esta urbanización.

Poco tiempo después, en el año en 1994 surgió el Patronato Ruta de la Amistad, es un organismo fundado por Luis Javier de la Torre González y como cofundador está el arquitecto Javier Ramírez Campuzano, hijo del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. Esta asociación de carácter civil, tiene como objetivos principales restaurar, conservar y difundir este corredor escultórico que nació en 1968. En palabras de uno de sus creadores:

El programa (...) tiene como fin primordial dar vida constante a las 22 esculturas que conforman la Ruta a través del contacto directo con la comunidad, abriendo así nuevos espacios para la creación en el ámbito del arte urbano y procurar una presencia constante en la mente del público mediante intervenciones artísticas temporales y multidisciplinarias. El proyecto tiene como meta revalorar las esculturas y asegurar su permanencia en una ciudad que cambia rápidamente, extendiendo el concepto de Mathias Goeritz de sacar el arte contemporáneo a las calles, ahora con proyectos que rompan de facto el cotidiano paisaje de una ciudad abrumada por la contaminación visual.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Carta de Jaques Moeschal a Helen Escobedo, 1991. Fondo Documental Arkheia, Fondo Helen Escobedo, Correspondencia de los artistas de la ruta olímpica.

Pero parece que el crecimiento de la ciudad sea hecho sin respetar las esculturas. (...) En el momento de la realización, todos nosotros trabajamos con plena naturaleza. Para las esculturas fue de suma importancia la función del ambiente. Hoy en día esta característica está totalmente perdida. En un origen las esculturas habían estado pintadas en su totalidad de tonalidades claras que se destacaban en el paisaje. En la situación actual, ellas se confunden con los edificios de alrededor.

<sup>115</sup> Luis Javier de la Torre, "Programa de Intervenciones en la Ruta de la Amistad", <http://www.mexico68.org/es/intervenciones/>. Consultado el 12/09/18



Helen Escobedo y Jacques Moeschal en *Disco Solar*, en México, circa 1991, Arkheia, Helen Escobedo, Correspondencia con los artistas.

En diciembre 1991 existió una iniciativa por parte del gobierno del Distrito Federal quien anunció la asignación de 800 millones de pesos dedicados a la conservación por “la necesidad de dignificar la serie escultórica.”<sup>116</sup> Estaría encargados Jorge Gamboa de Buen, coordinador general de Reordenación Urbana y Protección Ecológica y Alejandro García Lara, subdirector de Proyectos Urbanos. Sin embargo poco sucedió con el proyecto y fue una iniciativa de tipo civil, como la del patronato que inició con la titánica tarea de devolverles el espacio y la vitalidad que con el tiempo, falta de mantenimiento, acciones humanas, la vegetación y las nuevas construcciones habían ido quitándole.

Varias de las esculturas se encontraban en condiciones críticas. En 1994 “Hombre de Paz” del italiano Constantino Nivola se encontraba escondida detrás del edificio de telecine de Perisur, y la Notaria 10 había colocado de manera arbitraria diez cajones de estacionamiento. “Janus” del australiano Clement Meadore se encontraba prácticamente secuestrada, al ser sustraída y privatizada tras las rejas del Colegio Olinca quienes alegando propiedad del terreno donde había sido colocada la escultura, la habían cercado, quitándole su carácter de arte público. “Cortina articulada” del austriaco-estadounidense Herbert Bayer necesitaba ser reubicada, debido a que los edificios construidos a sus lados obstruían su visibilidad, además de quitarle su monumentalidad y escala.

En general, todas las obras, desde San Jerónimo hasta Cuemanco, se encontraban en un gran abandono y requerían: trabajos de restauración, impermeabilización, pintura, limpieza del terreno, trabajo de jardinería, iluminación, etc. Inclusive, a pesar que la mayoría de los terrenos se encuentran llenos de piedra volcánica, había gente viviendo en ellos y en las esculturas. El rescate de ellas también era una forma de regresarle a quienes habitaban la ciudad, espacios culturales, por ejemplo en la pieza del uruguayo Gonzalo Fonseca “La Torre de los Vientos.”

---

<sup>116</sup> Angélica Abelleira, “Adopte una escultura...” La Jornada, 31 de julio de 1994, México, p.30

El problema del abandono de las esculturas tenía que ver con el mismo nacimiento del proyecto en sí, porque no se estaba contemplando su vida a futuro. Un buen ejemplo es la falta de consideraciones de que al construir estos monumentales trabajos en terrenos baldíos, en poco tiempo se vería afectadas por el crecimiento urbano que desde los años cincuentas se dirigía hacia el sur. El periférico sur, por su capacidad de albergar vehículos y la longitud de la vialidad, era un espacio que estaba destinado a seguir creciendo y por lo tanto las esculturas cambiarían en conjunto.

No hubo un plan de mantenimiento, ellos las hicieron, les quedaron muy bien y luego se dieron la vuelta y se fueron. No se cuidaron, (...) Las hicieron textualmente para el momento, entonces se fueron pudrieron, se fueron acabando, los terrenos de los lados construyendo, el Olinca se roba el terreno, porque lo compra de manera fraudulento.<sup>117</sup>

### 3.2.3. Recuperando las esculturas

Las esculturas deberían de ser restauradas una por una, con fondos conseguidos para cada una de ellas. Nuevamente la historia de la recuperación de cada una de ellas, es un mundo lleno de sucesos, complicaciones, anécdotas y coincidencias afortunadas para que cada una de ellas pueda seguir en pie.

La primera escultura en las que se trabajó fue la “Torre de los Vientos” del uruguayo Gonzalo Fonseca, artista que nuevamente pudo intervenir durante el proceso. Su restauración se llevó a cabo en el año de 1996 con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, es importante resaltar esta escultura que desde el principio fue diferente al resto. La “Torre de los Vientos” es la única escultura habitable. En su interior cuenta con un espacio de 80 m<sup>2</sup> y está amueblada con una estética minimalista, su autor quería que la pieza fuera un lugar al que los atletas que se hospedaban en Villa Olímpica pudieran ir caminando. Con la restauración surgió la intención para la escultura de que se volviera parte de un laboratorio

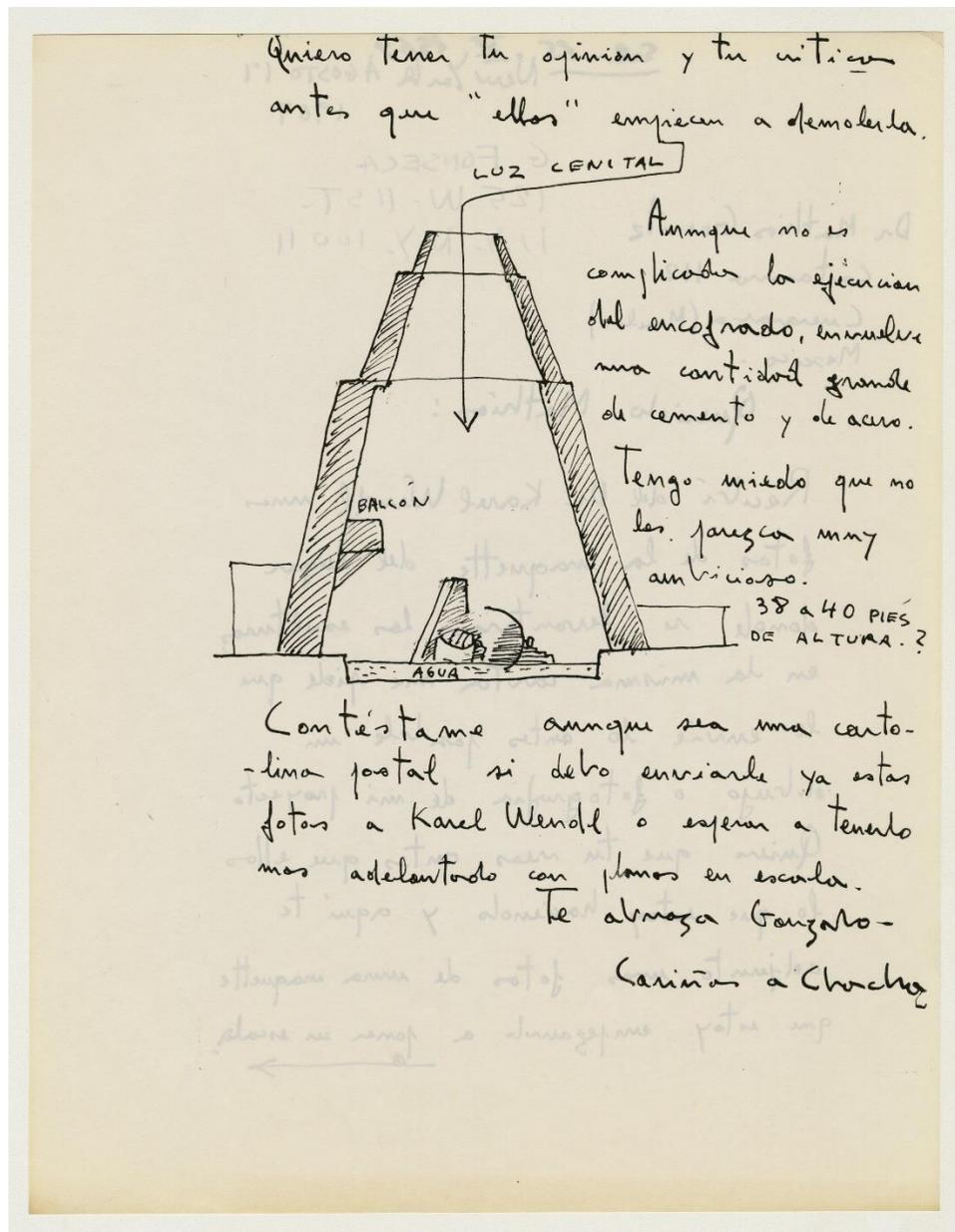
---

<sup>117</sup> Luis Javier de la Torre, entrevista citada.

experimental de arte contemporáneo en el que se diera un dialogo entre Fonseca y otros artistas. Inició con la participación de Pedro Reyes en el mismo año de su restauración con un trabajo llamado “UIA Tetris” y posteriormente con los “Jardines Colgantes”.

“UIA Tetris” inspirado en el juego de computadora, fue un proyecto en el que se imaginaba qué pasaría en las ciudades con respecto al crecimiento de la población y el desarrollo urbano, se quería comprobar que la arquitectura es un juego en el que las reglas se hacen conforme se construye. Para esto se construyó un conjunto de cubos de madera que se colocaron al interior de la escultura, la construcción del trabajo fue colectivo por parte de Reyes y estudiantes suyos. En el año 2000 volvería a intervenir con “Jardines Colgantes”, la pieza consistió en colocar un jardín hidropónico al interior de la escultura, que invitara a una reflexión entre el cuidado de las plantas que generaba una “elevación” dentro la verticalidad de la escultura. La escultura ha sido intervenida por diferentes artistas y ha tenido alrededor de 26 intervenciones.





Gonzalo Fonseca Torre de los Vientos en México, 1968, Arkheia, Helen Escobedo, Correspondencia con los artistas.

### 3.2.4. La escultura que se robaron.

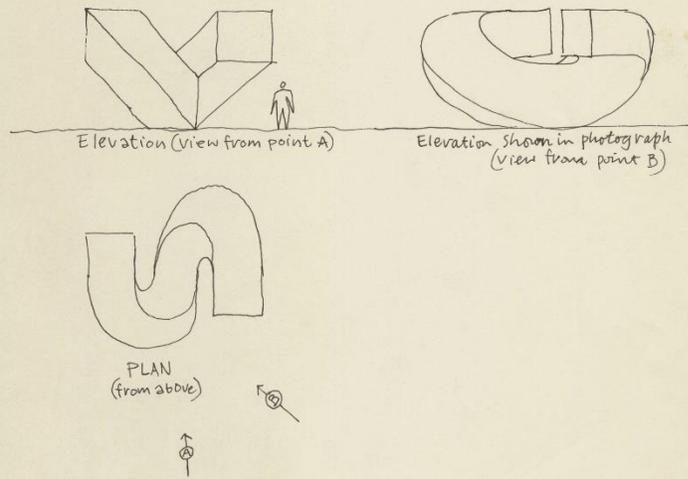
En el año de 1973 la escuela privada el Instituto Educativo Olinca, compró un conjunto de terrenos al Gobierno de la Ciudad de México para inaugurar el colegio. La compra tuvo arreglos fraudulentos, porque en uno de ellos se encontraba la escultura “Janus” del australiano Clement Meadmore. Desde su inauguración la escuela ya utilizaba como logo la silueta de la escultura y construyó una barda alrededor de la pieza. Un par de años después el INBA obligaría a la institución a abrir un hoyo en la barda que permitiera la visibilidad de la pieza. Aun así la escultura sufriría la transición de ser una pieza de arte público a privado, por más de 20 años a la escultura se le despojó por completo de su sentido original.

En el año de 1996 cuando el Patronato inició su trabajo de restauraciones con la “Torre de los Vientos” se consideró que podía ser un buen momento para colaborar con la escuela y llegar a un acuerdo sobre la pieza robada. A pesar de que se habían hecho acuerdos, la escuela tomó la medida de destruir el basamento original de piedra volcánica y volver a cercar la escultura.



Clement Meadmore

111 st. marks place  
New York, N.Y. 10009  
677 4876



Clement Meadmore *Janus* en México, 1968, Arkheia, Helen Escobedo,  
Correspondencia con los artistas.

En primera estancia la reacción por parte del Patronato fue acudir a la embajada de Australia en busca de apoyo, la reacción de la embajada fue presentar una queja formal el caso con el presidente en turno Ernesto Zedillo, pero los esfuerzos fueron en vano. “Entonces la decisión que tomé fue me olvidó de Janus, no me olvido y la veo de lejos, porque hay 20 esculturas destruidas. La última vez que vi a la directora le dije que había que regresarla, ella se rio de mí y me dijo que fuera con mi coche por ella, no fui con mi coche fui con una plataforma.”<sup>118</sup>

Años después de que el Patronato había reubicado exitosamente un conjunto de las esculturas y restaurado a otras de ellas, decidieron que ya era tiempo de recuperar a “Janus”. Una vez que se había recaudado la cantidad de dinero necesaria para la reubicación y restauración, De la Torre tomó la decisión de buscar apoyo nuevamente en la embajada de Australia y en la Fundación Meadmore, cuyas oficinas se encuentran en Nueva York. En conjunto se expidió una demanda dirigida a la escuela por el robo de la escultura y el uso del logotipo en la que se exigía una remuneración de 80 millones de dólares por los daños ocasionados. Fue esta demanda la presión que se necesitó para que la escuela no pudiera seguir sosteniendo el robo de la escultura. Esa noche de la Torre lo narra de la siguiente manera.

Entonces cuando la fuimos a sacar a mí ni siquiera me dejaban pasar, yo lo veía todo a partir de la reja, los vigilantes me empujaban. Esa noche estaba la dueña, el esposo y una maestra, entonces imagínense todo el edificio apagado, excepto un salón donde estaban los tres personajes parados viendo como salía la escultura. Al principio no la podíamos levantar, por un cable de acero pesaba unas 40 toneladas, entonces la grúa no podía por ese cable de acero. En el momento que sale, pasa la reja, baja, cae en la plataforma, empezamos a oír botellas de champaña. Yo me volteé y le hice (el entrevistado hace un gesto de desprecio y victoria a quienes les observaban) Al día siguiente me acusaron con la embajadora, pero ella se moría de risa.

Imagines el impacto de la escultura que ves de tú escuela, al día siguiente la vez afuera en la lateral parada porque no nos dio tiempo de moverla más. Ya llegando allá, me doy lujos como a Meadmore le encantaba el jazz y los tambores, entonces para bajar la escultura se me ocurrió ir por estos tambores de circo y para que fuera bajando al ritmo de los tambores, como yo era el que paga se chingaban los demás. Todos se querían dormir y yo tocando el tambor, así pasó encima de mí el monstruo, arriba de mi cabeza. Ahora tiene un espacio muy grande que te permite verla toda y ver la magia que tiene de siempre estar cambiando.<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> Luis Javier de la Torre, entrevista citada.

<sup>119</sup> Luis Javier de la Torre, entrevista citada.

El caso de “Janus” es definitivamente de los más polémicos que las esculturas del corredor se han llegado a enfrentar. La obra sufrió plagio de su silueta al ser utilizada sin autorización para el logo de la escuela, el robo de la misma pieza y la destrucción de su basamento original el cual estaba hecho de acuerdo con las instrucciones del artista. Este tema fue motivo de artículos periodísticos, pero también de molestias por parte de habitantes de la ciudad, quienes no entendían por qué la escultura había sido privatizada, pero quienes tampoco sabían cómo expresar sus molestias. Por lo que se necesitó que una institución con la información, los permisos y el dinero se encargaran de la recuperación de la obra. Por la falta de información sobre ciertas manifestaciones artísticas o sobre el impacto que se puede generar a partir de la participación de la ciudadanía, son motivos por los cuales el arte público se ve con frecuencia en riesgo de perderse en manos de instituciones o proyectos privados.

En algunas ocasiones han existido pérdidas importantes; como el Hotel Casino de la Selva, conjunto que se encontraba en Cuernavaca, Morelos que contaba con murales de David Alfaro Siqueiros y los únicos murales que existieron de Gerardo Murrillo el Dr. Átl, entre otros artistas. En el año 2001 el hotel se demolió, y en la actualidad contiene dos cadenas de supermercados. Aunque existen historias de contraste como el Polyforum Cultural Siqueiros, que no pudo ser vendido y destruido gracias la intervención de la comunidad de vecinos de la colonia Nápoles.

La historia de “Janus” es una muestra de lo fácil que resulta privatizar, destruir y despojar a ciertos objetos, que en este caso son vistos como arte, de su esencia. Las esculturas de la *Ruta de la Amistad* eran una donación que sus creadores hacían al país como una forma de compartir sus visiones del arte a un público amplio. Aunque en un principio las esculturas respondieron más a espectadores olímpicos, las piezas al estar al aire libre construyeron también un espacio y un imaginario con quienes habitaban la ciudad. Las acciones por parte de la escuela Olinca son injustificables y es necesario que no se olvide este acto de arbitrariedad con respecto a los bienes públicos.

#### 4. La Ruta de la Amistad entra al siglo XXI.

Para el año 2000, tan solo cuatro años después del nacimiento del proyecto de recuperación civil, ya se había restaurado: “Señales” la escultura de la mexicana Ángela Gurría patrocinada en 1998 por la Familia Moisés Cosío, también se trabajó en “Las Tres

Gracias” del checo Miroslav Chlupac, y “El Ancla” de suizo Willi Gutmann. El Gobierno del Distrito Federal se encargó de la restauración de “Sol Bípodo” del húngaro-francés Pierre Szekely, “Sol” del japonés Kioshi Takahashi y “Puerta al viento” de la mexicana Helen Escobedo. Con la finalidad de que las restauraciones se pudieran llevar a cabo de la mejor manera posible, el Patronato buscó contactar a la mayoría de los y las artistas.

A lo largo de los 24 años de vida que tiene la organización, se han restaurado la gran mayoría de las esculturas, lo cual ha consistido en encontrar nuevas ubicaciones para las piezas y moverlas del lugar, al igual que repararlas, repintarlas, impermeabilizarlas, reforestar y por supuesto promover estos espacios como vitales para el sur de la ciudad. Este trabajo se ha logrado a través de programas como el de “Adopta una escultura” el cual ha consistido en buscar patrocinadores y donaciones, entre ellos embajadas, instituciones privadas y públicas de todo tipo. Las instituciones participantes deberían colaborar con el proceso de restauración y mantenimiento, a cambio de una placa de reconocimiento y por supuesto su mención en la página de internet del Patronato.

A partir de la preocupación por la Ruta surgieron otros programas, los cuales son: *Programa de Intervenciones Artísticas* multidisciplinarias para dar uso a las obras y sus entornos, *Ecología Urbana* con el que se rescata la flora y fauna de la zona de pedregal, que se enlaza con *Bosques Comestibles* donde se siembran y cosechan diversas especies nativas de Xochimilco, *Festival Mundial de Pintura Infantil México '68* el cual tiene que ver con la búsqueda y la conservación de estos trabajos generados como parte de la Olimpiada Cultural.

El Patronato de la Ruta de la Amistad, con casi la mitad de la vida de las esculturas, ha resultado ser un programa exitoso. Además de los trabajos *in situ* que se debía hacer para cada una de las esculturas, un número bastante significativo de las piezas debían de mudarse de lugar de origen. La *Ruta* iniciaba, con sus diecinueve esculturas, desde la delegación de Magdalena Contreras, atravesando Tlalpan, y finalizando en Xochimilco. Además de las tres invitadas la “Osa Mayor” de Goeritz a un costado del Palacio de los deportes, el “Sol rojo” de Alexander Calder frente al Estadio Azteca y “Hombre Corriendo” frente al Estadio Olímpico Universitario. En la actualidad siete de las veintidós esculturas han cambiado su ubicación original. Estas modificaciones afectaron en la disposición de ruta que las esculturas tenían, también se perdió la longitud de 17 kilómetros de largo. Sin embargo al ser

concentradas en el Anillo periférico, han ganado la posibilidad de nuevas perspectivas para quienes conducen en este anillo, que se da al poder rodearlas por completo en su coche.

Aún con la existencia de figuras como el Patronato, la artista Helen Escobedo no descartó el tema del todo, en el año del 2004 propuso un proyecto en el que las esculturas estuvieran completamente cubiertas de grafiti, y que se llevara a cabo durante el mismo 2004 o en el transcurso del año siguiente el 2005. Aunque la propuesta se quedó simplemente en palabras y un par de noticias de periódico, es una muestra de la búsqueda de visibilizar y reactivar estos espacios escultóricos, que no siempre son notados por quienes se relacionan frecuentemente con esos espacios. Otro carácter interesante que tenía esta idea, tiene que ver con la integración de los grafitis a la obra en sí. La polémica aquí podría advertirse en que usualmente los grafitis son pensados como un signo de deterioro y vandalismo, mas no como otro tipo de expresión que acontece en la vía pública y puede ayudar a sacar a quienes transitan de su cotidianeidad. El uso del grafiti fue para la artista una manera de que su escultura pudiera ser repintada por medio de un mensaje que ella misma escribió en la pieza “Si la vuelven a pintar, los colores originales son verde y azul.”<sup>120</sup> A este mensaje respondió el arquitecto e investigador Luis Ortiz Macedo, quien además de pintarla propuso hacerle pequeñas perforaciones a la pieza con la finalidad de que pudiera salir la humedad acumulada por la lluvia.

La participación de esta artista mexicana en la conservación del proyecto fue, sin duda alguna, esencial. Al igual que una muestra de un compromiso e interés que trascendió más allá del año de 1968. Escobedo era una académica de la UNAM, su búsqueda para no dejar morir al corredor escultórico y sus piezas fue desde la manera institucional. Según el creador del Patronato, quien reconoce el trabajo y los esfuerzos de la artista, comenta.

La manera institucional no sirve o no sirvió para salvar la Ruta. Porque necesitaba un proyecto ejecutivo, no se necesitaba ver si se les pintaba verdes, rojas, moradas, se necesitaba sacarlas de lugar, tirar los árboles que les habían puesto, se necesitaba quitar los cables y postes de luz, porque nada te sirve pintarlas sino se ven<sup>121</sup>

Desde su nacimiento el Patronato comenzó con diferentes metas para poder salvar las esculturas que ocupaban el corredor escultórico. Se inició por conseguir el comodato por

<sup>120</sup> Merry Mac Masters, “Helen Escobedo sugiere “tupir”, *La Jornada*, 9 de marzo del 2004, México.

<sup>121</sup> Luis Javier de la Torre, entrevista citada.

parte del INBA, y se propuso la recaudación de dinero con la que se podría llevar a cabo la restauración de las piezas y la reactivación de los espacios.

Por suerte, ya fueran los y las artistas de las esculturas, el gobierno del Distrito Federal, la iniciativa privada o la ciudadanía, estos diversos grupos de personas no coincidieron con Mathias Goeritz con respecto al destino de la *Ruta de la Amistad*. Gracias a estos diferentes esfuerzos el corredor y sus esculturas, todavía siguen en pie.

Gobierno van y vienen (por fortuna). La Ruta de la Amistad es independiente de estos cambios y va retomando su espacio día con día. Cuándo entenderemos que la preservación de nuestro patrimonio e identidad es responsabilidad de todos, no de los gobiernos.<sup>122</sup>

### 3.3. Vivir la *Ruta de la Amistad*

La construcción de este apartado se hizo con base a entrevistas realizadas durante el año 2018, con el fin de adquirir fuentes con un contenido más personal, de quienes habitan la ciudad y por diferentes medios se han apropiado del corredor escultórico.

En total fueron realizadas seis entrevistas, en las que el tema sobre el que se dialogó fue la *Ruta de la Amistad* y la manera en que cada personaje había construido una relación a lo largo de su vida con el corredor y algunas de sus esculturas en particular. Para la realización de las entrevistas fue necesario el uso de mapas, fotografías y bocetos de las esculturas, porque en definitiva las imágenes para este trabajo son esenciales. De las entrevistas también surgió un pequeño ejercicio de nombrar a cada una de las esculturas.

En las vivencias narradas se buscó tener un contraste en las opiniones, que fue encontrado por las edades de los y las entrevistadas. De modo que una parte estuvo enfocada en quienes conocieron las esculturas y a la vialidad del periférico como parte de las novedades que habían llegado con las olimpiadas de 1968. La otra a quienes llegaron a este mundo cuando las esculturas ya habían sido erguidas y por el periférico ya habían transitado miles de coches y personas. A pesar de que la muestra es pequeña, existió la intención de

---

<sup>122</sup> Luis Javier de la Torre, “Aclara reportaje sobre la Ruta de la Amistad”, *La Jornada*, 2004, México. Se publicó como respuesta al artículo del 9 de marzo, porque Merry Mac Master escribió “no se define aún cómo conservar la ruta.” Obtenido del Fondo documental Arkheia MUAC, Fondo Helen Escobedo, s/e.

poder captar parte de la recepción del proyecto, opiniones más diversas sobre las esculturas, los diferentes entre los vínculos formados entre a quien se entrevistó y ciertas piezas, y el impactó que generó el cambio de la ubicación original de varias de las esculturas por cuestiones de conservación. Más adelante podría ser interesante realizar un estudio sobre aquellas personas que solo las conocieron con su nueva ubicación.

Todas las entrevistadas son de personajes que son o fueron en algún momento habitantes del entonces Distrito Federal, y viven o en algún momento vivieron en la zona sur de la ciudad, con la idea de que también existiera cierta familiaridad con el tránsito por el periférico sur. Una de las entrevistas excepcionales fue hecha a Luis Javier de la Torre, cofundador del proyecto del Patronato de la Ruta de la Amistad, quien ha tenido una experiencia cercana con las esculturas a lo largo de su vida, y que además otorga la visión de alguien quien se ha dedicado a la conservación del corredor.

El uso de la historia oral es una metodología de carácter cualitativo, que desde finales de la década de los sesentas puso su mirada en brindar la perspectiva humana, desde lo individual y subjetivo. Esta herramienta de las investigaciones históricas, nos recuerda como quienes observan también tienen una importante intervención en su tiempo y espacio. “La vida, esa realidad inasible, se descubre entonces como una vía problemática pero prometedora para explicar lo inexplicable.”<sup>123</sup> Además de generar la propuesta de ciudad-museo, resultaba importante tomar en consideración la opinión de quienes viven estos espacios de manera cotidiana. Sino hubieses sido posible encontrar personas a quienes la *Ruta de la Amistad* formara parte del imaginario que tienen del lugar en el que habitan, la propuesta de esta investigación tendría que utilizar otro objeto de estudio.

Con el fin de una mejor comprensión al citar a los personajes a quienes me di la tarea de entrevistar, escribiré una pequeña semblanza de cinco de ellas.

Laura Carballo nació en Guadalajara en el año de 1952, vivió entre Guadalajara, el Distrito Federal y otras ciudades del mundo, hasta los treintaitrés años en los que se mudó a Morelia, Michoacán. Laura tuvo una estrecha relación con Mathias Goeritz, ya que se conocieron durante los primeros años de la vida de ella, y que posteriormente se convirtió en

---

<sup>123</sup> Garay, *Cuéntame tu vida*, 1997, p.5.

su alumna mientras estudiaba arquitectura en la UNAM. Conoció a la *Ruta de la Amistad* en recorridos por el periférico en el coche del artista, durante las cuales él le compartía todo aquello que sabía del proyecto.

Claudia Puebla Cadena nació en el año de 1959 en el Distrito Federal. A lo largo de su vida ha vivido en diferentes zonas de la ciudad, como Tacubaya, Mixcoac y finalmente en la delegación Tlalpan. Ella es arquitecta por la UNAM y urbanista por el Colegio de México, temas de los que en la actualidad imparte clases en la UACM de San Lorenzo Tezonco. Además de haber conocido a la *Ruta de la Amistad* durante la época de las Olimpiadas durante días de paseos con su familia, ha continuado recorriendo esta avenida con cierta frecuencia.

Jorge García Manzano nació en el año de 1994 en el D.F. Sus primeros años de vida los vivió en la Picacho Ajusco en la delegación Tlalpan, en la actualidad vive en Coyoacán. A pesar de su cambio de domicilio, recuerda que toda su niñez y principios de la adolescencia los pasó recorriendo el periférico, principalmente en el coche de sus papás.

Constanza Miranda Ruiz nació en 1995 en el D.F., toda su vida ha vivido en la delegación Tlalpan. Ya fuera por visitas a su abuela en San Jerónimo, para asistir a la escuela o simplemente para llegar a su casa el periférico es una vialidad que siempre ha recorrido. Las esculturas de la *Ruta de la Amistad* han sido una constante en estos trayectos, y parte de diferentes juegos con su mamá, en los que se han dedicado nombrar de manera personal cada una de las esculturas.

María Sánchez Liera nació en 1997 en el D.F., su vida la ha pasado en colonia floresta de Coyoacán en la delegación Tlalpan. En la actualidad es estudiante de arquitectura en la UNAM y desde el 2016 dirige una agencia de modelos llamada Guerxs en la que se busca enseñar la diversidad de la belleza mexicana. Las esculturas de la *Ruta de la Amistad* siempre han sido parte de los recorridos que ella hace cotidianamente, por ejemplo para ir a la UNAM tiene la opción de pasar por periférico donde se encuentra con varias de las piezas o irse por Tlalpan pasando en el camino al “Sol Rojo” de Alexander Calder.

Durante estos diálogos existen una serie de temas que se encuentran a lo largo de las diferentes narrativas. Uno de los más frecuentes tiene que ver con la identidad que se genera

a partir de vivir y transitar una parte específica de la ciudad, que en este caso es el sur. De igual forma las esculturas dan la posibilidad de un escape a lo cotidiano, al poder ser espacios donde se invita a la imaginación y a los que se les puede ver con ojos diferentes dependiendo del estado de ánimo, la hora del día, la época del año, si se llega a conocer nueva información de las piezas, entre otras. De esta manera se logra cumplir la parte emocional que Mathias Goeritz deseaba transmitir con sus trabajos.

### 3.3.1. La *Ruta de la Amistad* y el imaginario de la ciudad.

Identificar el entorno es una destreza básica que el humano ha necesitado desarrollar con el fin de sobrevivir. Por lo que, reconocer el medio en el que una persona se encuentra se vuelve una práctica que genera lazos emotivos. Kevin Lynch propone que la creación de una imagen del escenario físico en el que se vive, tiene una importante función social y es una base para el crecimiento individual. “Una buena imagen ambiental confiere a su poseedor una importante sensación de seguridad emotiva, y le permite establecer una relación armoniosa con el mundo exterior, algo que supone el extremo opuesto del miedo provocado por la desorientación.”<sup>124</sup>

La creación de la imagen se forma con la participación activa de quienes observan y habitan el espacio. El espacio con frecuencia es un factor que suele estar dado, es quien observa que debe de hacer el trabajo de darle un orden y un significado que se puede generar por una frecuente interacción con el medio. Ciertas peculiaridades de las imágenes se pueden llegar a compartir por un grupo específico de personas, por ejemplo cuando se comparten momentos históricos; pero también existen significados personales que solo cobran sentido de manera individual. Ambas son creaciones cognitivas importantes para este trabajo, que busca las conexiones emocionales que puedan generar la apropiación de los espacios y en este caso de las esculturas.

Desde del año de 1968 el corredor de la *Ruta de la Amistad* comenzó a ser parte del imaginario de ciertos habitantes la ciudad. Al encontrarse cerca de la Villa Olímpica y acompañar algunas de las sedes de los juegos, las esculturas tenían la oportunidad de ser vistas. La novedad de la vía en la que estaban colocadas, la monumentalidad de las piezas y

<sup>124</sup> Lynch, *Imagen de la ciudad*, 1960, p.14

el impresionante paisaje a los cerros eran algunos de los motivos por los cuales la *Ruta* se fue conociendo. “Yo recuerdo de niña que eran muy visibles, porque toda esa zona de Periférico hasta Cuemanco estaba vacía. Recuerdo las esculturas, los colores siempre me llamaron mucho la atención y se veían muy bonitas, además eran nuevas. Mi papá nos llevó a Cuemanco a verlas y era toda una excursión.”<sup>125</sup> La historia oral nos otorga narraciones personales que muestran cómo las piezas formaban parte de la memoria sobre la época olímpica del país, eran una muestra crecimiento urbano, y además también empezaron a ser parte de la experiencia estética de sus observadores. Desde diferentes perspectivas, las esculturas se integraron a la visión de un espacio y algunas personas, las integraron a sus experiencias íntimas.

La imagen que se construye, que siempre es un proceso recíproco entre quien observa y el entorno, no necesariamente llega a ser la misma a pesar de que puedan compartirse ciertos puntos en común. Existen diferencias significativas de la percepción que depende de las edades, porque los cambios que ha tenido la ciudad han sido notables. En las entrevistas con Laura y Claudia existía una sensación de que la presencia de las piezas se ha ido desvaneciendo con el tiempo y que han perdido la importancia que en algún momento tuvieron. Otro tema que causa cierta molestia es el cambio de las esculturas de sus sitio original a nuevas ubicaciones, que es visto como una consecuencia del abandono. El cambio de ubicación de las piezas también rompió de cierta manera con la idea que se tenía de la ruta, ya que las primeras esculturas del corredor tuvieron que ser removidas y en la actualidad se concentran en el anillo periférico.

Cada vez me cuesta más trabajo descubrirlas, (...) Antes eran lo que marcaba el camino, era la Ruta de la Amistad, y te recordaba la amistad, al cariño y a las armonía y ahora es la ruta de la supervivencia, ahora si no te apuras pues te matan, quieres verla y vas manejando y chocas. Antes marcaban distancias, lugares, identidades.<sup>126</sup>

Sin embargo existen otras opiniones con respecto a las consecuencias que el corredor ha enfrentado con el paso del tiempo. Mis tres entrevistadas nacidas durante la década de los noventa tienen una visión más optimista del tema. Los cambios son vistos como una acción que fue necesaria para poder recuperarlas de una ciudad que las estaba devorando. “La

---

<sup>125</sup> Entrevista a Claudia Puebla, realizada por Gala Alarid, Ciudad de México, 21 de octubre del 2018

<sup>126</sup> Entrevista a Laura Carballo, realizada por Gala Alarid, Ciudad de México, 13 de septiembre del 2018

escalera<sup>127</sup> está bien que la hayan movido, porque estaba entre dos edificios y no sé veía y estaba toda grafitada.”<sup>128</sup> De igual forma el cambio también ha sido considerado un evento afortunado, porque el anillo periférico permite rodear por completo ciertas piezas estando dentro del coche. La construcción en el 2005 de la línea 1 del transporte público conocido como Metrobus, que va del Caminero hasta Indios Verdes, puede ser vista como otra manera de apreciar las esculturas. Además de que el símbolo para la estación de Villa Olímpica es la silueta del “Disco Solar” de Jacques Moeschal.

Ambas perspectivas terminan siendo interesantes; por un lado la melancolía y disconformidad que produce las condiciones poco favorables a las que el corredor se ha enfrentado, pero por el otro la posibilidad que todavía conservan de ser elementos importantes en un espacio.

### 3.3.2. Esculturas que construyen espacio.

Cada vez más con el paso de los años las esculturas se fueron moldeando a la ciudad hasta que se volvieron referente urbanos. Para que esto pueda suceder debe de cumplir con una serie de características; físicamente debe de ser llamativo, por tamaño, forma o color, y en sentido social se le debe de poder asignar un significado concreto “Se trata de claves de identidad e incluso de estructura”<sup>129</sup>

En las entrevistas realizadas algunas de las piezas resaltaron más que otras, cada una por motivos diferentes. Una de las esculturas más reconocidas es “Disco Solar” de Jacques Moeschal, que se asocia con el conjunto habitacional Villa Olímpica, con el logo de la estación del Metrobus e inclusive se encuentra representada en el edificio de la Alcaldía de Tlalpan, en un mural pintado por Roberto Rodríguez en 1987. Por su ubicación, tamaño y ubicación –sobre un basamento mesoamericano que forma parte del sitio arqueológico de Cuicuilco- esta es de las obras más reconocidas del corredor. Algunas de las piezas están resaltan por el lugar en el que se encuentran, “Reloj Solar” de Grezgorz Kowalski, además de ser llamada “Los Conos” de manera cotidiana, es una pieza vincula con el anillo periférico

<sup>127</sup> Escalera: “Cortina Articulada” de Herbert Bayer

<sup>128</sup> Entrevista a Constanza Miranda Ruiz, realizada por Gala Alarid, Ciudad de México, 21 de septiembre del 2018.

<sup>129</sup> Lynch, *Imagen de la ciudad*, 1960, p. 61.

al igual que la plaza comercial perisur, su ubicación la ha vuelto un escenario de situaciones peculiares.

Alguna vez participé en un taller de etnología urbana, y a mí me tocó la zona de perisur y entonces teníamos que hacer el recorrido caminando. El caso es que empecé a caminar zonas que nunca había caminado, y como peatón tienes otra visión, muy distinta a la del automovilista. Justo esa escultura de los conos sumergidos, está en el trébol de periférico, me llamó la atención que como está vacía, un fin de semana se estaban maquillando los payasitos que van a perisur al sanborns a hacerle los juegos a los niños, pero era la zona de maquillaje de los payasitos. Quién pensaría que era un espacio que se apropiaban los payasitos, para seguramente para vestirse y maquillarse.<sup>130</sup>

Piezas como “Janus” de Cleament Meadmore están asociadas por su historia, ya que las entrevistadas no pueden dejar de lado el robo del colegio olinca. Una de las esculturas que fue recurrentemente mencionada es “Torre de los Vientos” de Gonzalo Fonseca, que se relaciona con el hotel radisson y la Parroquia de la Esperanza de María. Esta torre es vista constantemente con una casa, “una ciudad distópica”<sup>131</sup>, “un castillo de arena”<sup>132</sup>, entre otros ejemplos como la primera vez que Jorge visitó este espacio.

Esta torre tiene unas escaleritas que pareciera que sí hay alguien que cotidianamente trabaja ahí o algo así, pero en realidad nunca va nadie. De las impresiones más chidas de esa vez, por donde está esté cubo de las escaleras por ahí, había una rendija y me asomé y era un baño y se me hizo súper loco porque entonces qué ¿era como una oficina? o ¿era un telescopio secreto? ¿por qué había un baño adentro?<sup>133</sup>

Es importante mencionar que el corredor *Ruta de la Amistad* se encuentra incluido en varias guías que tratan sobre la arquitectura de la Ciudad de México, existen algunas para un público especializado como las guías editadas por Arquine o aquellas cuya función es ubicar a visitantes extranjeros la *Ruta* suele, por lo general las esculturas están relacionada con arte y diseño.

Varias de las esculturas se han convertido en el escenario para sesiones fotográficas del mundo de la moda, principalmente en un contexto internacional. María quien dirige su propia empresa de modelaje comentó “Empecé a ver que mucha gente extranjera estaba interesada en ellas. (...) Se vuelven referencias de México que la gente de México no tiene,

<sup>130</sup> Entrevista a Claudia Puebla, entrevista citada.

<sup>131</sup> Entrevista a María Sánchez, realizada por Gala Alarid, Ciudad de México, 3 de septiembre del 2018.

<sup>132</sup> Entrevista a Constanza Miranda Ruiz, entrevista citada.

<sup>133</sup> Entrevista a Jorge García Manzano realizada por Gala Alarid, Ciudad de México, 30 de agosto del 2018.

y muchos extranjeros sí. La moda es ejemplo de que si tú no te apropias las cosas, alguien más llega y lo hace.”<sup>134</sup> El reconocimiento internacional que existe tiene que ver con el origen de los artistas, lo que también ha salvado a ciertas piezas del olvido. La relación entre estas esculturas minimalistas del año 1968 y la industria de la moda, es un ejemplo de la importancia del diseño producido en la época, que todavía se enlaza con estéticas contemporáneas.



María Sánchez en *Cortina Articulada* de Herbert Bayer, México, 2017. Esta fotografía, es parte de una sesión que María llevó a cabo de manera lúdica con varias de las esculturas de la *Ruta de la Amistad*. Cortesía de María Sánchez.

<sup>134</sup> Entrevista a María Sánchez, entrevista citada.

### 3.3.3. ¿Sin título?

En el capítulo anterior se indagó sobre las distintas posibilidades del nombre *Ruta de la Amistad*, mas no se cuestionó los nombres de las esculturas. Uno de los ejemplos utilizados fue del escritor mexicano Jorge Ibargüengoitia quien expresó su inconformidad no solo el nombre del corredor, sino también las esferas blancas donde solo está escrita la nacionalidad del escultor y de la pieza “(...) mas unos letreros que aparentemente son el nombre de una calle, pero que en realidad son la expresión de la idea abstracta que se quiere representar...”<sup>135</sup> Los nombres de las esculturas y sus artistas son frecuentemente desconocidos, anónimos para los trasantes del periférico. Esta situación es una ¿ventaja o desventaja?

Podemos creer que el no tener acceso a los nombres de la pieza o de quién la hizo puede quitarle un poco su valor como obra de arte, porque esta falta de información podría llegar a aislarla de otras piezas, que podemos considerarlas sus hermanas y que se encuentran dentro de los museos de la Ciudad de México o en alguna otra parte del mundo. Poca gente sabe que la escultura a fuera del Estadio Azteca “Sol rojo” es la pieza más grande que el escultor Alexander Calder hizo, dato que inclusive la fundación del mismo artista había olvidado. Tampoco relacionamos a las imponentes “Torres de satélite” con la “Osa mayor” que se encuentra a un costado del Palacio de los Deporte, ambos trabajos de Mathias Goeritz, aunque las Torres son producto de un trabajo en conjunto con Luis Barragán.

Como espectadoras y espectadores estamos acostumbrados a que siempre se nos otorgue la información suficiente, sobre su artista, la pieza e inclusive la interpretación que tenemos que darle. Es poco común que llevemos a cabo indagaciones posteriores sobre las obras de arte que vemos. Por lo que nos parece desconcentrarte e inclusive molesto cuando no nos son otorgados ciertos datos. El nombre de una pieza suele ser un útil punto de entrada para la interpretación de la misma.

En muchas piezas de arte contemporáneo nos enfrentamos a etiquetas que escriben “Sin título”, que llevan simplemente un número o un nombre que les ha sido dado

<sup>135</sup> Ibargüengoitia, *Lenguaje de las piedras*, 1994, p.32

posteriormente. Esto puede ser un acto intencional y consciente de las y los artistas, como una forma de privilegiar la imagen y no al texto, como un intento de no influenciar al público o tal vez, porque quieren dirigir la atención en la forma, el color, la textura u otras características de su trabajo. Aunque existen títulos que refuerzan lo que la pieza desea mostrar, no siempre son necesarios. La falta de título puede ser una invitación a una contemplación en la que se genere una diversidad de interpretaciones, tal vez cercanas a las que los y las artistas querían mostrar y otras que adquieren sentido dentro de la experiencia personal de quien observa la pieza.

A excepción de la escultura de Jorge Dubón “Anónimo”, todas las obras tienen un nombre. En algunos casos es completamente descriptivo –“Muro articulado” de Herbert Bayer- y en otros más poéticos –“Tertulia de gigantes” de Joop Beljon-. Pero son pocas las personas que han reparado en esta clase de detalles.

El anonimato tiene varias ventajas, particularmente en sus nombres, permite a quien las ve la posibilidad de nombrarlas, de interpretarlas de una manera más libre y por consiguiente de apropiarse de ellas.

Ni siquiera sé sus nombres ni me importa saberlos, como que lo importante para mí de esos espacios es lo que me provocan. Ahora sí me gustaría saberlo, pero es secundario, siento que la otra experiencia es más significativa (...) el que ya tengan un valor estético o saber el nombre del artista no le quita este valor lúdico, curioso o infantil que tenían para mí, pero no es lo más importante. Porque eran lugares de juegos visuales o urbanos, más que espacios artísticos.<sup>136</sup>

El corredor escultórico ha formado parte de un juego en que las y el entrevistado jugaron de manera individual o a veces colectiva, que les acompañó mientras estaban en los asientos traseros de sus coches. Aprenderse el país de origen de cada escultura y el orden que tenían, nombrarlas de maneras curiosas, pero sobre todo ingeniosas son algunos de las dinámicas narradas.

Esta de México, son unas sillas. Estos son monstruitos aunque están muy cuadrados para serlo, pero si las veo con algo más animación que un objeto. La llave como la de Harry Potter. Esta no le veo más que la O de Villa Olímpica de hecho pensé que por eso la había escogido para el Metrobus, porque era una O de Olímpico. La de Japón siento que es más como la luna que un sol, pero son los excusados. (...) La de Calder se ve malvado, no sé de qué le veo forma, pero es malvada. Esta mi mamá le llama Pinocho, pero siento que es como una papa

---

<sup>136</sup>Entrevista a Jorge García Manzano, entrevista previamente citada.

o un juguete, algo que harías con plastilina y al lado tiene sus canicas, pero por el hoyo que tiene podría ser una cara.<sup>137</sup>

Más allá de la parte lúdica que implica este juego de nombrar las esculturas, lo anterior ejemplo de la necesidad humana de encontrar similitudes; de dividir y ordenar el mundo en que vivimos. Lo interesante es que las semejanzas halladas tienen más relación con el campo de la imaginación que de lo práctico. En las entrevistas la simple descripción de las esculturas no fue la constante, fueron las comparaciones entre las piezas y otras imágenes presentes en la cultura las que predominaron, como el hecho de relacionarlas con personajes de la literatura, letras u objetos de la vida cotidiana. Priorizando la emotividad que generan las obras, sin el uso de simples descripciones que se limiten en la forma y el color, es que las entrevistadas muestran una manera de aprehender el arte en el espacio público.

También fue recurrentemente mencionado el deseo de querer jugar dentro de los espacios de las esculturas; como querer subirse a cada una de ellas, lo que generaba la creación de complejos planes de maneras en las que ciertas piezas podrían ser escaladas.

En realidad una de las cosas que quería decir, que lo último que pensaba de esos espacio era como en su valor artístico, ni siquiera las pensaba como obras de arte, simplemente era un niño y me invitaban, de algún modo a habitarlas aunque solo estuviera transitando en un coche, y como a explorarlas, explorar sus posibilidades de estar ahí, parado, sentado, viéndolas desde distintas perspectivas, subiendo alguna escaleras o algo así.<sup>138</sup>

Las esculturas han cumplido un papel de incentivar la imaginación de quienes las observan. De generar vínculos que con el tiempo se han ido modificando, que al nombrarlas, criticarlas e imaginar cómo intervenirlas se crean lazos que se relacionan con la apropiación de los espacios. Han cumplido su función en ser piezas de arte que generan una experiencia estética en quienes las observan, la función a la que aspiran las piezas que se exponen en los museos. En la ciudad-museo al aire libre, las esculturas son piezas que están en continuo

---

<sup>137</sup> Entrevista a Constanza Miranda Ruiz, entrevista citada.

Esculturas mencionadas “Señales” de Gurría, “Tertulia de gigantes” de Beljon, “Ancla” de Gutmann, “Disco solar” de Moeschal, “Sol” de Takahashi, “Sol rojo” de Calder y “Sol bípedo” de Székely, en el orden mencionado.

<sup>138</sup> Entrevista a Jorge García Manzano, entrevista citada.



Constanza Miranda en *Las Tres Gracias*, de Miroslav Chlupac, México, 2018. Cortesía de Constanza Miranda.

cambio, que se transforman con la ciudad y por su característica de ser colección permanente, sus observadores siempre pueden mirarlas de una manera diferente.

Yo veía eso y solo estaba deslumbrada, asombrada, entonces cada vez que las veía eran diferentes, porque era distinta hora del día, distinta estación del año, era distinto tú estado de ánimo. De hecho allá hay una ventana, al lado de la Torre de los Vientos, que es como un recuerdo a la Ruta, porque es cómo interviene la naturaleza, los objetos, las personas en las cosas, claro que siempre intervenimos, pero esto es de una manera mucho más explícita. Mathias trajo ese soplo maravilloso, de que las cosas cambiaban.<sup>139</sup>

#### 3.3.4. Una identidad escultórica.

Las esculturas se han vuelto parte de los referentes urbanos porque tiene ciertas características memorables, ya sea por el tamaño, color, forma o ubicación. Por encontrarse en la zona sur da la ciudad, el corredor no es conocido por la mayoría de las personas que habitan la Ciudad de México. Para muchos de sus pobladores, el corredor no tiene ninguna resonancia ni genera algún tipo de imagen. Inclusive para personas que han transitado o transitan el periférico sur o el resto de las zonas de las otras tres esculturas, no recuerdan o no les parece particularmente especial ninguna pieza.

Es cierto que el olvido también es una de las razones más significativas del abandono que ha sufrido el corredor. El maltrato e incluso robo de una de las piezas es una parte de la apatía, pero también falta de conocimiento de la importancia de la intervención ciudadana. Porque inclusive quienes nunca las han olvidado, no supieron cómo defenderlas, hasta que surgió el Patronato de la Ruta de la Amistad.

De cualquier manera, las piezas han participado en la construcción de una identidad dentro de la Ciudad de México en particular de una parte del sur de la ciudad, la que solo puede construirse a partir de una prolongada familiaridad y organización mental del espacio. “Para mí el sur es Tlalpan. Entonces siempre es una pregunta ¿y tú dónde vives? Y no por intentar hacer una división ni nada, pero creo que el mundo se entiende de maneras diferentes.”<sup>140</sup> La identidad se genera en primer lugar a partir de un objeto que se distinga de otros para poder reconocerlo como una entidad por sí misma. Pero sobre todo, es necesario la existencia de un vínculo entre el objeto y quien lo observa, ya sea por razones prácticas o

<sup>139</sup> Entrevista a Laura Carballo, entrevista citada.

<sup>140</sup> Entrevista a María Sánchez, entrevista citada.

emocionales. Dentro de las ciudades identificar ciertos lugares u objetos suele generar en sus habitantes una sensación de bienestar. Este sentimiento de familiaridad puede dar seguridad o tranquilidad, porque tal vez se asocia con la llegada a ciertos lugares, como a la casa propia. “yo siento que el sur es una cuestión totalmente íntima o por lo menos yo así lo veo. Cada vez que voy como al norte o al centro me siento tan desvinculada y hasta desprotegida, y obviamente tiene que ver por dónde creces.”<sup>141</sup>

La identidad fue un tema que surgió de manera constante en la mayoría de las entrevistas, a pesar de que no existió una pregunta dirigida. Las esculturas fueron mencionadas como una de las partes más importantes, tanto de la vitalidad del periférico sur como de su experiencia viviendo en el sur de la ciudad, que como ya ha sido mencionado la delegación que resalta en este trabajo es Tlalpan.

Durante las entrevistas se llevó a cabo un ejercicio en el que con los ojos cerrados, debían imaginar lo que verían si estuvieran recorriendo algún tramo del periférico, lo describieran y explicaran. El enfoque fue distinto en cada una de las descripciones, y aunque se retomaran espacios similares, como la plaza comercial perisur o la zona arqueológica de Cuicuilco, el significado venía de la experiencia individual. Una de las experiencias compartidas en cinco de las seis entrevistas, fue el tema de la escultura de “Janus”, aunque la información es diferente la inconformidad y molestia es la misma.

Probablemente inducidos por la temática de la entrevista, la mención de las esculturas fue inevitable, comprobando que sí forman parte de la imagen de algunas personas que habitan en la Ciudad de México.

yo sí me ubico mucho por las esculturas de la Ruta de la Amistad, me acuerdo donde estaban antes las que ya movieron, porque justo estaba pensando que en la bandera empezaba con una de México y luego la siguiente es la de Checoslovaquia, que son Las Tres Garcías, (risas). Ahora supongo que edificios, (...) pero a mí las esculturas sí me parecen una importante referencia de puntos de la ciudad.<sup>142</sup>

El uso de las entrevistas es una fuente interesante para cualquier investigación que pueda incluir personajes a quien entrevistar, personajes que de alguna forma sean parte del objeto de estudio. En este caso estas esculturas monumentales que intervienen y forman parte

---

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> Entrevista a Constanza Miranda Ruiz, entrevista citada.  
Esculturas mencionadas “Señales” de Gurría y “Las tres gracias” de Chlupac

de la vía pública. A pesar de que la muestra de fue bastante reducida, las miradas que se compartieron son únicas y contribuyen a una comprensión diferente del tema diferente, porque tienen un enfoque humano.

#### 3.4. Construyendo la ciudad como museo.

Las entrevistas finalizaban con la pregunta ¿Qué otras intervenciones de arte en el espacio público que te gusta de la ciudad? Esta pregunta deseaba provocar una reflexión sobre los espacios cotidianos en los que a las entrevistadas les fuera posible tener una experiencia estética. Las respuestas fueron variadas, desde las esculturas monumentales las “Torres de Satélite”, algunas piezas de avenida Reforma, el breve Paseo Escultórico de Coyoacán ubicado en la avenida Miguel Ángel de Quevedo donde se encuentra “Geometría suspendida” de Manuel Felguérez, “Volcán encendido 920” de Vicente Rojo y “Homenaje al corazón” de Fernando González Gortázar. También fueron nombrados parques, como el Jardín Rufino Tamayo hecho por el arquitecto Teodoro Gonzáles de León, ubicado en Insurgentes Sur y Río Magdalena, el Parque Hundido y el parque San Lorenzo de la delegación Benito Juárez. Ciudad Universitaria fue un espacio continuamente mencionado, “desde estudio ahí, me di cuenta de lo increíble y lo público que es, (...) El hecho de que puedas ir a comer, sentarte, ir a la biblioteca aunque no seas estudiante y tiene un valor agregado, porque sus partes dialogan entre sí.”<sup>143</sup> Además de que los edificios de CU tienen importantes ejemplos de integración plástica, posee el Espacio Escultórico, el Centro Cultural Universitario y una serie de esculturas que han sido colocadas a lo largo de del tiempo.

Las calles fueron otro ejemplo principalmente por Claudia, arquitecta y urbanista, por la relación que tienen con el espacio público.

Me encanta el espacio público, porque siento que es contacto con la naturaleza, es contacto con la gente, el contacto con el otro en condición de iguales, es un espacio donde te sientes incluido, te sientes parte de, hay convivencia y hay un uso lúdico libre. Es lo que más aprecio de las ciudades. (...) a mí me gusta caminar, por plazas, parques, calles, calles decentes calles generosa.<sup>144</sup>

<sup>143</sup> Entrevista a María Sánchez, entrevista citada.

<sup>144</sup> Entrevista a Claudia Puebla, entrevista citada.

Durante el diálogo, las calles de las que se habló fueron aquellas donde era posible transitar cómodamente como peatón, por sus amplias banquetas o camellones, la presencia de árboles y otras plantas, la existencia de bancas y esculturas que se integran con el espacio. Calles y avenidas tales como como Francisco Sosa, Vito Alessio Robles, Miguel Ángel de Quevedo, Miramontes, Renato Leduc, entre muchas otras. Las reflexiones generadas sobre piezas de arte que intervienen el espacio, al igual que los de parques, edificios o calles, son una manera de entender parte de la experiencia cotidiana de vivir en la Ciudad de México.

De igual manera existieron menciones de arte público que provocaban cierta incomodidad “pusieron en acoxa y división, una señora que parecía que se moría y la veíamos mi mamá y yo y decíamos qué horror.”<sup>145</sup> La escultura mencionada forma parte de una tríada de personajes hechos por el artista Enrique Walbey, que la delegación Tlalpan había colocado como parte de un programa de rehabilitación de zonas públicas. Las piezas “mostraban seres maduros, desnudos, con anatomías prominentes y piel escuálida,”<sup>146</sup> y tras solo dos meses de ser colocadas tuvieron que ser removidas, debido a quejas de habitantes de la zona. En la actualidad las esculturas se encuentran dentro de la Casa Frissac, en el centro de Tlalpan. Pasaron a sustituirlas una pieza que de una familia, hecha por Edizia Ponzanelli “la cambiaron por una familia, que mucha gente quiere y con lo del temblor y el Rebsamen, llevaron flores ahí.”<sup>147</sup> Esta situación es interesante porque las piezas, no solo no pasaron desapercibidas, sino que lograron inquietar a sus espectadores, al grado que exigieron que las retiraran. Mostrando la capacidad que tiene el arte de conmover a quien lo mira, y a veces haciéndonos enfrentar la incomodidad. Con la nueva pieza se ha generado una experiencia de contraste, en la que la gente se ha vinculado con la escultura y le han otorgado significado simbólico.

#### 3.4.1. *Ruta de la Amistad*, una exposición permanente.

Para este trabajo el corredor *Ruta de la Amistad* fue el ejemplo estudiado, con el que se deseaban plantear la idea de ciudad como museo al aire libre. Las entrevistas realizadas son un medio de entender cómo se ha generado la apropiación de las piezas, por parte de las

<sup>145</sup> Entrevista a María Sánchez, entrevista citada.

<sup>146</sup> Alondra Flores, “Reubicaron esculturas de”, *La Jornada*, 2011, México, p.9.

<sup>147</sup> Entrevista a María Sánchez, entrevista citada.

personas que habitan la ciudad día a día. Las esculturas del corredor se han insertado dentro del imaginario de algunos habitantes de la Ciudad de México, han contribuido a estimular la curiosidad e imaginación de quienes las veían. Cumpliendo así de cierta manera con los objetivos que se plantearon desde el año de 1968 y con las ideas propuestas del “Manifiesto de arquitectura emocional” de 1953.



## Conclusiones

La propuesta de esta investigación, era plantear la idea de una ciudad-museo, trabajo que podría ser sencillo es hasta cierto punto bastante sencillo, porque la Ciudad de México tiene una gran variedad de ejemplos de intervenciones artísticas, que se encuentren concentradas en zonas específicas de la ciudad. Sin embargo la existencia de piezas de arte urbano integradas en los espacios en que quienes habitan la ciudad transitan, no necesariamente implica que se genere una relación significativa entre habitantes y arte urbano. Para que esto pudiera llegar a suceder se debe de generar el ejercicio de contemplación o la búsqueda de lo estético, que usualmente suele ser conferida al espacio del museo, como si el arte pudiera ser contenido por muros.

El corredor *Ruta de la Amistad* fue construido como parte de los eventos olímpicos que se llevaron a cabo en el año de 1968. El proyecto deseaba demostrar que existía cierta concordia mundial, un tema bastante delicado para la época. Deseaba dejar pruebas del desarrollo artístico en el país que poseía características de la modernidad. El corredor fue colocado en la zona sur de la ciudad, una zona que se consideraba alejada al punto de que en ese momento era parte de la periferia, y las esculturas estaban estratégicamente colocadas por la Villa Olímpica el lugar donde residirían los atletas. Con la idea de que los y las deportistas pudieran ver las esculturas cuando entraban a su espacios de hospedaje, además de que algunas se encontraban cerca de las sedes de los eventos, -la de Helen Escobedo se encontraba por Cuemanco, la de Germán Cueto cerca del Estadio Olímpico Universitario, la de Alexander Calder frente al Estadio Azteca y la de Mathias Goeritz a un costado del Palacio de los Deportes-. Por lo que podríamos pensar que el corredor no estaba pensado para quienes poblaban la Ciudad de México. A pesar de esto, el entusiasmo que habían producido los juegos, por la novedad que implicaba la vialidad del periférico y la monumentalidad las esculturas, la *Ruta de la Amistad* fue conocida por un amplio público.

Con el tiempo la ciudad continuó con su crecimiento urbano, del cual gran parte estuvo dirigido hacia esta zona sur de la capital. Los terrenos que alguna vez habían estado vacíos comenzaron a venderse y nuevas construcciones se irguieron dentro de ellos.

Hablar del año de 1968 es hasta el presente tema cargado de diferentes polémicas, no se podría dejar de la violencia que el Estado había infligido en la población estudiantil de la ciudad. A pesar de las grandes construcciones que se había hecho durante la década de los sesentas, se creó cierto silencio alrededor del tema y el olvido comenzó a tomar un lugar predominante.

La *Ruta de la Amistad* también sufrió por este olvido que la dejó abandonadas, en un entorno que crecía a un ritmo acelerado. Muchas de las esculturas tendieron a mimetizarse con la ciudad, dejaron de ser la novedad, al perder escala con las nuevas construcciones, dejaron de sobresalir por sus formas y sus colores y comenzaron a deteriorarse por las peripecias del tiempo.

A pesar de todas las adversidades a las que el corredor se ha enfrentado, sigue en pie. Esto se debe en su mayoría al trabajo que ha llevado a cabo el Patronato de la Ruta de la Amistad, quien se ha ocupado de darles mantenimiento y difusión a cada una de las piezas. Esta iniciativa es importante, porque a pesar de que sí ha contado con apoyos gubernamentales como el FONCA, el proyecto de recuperación y conservación surgió como parte de una respuesta ciudadana. Demostrando que en los proyectos de salvaguarda de los bienes culturales, se necesita personas interesadas, tal vez hasta enamoradas, de aquello que desean cuidar.

En la actualidad al hablar del corredor las opiniones son variadas, entre las personas que no tienen la menor idea de su existencia, tal vez porque no están familiarizadas con esta zona del sur y personas que a pesar de transitar cerca de ellas nunca les han otorgado suficiente interés. Pero también están aquellas personas para las cuales, algunas de las esculturas, las han acompañado a lo largo de su vida y forman parte de la forma en la que ven y habitan la Ciudad de México. Este último grupo es el que demuestra cómo un conjunto de esculturas abstractas, pueden transformar el día a día de quienes habitan un entorno en específico. De esta manera se manifiesta la importancia que tiene el arte en los espacios públicos, disponible a un mayor número de espectadores por su ubicación.

Las entrevistas revelan como las esculturas no necesariamente dependen de alguna cédula explicativa sobre el proyecto o de cada una de las piezas. Porque tienen los elementos esenciales para que sus observadores queden asombrados, conmovidos o intrigados por las

monumentales obras. Las esculturas del corredor dan un claro ejemplo de las maneras y las razones en las que es posible la apropiación del arte público. Las piezas se llenan de significado cuando quienes habitan la ciudad pueden relacionarlas con el espacio en el que se encuentran, volviéndolas referentes urbanos con los que la gente crea una cierta identidad. Cuando se generan formas de nombrarlas que explican su modo de ser o al imaginar la manera en la que podrían ser intervenidas, ya sea caminando a su alrededor, patinando sobre ellas o escalándolas, entre otros, es una manera en que se genera un sentido de pertenencia con las piezas. Además de que durante los diálogos se hablaron de una serie de intervenciones de arte en el espacio urbano, que cambian la manera de percibir la ciudad que se habita, que pueden alegrar e inclusive importunar a sus habitantes. Por ejemplo las “Torres de satélite” que son un conjunto escultórico de reconocimiento ciudadano e internacional en contraste con las tres esculturas de Enrique Walbey que tuvieron que removerse de su ubicación original.

Aunque la *Ruta de la Amistad* no sea el corredor no sea de los ejemplos artísticos urbanos que más sobresale para la población, a lo largo de este trabajo ha expuesto ser un importante ejemplo de la creación de arte monumental, durante una significativa época del desarrollo urbano del siglo XX. De un arte que respondía a la estética del su tiempo, el minimalismo escultórico, y que presentaba diferentes visiones de la escultura a un nivel internacional. También es una muestra de un trabajo interdisciplinario que se llevó a cabo en equipo, para poder llegar a realizarse.

El corredor es sin duda alguna, una exhibición de arte moderno internacional, del que cincuenta años después no existe un ejemplo que cumpla con las mismas características en otras partes del mundo. Esta muestra de escultura urbana que forma parte de un parte de la Ciudad de México, y ha generado un sentido de pertenencia en quienes se relacionan con las esculturas. Forman parte del espacio público, y no tiene ninguna restricción para que el observador que lo desee, pueda crear vínculos con ellas.

El corredor de la *Ruta de la Amistad* contribuye a la definición de un entorno, funciona como un referente visual, porque resalta dentro de en un espacio abarrotado de construcciones. Forma parte de una imagen colectiva de la Ciudad de México y es un punto de encuentro para quienes habitamos este espacio.

Este texto deseaba dar una visión de mayor amplitud sobre el tema del corredor escultórico, lo cual solo es posible gracias a los documentos resguardados en los archivos de la ciudad. Al igual que las entrevistas de personajes que conocen íntimamente al corredor y sus piezas, a quienes podríamos considerar como parte de un archivo vivo. Sin embargo en esta investigación no fue posible abarcar toda la información que existe sobre el tema, del corredor ni del valor arte urbano para la Ciudad de México.

Este tan solo el inicio de una serie de dudas sobre las formas en que se ha construido a través del tiempo ciudad que existe actualmente. El corredor *Ruta de la Amistad* seguirá creciendo en conjunto con la urbanización y sus habitantes. Continuará enfrentándose a la inevitable adversidad del clima, la contaminación, nuevas construcciones, entre otros factores. Con el tiempo podrán surgir nuevas preguntas con respecto a la función social que cumplen las monumentales esculturas, sobre la manera en la que crear lugares con significado y cómo es que se relacionan con el paisaje urbano. Nuevas relaciones entre habitantes y esculturas se irán formando y nuevas voces tendrán una experiencia e historia que contar.

## Fuentes

### Archivos

Archivo General de la Nación. Fondo del Comité Olímpico Mexicano.

Centro de Documentación Arkheia. Fondo Helen Escobedo.

Archivo Pedro Ramírez Vázquez. Fondo Ruta de la Amistad.

Hemeroteca Nacional de México.

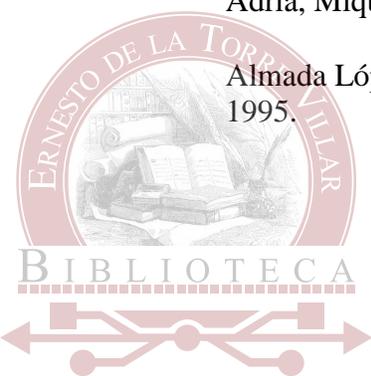
Museo Archivo de la Fotografía.

### Bibliografía

*Guía de arquitectura Ciudad de México*, México, Arquine, 2016.

Adriá, Miquel (comp), *Pedro Ramírez Vázquez, el estratega*, Hong Kong, Arquine, 2015.

Almada López, Consuelo, *Mathias Goeritz y el Espacio Escultórico*, México, UNAM, 1995.



Andrede, Antonio (Comp), *México XIX Olimpiada*, México, 1968.

Burian, Edward R. (Ed.), *Modernidad y arquitectura en México*, Ediciones G. Gili, 1998.

Castillo del, Christian, Miranda, David, *Guía Goeritz*, Morelos, Arquine, 2015.

“Ciudades” en *Enciclopedia Hispánica*, Vol. IV, Barcelona, Planeta, 2001.

Colpitt, Frances, *Minimal art, The critical perspective*, Seattle, University of Washington Press, 1993.

Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, MEXICO 68, México 1969.

Cuahonte, Leonor (Comp), *El Eco de Mathias Goeritz*, México, UNAM, 2007.

Davis, Diane E., *El leviatán urbano. La ciudad de México en el siglo XX*, México, FCE, 1994.

Elías Jiménez, Axel Germán, *México 68: la reinención de la ciudad capital vista a través de dos instalaciones deportivas: el Palacio de los Deportes y la Alberca Olímpica*, México, Instituto Mora, 2012.

Enciclopedia Hispánica, 2ª ed. Barcelona: Barsa Planeta, 2001. 6 v, 46-50 pp.

Fuente, David, *Rearticulación del campo artístico de la ciudad de México (1952-1973): los artistas de "la ruptura" y sus principales espacios: las galerías Prisse, Proteo, Souza y Juan Martín*, México, Instituto Mora, 2016.

Garay de, Graciela, “La ciudad de México del siglo XX: historia de un desorden de escala descomunal.” En Collado Herrera, María del Carmen, *Tres décadas de hacer historia*, México, Instituto Mora, 2011.

Garza Usabiaga, Daniel, *Mathias Goeritz y la arquitectura emocional, una revisión crítica (1952-1968)*, México, INBA, 2011.

Goeritz, Mathias, “Manifiesto de arquitectura emocional”, Cuadernos de Arquitectura, No.1, 1954.

-----“Please Stop! (¡Deténganse!)”, MOMA, 1960, en Los ecos de Mathias Goeritz: catálogo de la exposición, INAH, 1997.



-----“El arte oración contra el arte mierda”, París, 1960, en Los ecos de Mathias Goeritz: catálogo de la exposición, INAH, 1997.

-----“Los Hartos” 1961, en Los ecos de Mathias Goeritz: catálogo de la exposición, INAH, 1997.

-----, “¡Hay que hacer un arte funcional que embellezca el suburbio y hermostee la carretera!” en Concreto, No. 34-35, enero-abril, 1969, 166-67pp.

Goldman, Shifra M., *Perspectivas artísticas del continente americano. Arte y cambio en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*, México, UACM, 2008.

Gombrich, Ernest H., *La historia del arte*, Nueva York, Phaidon, 1950.

Gruzinski, Serge, *La ciudad de México. Una historia*, México, FCE, 1996.

Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, México, Crítica, 2007.

Ibargüengoitia, Jorge, “El lenguaje de las piedras” en Escobedo Helen (Coord) *Monumentos mexicanos. De las estatuas de sal y de piedra*, México, Grijalbo, 1992.

Ibarra García, Laura, *Mathias Goeritz. Ecos y Laberintos*, México, CONACULTA, 2014.

Idema, Johan, *How to visit an art museum*, Amsterdam, BIS Publishers, 2014.

Kandinsky, Wassily, *Sobre lo espiritual en el arte*, México, Colofón, 1911.

Kassner, Lily, *Mathias Goeritz. Una biografía 1915-1990*, México, UNAM, 2007.

Krauss, Rosalind, “La escultura en el campo expandido”, en Foster, Hal, *La Posmodernidad*, México, Colofón S.A., 1988.

Krieger, Peter (Coord), *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México, UNAM, 2006.

Lewis, Oscar, *Los hijos de Sánchez*, México, FCE, 1961.

López Rangel, Rafael “Ciudad de México: Entre la primera y la segunda modernidades urbano-arquitectónicas” en Krieger, Peter (Coord), *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México, UNAM, 2006.

Lynch, Kevin, *La Imagen de la Ciudad*, Barcelona, GGili 1960.

Malraux, André, *El museo imaginario*, Madrid, Cátedra, 1965.

Méndez-Vigatá, Antonio E. “Político y lenguaje arquitectónico. Los regímenes posrevolucionarios en México y su influencia en la arquitectura pública, 1920-1952.” 61-90 pp. En Burian, Edward R. (Ed.), *Modernidad y arquitectura en México*, Ediciones G. Gili, 1998.

Meyer, James, *Arte minimalista*, Barcelona, Phaidon, 2005.

Miranda, David, *La disonancia de El Eco*, México, UNAM, 2015.

Moras, Federico, *Mathias Goeritz*, México, UNAM, 1982.

Noelle, Lousie, Cruz González, Lourdes, *Una ciudad imaginaria. Arquitectura mexicana de los siglos XIX y XX en fotografías de Luis Márquez*, México, UNAM, 2000.

Reynoso Pohlenz, Jorge, “La imagen olímpica de México ’68” en Adriá, Miquel (comp), Pedro Ramírez Vázquez el estratega, Hong Kong, Arquine, 2015.

Rodríguez Prampolini, Ida, Asta, Ferruccio (Coord), *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios*, México, INBA, 1997.

Ragasol, Tania (coord.), *Diseñando México 68, una identidad olímpica*, México, Landucci/Museo de arte moderno, 2008.

Schteingart, Martha, Ibarra, Valentín, *Desarrollo urbano-ambiental movilidad en la Ciudad de México. Evaluación histórica, cambios recientes y políticas públicas.*, México, COLMEX, 2016.

Sudjic, Deyan, *El lenguaje de las ciudades*, Barcelona, Ariel, 2017.

Vallejo, Arturo, *Museos*, México, UNAM, 2015.

## Hemerografía

Alondra Flores “Reubicarán esculturas de la avenida Acoxta ante descontento de vecinos”, *La Jornada*, 27 de febrero del 2011, México, p.9.



Angélica Abelleira, “Adopte una escultura, tarea para recuperar a Ruta de la Amistad” *La Jornada*, 31 de julio de 1994, México, p.30

Angel Bolaños Sánchez, “Se inaugura hoy el segundo piso del Periférico, tras casi tres años de trabajo.” *La Jornada*, 23 de enero del 2005, México.

Dora Luz Haw, “Piden rescate de la Ruta de la Amistad”, *Reforma*, 23 de agosto del 200.

Concepción S. Icaza, “Olimpiada Cultural. Herbert Bayer. La carretera de las artes tendrá resonancia en todo el mundo”, *Periódico Mañana*, 2 de marzo de 1968, 20-21 pp-

Concepción S. Icaza, “Mathias Goeritz de artista a burócrata olímpico. Harto si... no...” *Periódico Mañana*, 11 de junio de 1968, México, D.F. 43-45 pp.

Concepción S. Icaza “Olimpiada Cultural Helen Escobedo.” *Periódico Mañana*, 15 de junio de 1968, México, D.F., 58-59 pp.

Concepción S. Icaza, “La carretera de las artes. Cuatro escultores hablan para mañana.”, *Periódico Mañana*, 14 de septiembre de 1968, México, D.F., 43-47 pp.

“Obras recientes de Oliver Seguin”, *Periódico Mañana*, 10 de noviembre de 1968, México, D.F. p.15.

Leonor M. de Villafrancia, “Reunión de arte abstracto” en *Periódico Mañana*, 27 de enero de 1968, México, D.F., p.46.

Luis Javier de la Torre, “Aclara reportaje sobre la Ruta de la Amistad”, *La Jornada*, 2004, México. Se publicó como respuesta al artículo del 9 de marzo, porque Merry Mac Master escribió “no se define aún cómo conservar la ruta.” Obtenido del Fondo documental Arkheia MUAC, Fondo Helen Escobedo, s/e.

Mathias Goeritz, “The Route of Friendship”, en *Leonardo*. Vol. 3, 1970, 397-407 pp.

Merry Mac Masters, “Helen Escobedo sugiere “tupir” de grafiti la a Ruta de la Amistad”, *La Jornada*, 9 de marzo del 2004, México.

Thomas Benjamin, “La revolución hecha monumento. Memoria, mito e historia.” En Revista UNAM, vol. 34, No. 034, 2007.

