



10.22201/fa.14058901p.2024.55.91138

por Cristine Galindo Adler
Jerónimo Ortiz

108



Más allá del paisaje

El

Espacio

Escultórico

Con motivo del reciente reconocimiento del Espacio Escultórico con el Premio Internacional Carlo Scarpa para el Paisaje, otorgado por la Fundación Benetton Studi Ricerche, nos gustaría, más que repasar la historia de la creación de esta obra, proponer una lectura de su vida que nos permita redescubrir lo que nos puede llevar a pensar, ver y, sobre todo, escuchar.

El Espacio Escultórico es una plataforma circular de 120 m de diámetro, compuesta de 64 módulos triangulares y elevada alrededor de una superficie de lava petrificada que es transitable en su totalidad. A primera vista puede asumirse como una especie de obra monumental; y, sin embargo, la relación planteada con el entorno es opuesta a la que requiere un monumento, el cual por definición sobresale y es independiente respecto de aquello que lo rodea. Esta gigantesca escultura provoca en el visitante una batalla perceptual que oscila entre dejarse llevar por la imponente arquitectura o ser expuesto forzosamente al círculo de formas irregulares y hostiles de lava petrificada, bajo un cielo abierto cegador que se descubre lejos de los edificios de la Ciudad Universitaria. En esa indecisión, acentuada por la repetición rítmica de los módulos en círculo, el resultado es la pérdida del punto de vista, una especie de mareo. Tal capacidad del recinto para desaparecer como sitio fijo y dar lugar al entorno en cuanto uno es encerrado en él, produce lo que Renato González Mello nombró una vez como un «horizonte puro».¹ Quizás algo así como un horizonte que está contenido y que, por tanto, no puede verse desde el punto ciego de encontrarse encerrado dentro de él. De ser así, esta relación de ceguera que establece el Espacio Escultórico con el entorno podría guardar en sí una crítica al paisaje en tanto delimitación fija de lo perceptible entendido únicamente como lo visible.

La dificultad para reproducir fotográficamente nuestra experiencia al visitarlo es una de las pruebas de que esto es lo que sucede ahí. Como observó la historiadora del arte Rita Eder, el Espacio Escultórico es una de las pocas obras de arte capaces de derrotar a la fotografía² en términos de la inmensa distancia que hay entre su imagen y la experiencia del visitante. Esto no quiere decir que no haya funcionado como lo que Luis Barragán llamaría un «símbolo plástico publicitario». Desde 1984, el colectivo No-Grupo ironizó sobre esto con una fotografía en la que sus integrantes se retrataron como celebridades entre los pálidos módulos del Espacio; además, hoy está en innumerables vistas aéreas (improbables de ver en vivo) que aparecen en las representaciones de lo que es Ciudad Universitaria; o bien, funge como logotipo de TV UNAM.

El Espacio Escultórico nos atrapa dentro de su marco de pretendida totalidad paisajística y no nos deja encontrar realmente lo que está afuera. Es como si las supresiones y limitaciones necesarias a toda idea de paisaje se hicieran evidentes al encerrarnos en una privación por sobreexposición. El pedregal es preciosa e intermi-

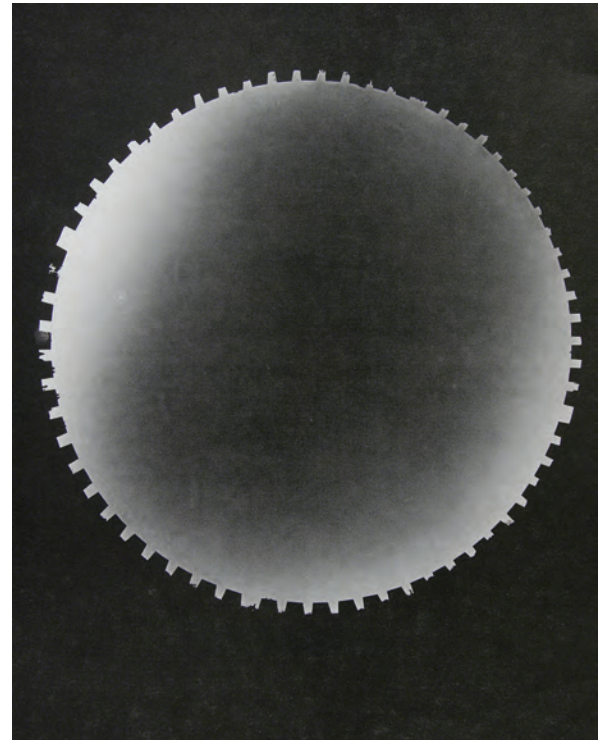
nable lava salvaje, pero sólo dentro de estos módulos angulosos. El encierro del terreno funciona como un lente aumentado que sólo permite descubrir los pliegues y estructuras de un fragmento.

Una consecuencia de tal característica es producir la sensación de escenario, o la locación de lo que es visto por un círculo de espectadores; de ahí que fuera pensado por muchos como un foro. Pero quizás por el pudor de competir con las impresionantes petrificaciones, lo que se resolvió para el momento de la inauguración en 1979 no fue realizar un espectáculo visual, sino uno sonoro. Para la tarea fue invitado el músico e investigador Julio Estrada, quien —especializado en la relación entre el espacio y la música— encontró en el Espacio Escultórico un ambiente lógico para alojar sonidos. La intensidad visual del círculo fue así vivida por los escuchas como una intensidad sonora.

Estrada, al jugar con esa tensión, preparó un concierto especial de composiciones basadas en la dimensión espacial de la música. Las piezas que conformaron el programa fueron la «Canzona XX», del compositor renacentista Giovanni Gabrieli, quien fuera un pionero en pensar la música a partir de sus posibilidades espaciales, así como «Fanfarria para un nuevo teatro», de Igor Stravinsky y «Fanfarria para un hombre común» de Aaron Copland, dos compositores centrales en las nuevas corrientes musicales del siglo xx. Estas dos últimas piezas fueron compuestas para metales, la primera; y para metales y percusión, la segunda; instrumentaciones que por su capacidad sonora pueden sobresalir más fácilmente que otras familias de instrumentos.

La crítica de arte, Raquel Tibol, habló en la prensa sobre el descubrimiento de su acústica: «es algo no calculado y en verdad sorprendente. Sin ecos, sin reverberaciones, sin resonancias, el sonido se expande limpiamente».³ Este tipo de acústica, sin embargo, es poco favorable si lo comparamos con las salas de conciertos, pues la manera en que el sonido viaja no encuentra los trayectos y las respuestas estructurales para sostenerse y sobresalir en un entorno semi controlado. En palabras de Estrada:

El concierto inaugural fue una evidencia tangible de que el sitio funcionaba y, no sólo eso, aportaba un tono nuevo a la audición musical: el sonido de las trompetas daba la



1. Renato González Mello, «Estudio Introductorio», en Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj: pintura mexicana contemporánea*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM/Landucci, 2003, p. 16.

2. Rita Eder, «El Espacio Escultórico», en *Helen Escobedo*, México, UNAM, 1982, p. 55.

3. Raquel Tibol, «Por mi lava hablará el espíritu», *Proceso*, núm. 130, domingo 29 de abril de 1979.

«Una consecuencia de tal característica es producir la sensación de escenario, o la locación de lo que es visto por un círculo de espectadores; de ahí que fuera pensado por muchos como un foro».

Página anterior

[Espacio Escultórico], 1979. Fondo Helen Escobedo, Centro de Documentación Arkheia. Museo Universitario Arte Contemporáneo (DiGAV- UNAM).

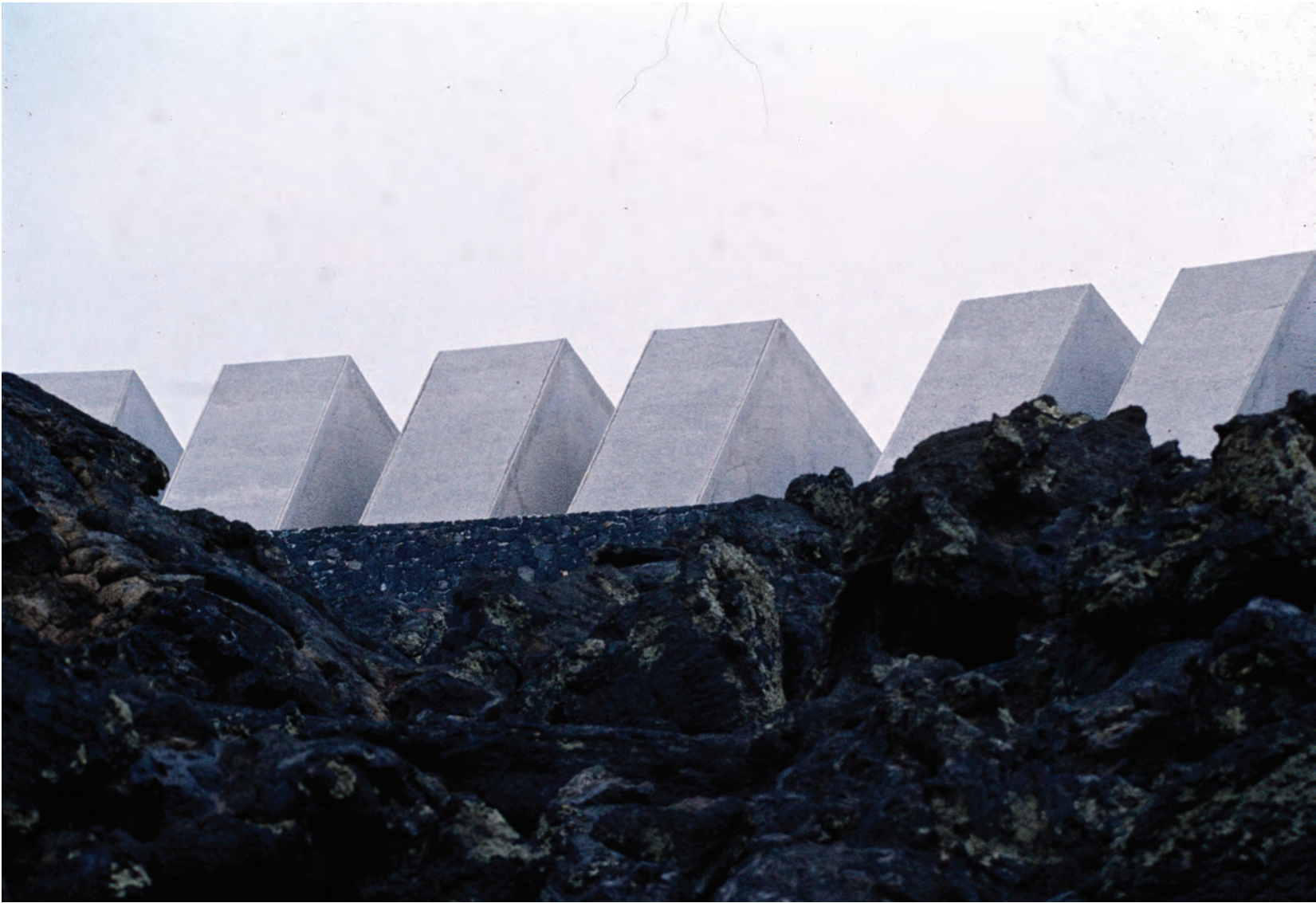
Izquierda

Autor desconocido, [Espacio Escultórico] sin fecha. Fondo La era de la discrepancia, Centro de Documentación Arkheia. Museo Universitario Arte Contemporáneo (DiGAV- UNAM).

Abajo

Ursula Bernath, [Concierto inaugural en el Espacio Escultórico], abril 1979. Fondo Ursula Bernath, Centro de Documentación Arkheia. Museo Universitario Arte Contemporáneo (DiGAV- UNAM).





En esta página
Fotografía: José Luiz Ruiz
Peña, Archivo Fotográfico
Manuel Toussaint, Instituto de
Investigaciones Estéticas, UNAM.

impresión dramática de ser afilado por el viento, las percusiones resultaban graves y oscuras, mientras que los *cori spezzati* esparcidos dentro del recinto se percibían con mayor independencia que en un sitio cerrado, donde es casi inevitable el efecto de cúpula.⁴

En otra ocasión, Estrada recordó la magnitud del espacio, así como la fuerza del viento que envolvía el sonido en ese momento, lo cual nos hace pensar en que lo fantástico de la acústica estuvo en la acertada elección de piezas que se podían «defender» en esa peculiar locación.⁵ Como sucede con todo montaje, un aspecto afectó al otro: la experiencia de la música se vio influida por el espacio y ésta a su vez reveló dimensiones de éste que los ojos no podían percibir. Tal vez existe algo en la lectura acústica del espacio que nos puede sacar del silencio ciego de estar dentro del círculo.

«Esta gigantesca escultura provoca en el visitante una batalla perceptual que oscila entre dejarse llevar por la imponente arquitectónica o ser expuesto forzosamente al círculo de formas irregulares y hostiles de lava petrificada».

Tim Ingold, un antropólogo crítico del concepto de paisaje sonoro, afirma que es necesario dejar de pensar el paisaje en términos provenientes de los estudios visuales,⁶ y con ello desistir de pensar el sonido dentro de un paradigma basado en el oclocentrismo. Para Ingold, el sonido no es aquello que podemos observar, definir y registrar técnicamente, sino uno de los medios sensoriales con los que experimentamos el mundo. Si pensamos que el Espacio Escultórico no sólo tiene efectos ópticos, sino también acústicos, abrimos la posibilidad de entender el pedregal más allá de la idea de paisaje. Después de todo, el entorno también ha sido agente de su exhibición visual en el antes perfectamente círculo negro de lava.

La subsunción del Espacio Escultórico al ambiente es evidente cuando se compara su presente con las fotografías de 1979. No sólo es visible el paso del tiempo en el color de los módulos y en las construcciones circundantes que han afectado su vista (por lo demás, problemas usuales para muchas esculturas urbanas), también el tiempo ha cambiado el significado de la ecología y con ello el hecho inconcebible para su público: la sola idea de desbrozar su interior para ver la lava ne-

gra despojada de todo verdor, un procedimiento que se hizo para su inauguración y que era fundamental en la concepción inicial.

Lo atemporal del paisaje prístino ha sido destruido poco a poco por una vegetación que cambia con el clima y con los animales; mientras tanto la temporalidad de la obra ha comenzado a ser más cercana a la de una ruina. Pensado así, Simmel habría dicho que el Espacio Escultórico representa la lucha —o el equilibrio— entre la voluntad del hombre y las exigencias de la naturaleza, una tensión derivada de la materia en su transcurrir por el tiempo, que sólo tendría lugar en la arquitectura y en su puesta en cuestión con el entorno al que se enfrenta. Pero quisiéramos ver la ruina aquí como una muestra de la artificialidad de esa división entre cultura y naturaleza, más que como una lucha entre ambas.

Las delimitaciones mediante las cuales el Espacio Escultórico se relaciona con la naturaleza pueden sugerir una correspondencia distinta, pues la magnitud de la construcción no se impone al resto del entorno. Tampoco es una obra que busca dividir, aislar y en última instancia reconstruir una idea de naturaleza mediante el paisaje y la representación, sino una que posibilita el tránsito y la experiencia sin abandonar la conciencia humana y artística desde la cual se posiciona el observador. Uno de los académicos universitarios cercanos a su proceso de creación, Jorge Alberto Manrique, describe así la función de esta obra en tanto indistinguible de su entorno:

Una escultura necesariamente pública, pero no significado de anécdotas, heroicidades o moralidades, sino significante en sí misma. Una obra tridimensional que se integre y supere los cada vez más anodinos paisajes urbanos o suburbanos y que de alguna manera extraiga su forma de la función a la que se la destina: como una flor capaz de reconfortar espíritus apachurrados y ojos viciados.⁷

Tal vez es sólo a partir de lo que a los ojos parece un deterioro, que realmente podemos entender el Espacio Escultórico integrado con el pedregal y al margen de identidades externas. Un lugar que al transitarlo posibilita una nueva relación del visitante con el entorno que lo acoge.

De este modo, el Espacio Escultórico se distancia de la noción de paisaje, pues no propone un punto de vista independiente mantenido por un espectador neutral e incorpóreo. El diálogo que la escultura mantiene con su contexto no construye una imagen o una representación para ser evaluada y preservada, sino un dispositivo a través del cual podemos resonar con su historia, su vegetación, sus minerales y con la propia experiencia implicada.

En ese sentido, hay que mencionar la videoinstalación *Preludio cuántico* de Tania Candiani, con música original de Rogelio Sosa y exhibida en el Museo

4. Julio Estrada, «La arquitectura virtual de la música», en Lily Kassner (coord.), *El Espacio Escultórico*, México, Coordinación de Difusión Cultural-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial-UNAM, 2009, p. 46.

5. Por iniciativa de Estrada tras el concierto inaugural, al año siguiente comenzaron a presentarse conciertos al aire libre dedicados a estrenar y promover piezas de música contemporánea de la mano de la Compañía Musical de Repertorio Nuevo, agrupación que se mantuvo activa bajo su dirección entre 1979 y 1982. Sin embargo, el compositor afirma que el interés por sostener iniciativas musicales en el Espacio Escultórico fue decayendo con el paso del tiempo. *Entrevista con Julio Estrada*, 1 de agosto de 2024.

6. Tim Ingold, «Against Soundscape», en *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*, París, Double Entendre, 2007.

7. Jorge Alberto Manrique, «Espacio Escultórico: obra abierta», en *Arte y artistas mexicanos del siglo xx*, México, Conaculta, 2000, p. 162.

«De este modo, el Espacio Escultórico se distanciaria de la noción de paisaje, pues no propone un punto de vista independiente mantenido por un espectador neutral e incorpóreo».





—
 Página anterior
 Tania Candiani, *Preludio
 cuántico (Quantum Prelude)*,
 2022. Stills de video.
 Imágenes: Cortesía
 de la artista.



Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) en 2022, la cual parece contener una intuición similar acerca de este espacio. En ella se instaura el Espacio Escultórico como escenografía de una pieza de música experimental llevada a cabo por 64 músicos, cuya filmación es intercalada con imágenes de otras formas circulares en el mundo vegetal y en el cosmos. El resultado captura y espectaculariza la obra escultórica en su entorno y, como es de esperar, se aleja de la experiencia de transitar y escuchar a través de él. Sin embargo, pensamos que su fuerza retórica y su lectura indiferente del discurso universitario puede ser eficaz en tanto invitación para visitarlo y conocerlo.

La relación que el Espacio Escultórico ha mantenido con el sonido es significativa para su desmarcage de la noción de paisaje, ya que nos permite establecer una vía relacional para habitar la obra desde una experiencia situada y en constante cambio, pues la propia naturaleza de lo audible nos invita a entender el espacio desde una experiencia siempre actual y singular. Como ya mencionamos anteriormente, aludiendo a Ingold y sus críticas al paisaje sonoro, entendemos que el sonido no es el objeto, sino el medio de nuestra percepción; no la materia que percibimos sino aquello en lo que percibimos. Sonido que al desplazarse es comparable con el fluir del viento y no con la solidificación de los objetos. Lo que nos recuerda la afirmación de Estrada sobre cómo el viento se llevaba los sonidos en las presentaciones y lo difícil que era que la música se sostuviera por sí misma sin recurrir a la amplificación, en aquel ambiente físico tan hostil para el viaje del sonido.

Quizá lo singular y problemático en esa disposición acústica es justamente lo que nos obliga a volver cada vez a pensar, a experimentar y a escuchar nuestra relación con el Espacio Escultórico. Su potencia para salir de la forma paisaje y de las identidades que ésta construye expande su vida a través de nuevos vínculos estéticos, acústicos y afectivos asociados a su entorno mineral, biológico e histórico. La extraña forma en la que el sonido se desplaza —e idealmente asimismo nos desplace con él— parecería atentar contra su permanencia y su nobleza, dejándolo sin más alternativa que transformarse en silencio. El silencio de su devenir en ruinas que no es más que una invitación a escuchar de nuevo.

REFERENCIAS

- Eder, Rita
 1982 «El Espacio Escultórico», en *Helen Escobedo*, México, UNAM, p. 55.
- Estrada, Julio
 2009 «La arquitectura virtual de la música», Lily Kassner (coord.), *El Espacio Escultórico*, México, Coordinación de Difusión Cultural-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial-UNAM, p. 46.
- González Mello, Renato
 2003 «Estudio introductorio», *La nube y el reloj: pintura mexicana contemporánea*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM/Landucci.
- Ingold, Tim
 2007 «Against soundscape», en *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*, París, Double Entendre.
- Manrique, Jorge Alberto,
 2000 «Espacio Escultórico: obra abierta», *Arte y artistas mexicanos del siglo xx*, México, Conaculta, p. 162.
- Tibol, Raquel
 1979 «Por mi lava hablará el espíritu», *Proceso*, núm. 130, 29 de abril.