



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra:

Mathias Goeritz y el camino hacia la verticalidad

Autor:

Ramírez Sánchez, Mauricio César

Forma sugerida de citar:

Ramírez, M. C. (2023). Mathias Goeritz y el camino hacia la verticalidad. *Cuadernos Americanos*, 4(186), 67-87.

Publicado en la revista:

Cuadernos Americanos

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, Año XXXVII, Núm. 186 (octubre-diciembre de 2023).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2023 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx>
Correo electrónico: cialc-sibiunam@dgb.unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Pueden hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

Mathias Goeritz y el camino hacia la verticalidad

Por *Mauricio César* RAMÍREZ SÁNCHEZ*

DURANTE LA PRIMERA MITAD del siglo XX, México tuvo la particularidad de atraer la atención de artistas de diferentes latitudes que veían en el muralismo una nueva propuesta, al tiempo que éste representaba la primera vanguardia surgida en el continente americano. También llegaron diversos personajes vinculados a las artes plásticas que escapaban de conflictos que se estaban dando en sus naciones, como ocurrió con el nutrido contingente de exiliados españoles que arriban al territorio mexicano a partir de la derrota de la República Española, en 1939.¹ De igual manera, llegan artistas que por decisión propia se alejan de su país, como ocurrió con Mathias Goeritz (1915-1990).

Es importante recordar que Goeritz nació en la ciudad de Danzing, que en ese entonces era parte de Alemania y aunque en 1919 obtuvo su independencia mediante los Tratados de Versalles, en 1939 vuelve a incorporarse a ésta y al final de la Segunda Guerra Mundial pasa a formar parte de Polonia renombrada como Gdansk.

Goeritz vivió por breve tiempo en Danzing, pues, como él mismo recordaba: “A la edad de un año me llevaron junto con mi hermano un poco mayor que yo a vivir a Berlín, ciudad considerablemente más mundana y acogedora donde pasé los primeros

* Investigador de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán de la Universidad Nacional Autónoma de México; e-mail: <mauriciorasa@yahoo.com.mx>.

El presente ensayo fue elaborado en el marco del Seminario Iberoamérica Contemporánea, proyecto PAPIIT-UNAM IN 303021 “América Latina y España: exilio y política en la órbita de la Guerra Fría”, dirigido por Francisco Mejía y Laura Moreno, con sede en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México.

¹ Al ser México uno de los países que abrió sus puertas a todo aquel que huía de España ante el inminente fin de la guerra y las represalias que tomaría el grupo ganador, comandado por Francisco Franco, era lógico que una parte de los refugiados estuviera vinculado a las actividades artísticas. En diferentes fuentes se ha tratado de enlistar a dichos personajes, y hasta ahora la más completa es la de Ignacio Luis Henares Cuéllar *et al.*, *Exilio y creación: los artistas y los críticos españoles en México (1936-1960)*, Granada, Universidad de Granada, 2006.

quince años de mi vida también en un ambiente conflictivo”.² En cuanto a su formación profesional, en un primer momento se inscribe a la carrera de Medicina en la Universidad de Berlín, pero la abandona al año, ante las inquietudes que ya manifestaba por el arte.

Goeritz se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios de Berlín-Charlottenburg, posteriormente realizó un doctorado en Filosofía e Historia del Arte, en la Universidad de Berlín. Sin embargo, pese a haber realizado los estudios por los que sintió inclinación, con el pasar de los años llegó a considerarlos deficientes, pues

el único arte que valía la pena era el griego y sus ramificaciones neoclásicas. Algunos aspectos del gótico y del Renacimiento quizá se podrían tomar en cuenta, pero el arte barroco y bizantino, así como el islámico y chino, eran unos engendros decadentes. En lo que se refiere a las artes primitivas mesoamericanas y africanas, éstas simplemente no existían.³

Por lo que resulta comprensible que al establecerse en México se sintiera atraído por las cuestiones prehispánicas, que no eran valoradas dentro de los programas europeos y que le abrieron un panorama completamente nuevo en la manera de concebir el arte, pues se le concedía un lugar preponderante a la integración plástica, en la que el hombre mismo estaba inmerso.

Además de la Academia debe agregarse su paso por los “grandes museos” a los que el padre de Goeritz acostumbraba llevarlo y a través de los cuales fue conformándose un criterio que se manifestaría en años posteriores. De igual manera, tuvo a su disposición una rica biblioteca que con la muerte de su padre se perdió y fue cuando él le concedió importancia. También fue significativa la realización de su tesis de grado dedicada al pintor Ferdinand von Rayski (1806-1890), gran retratista considerado predecesor del impresionismo en Alemania; es decir, un artista que rompe con el tradicionalismo a pesar de pertenecer a la Academia. Otro elemento que marcaría su formación —y la de muchos dentro y fuera de Alemania—, sería la importancia que comenzó a tener la Bauhaus

² Pedro Friedeberg Landsberg, “Autobiografía de Mathias Goeritz”, en Ida Rodríguez Prampolini y Ferruccio Asta, comps., *Los ecos de Mathias Goeritz: ensayos y testimonios*, México, IIE-UNAM, 1997, p. 15. Cabe decir que estos recuerdos fueron realizados por Pedro Friedeberg a través de los años que conoció al artista, primero como alumno y posteriormente como amigo cercano.

³ *Ibid.*, p. 16.

en la enseñanza artística en lo que se refiere a las artes tradicionales como la pintura, la escultura y la arquitectura, e inclusive en aquellas consideradas menores como la fotografía, la cerámica, la carpintería, la tipografía, el grabado, el teatro e incluso el tejido. Como se sabe, la Bauhaus fue una institución antiacadémica y experimental de las artes, que puede ser considerada la primera escuela de diseño del mundo.

El espíritu inquieto que para ese momento ya había manifestado Goeritz lo lleva a interesarse por lo que se estaba proponiendo en esta institución: “por esta época se pusieron muy de moda las enseñanzas de la Bauhaus en Dessau, bajo la dirección de Walter Gropius, la academia de diseño más avanzada del planeta de entonces. La visité repetidas veces y me impresionó por la atmósfera casi mística que dominaba en las clases de Itten y de Moholy Nagy, de Schlemmer y de Paul Klee”.⁴ Pero si la personalidad de los profesores le resultó destacable, sin duda lo que más le sorprendió fue que “tanto los maestros como los estudiantes acometían sus proyectos y diseños con un fervor religioso, y suponían que la perfección y la pureza de éstos era un deber espiritual para con el nuevo hombre del siglo xx”.⁵ Es decir, se era consciente de la importancia que adquiriría la labor artística y cómo a través de ésta se podía contribuir a la transformación del hombre. De esta suerte, conoce las propuestas que se generan en la Bauhaus y es de llamar la atención que a pesar de la atracción que sintió por ella, no se involucrara de manera más directa. No obstante, puede decirse que asimiló las ideas y las puso en práctica en el desarrollo de sus obras posteriores.

*De una realidad insegura
a una realidad incierta*

CON la toma de control del gobierno alemán por parte del Partido Nacional Socialista el ambiente artístico se ve trastocado. El rechazo hacia los movimientos y los artistas vinculados con las vanguardias se había iniciado desde los años veinte, pero los

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ *Ibid.*

ataques se van recrudeciendo conforme avanzan los años. Así, “se creó el concepto ‘arte degenerado’ para ridiculizar y criminalizar las manifestaciones artísticas que se desviaban de los cánones establecidos por el régimen, enmarcando bajo este calificativo las obras de artistas judíos, las creaciones que representaran formas de belleza alejadas de los modelos clásicos y los intentos de interpretar de manera autónoma la realidad”.⁶ Con lo que la actividad artística tenía un panorama incierto.

La escuela de la Bauhaus, que se había distinguido por su carácter innovador —a cien años de distancia las academias artísticas y de diseño reconocen la deuda que tienen con las propuestas que se generaron durante el tiempo que estuvo en boga—,⁷ fue una de las que sufrió las represalias del partido en el poder, por lo que cerró sus puertas en 1933. Como se ha dicho, Goeritz no fue alumno de la Bauhaus, sin embargo estuvo al tanto de lo que en ella se generó,⁸ y cabría suponer que no participó de manera más decisiva por el hostigamiento que dicha escuela sufría.

Ante la presión ejercida contra el sector, algunos artistas deciden marchar hacia el exilio en busca de lugares más propicios para el desarrollo de su actividad creadora. Goeritz fue uno de los que decidió abandonar el país, aunque puede advertirse que en un primer momento no existe la intención de salir de Europa, pese a los problemas bélicos que ya se cernían sobre ella. Por lo anterior resulta entendible que se traslade a España, en 1941, que no se encontraba inmersa en el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial.

Al respecto no deja de llamar la atención esa decisión pues España acababa de salir de la Guerra Civil, desarrollada de 1936 a 1939, en la que se había derrocado a la Segunda República, que era el gobierno legalmente constituido. El grupo ganador encabezado por el general Francisco Franco, durante el desarrollo

⁶ María Cristina Osorio Villegas, “Arte, música y cine en los años del nacionalsocialismo alemán: entre lo puro y lo degenerado”, *Historia y Sociedad* (Medellín, Colombia), núm. 27 (julio-diciembre de 2014), pp. 189-210, p. 194.

⁷ Para conmemorar el centenario de la fundación de la Bauhaus se organizaron eventos a nivel internacional y salieron a la luz diversas obras que ofrecen una relectura de dicha escuela. Uno de los temas abordados fue el papel que desempeñó la cuestión pedagógica y el efecto que sigue teniendo hasta la actualidad.

⁸ Sobre este punto véase Sandra Valenzuela Arellano, “La Bauhaus en la educación visual de Mathias Goeritz en México”, *Revista Mexicana de Historia de la Educación* (Somehide), vol. vi, núm. 12 (2018), pp. 239-264.

del conflicto había contado con el apoyo de Alemania e Italia, y tomó como primera medida de gobierno la represión en contra de quienes habían manifestado su apoyo a la República. Ello llevó a que miles de personas abandonasen el suelo español y tomarán el camino del exilio, entre dicho contingente hubo infinidad de personajes vinculados con las artes plásticas, tanto en el ámbito teórico como en el práctico.

En el mismo 1941 Goeritz se trasladó a Marruecos, donde se dedicó a dar clases de alemán y conoce a su compatriota, la fotógrafa Marianne Gast, con quien contrae matrimonio y retorna a España en 1945. En esta nueva etapa participó y promovió exposiciones y publicaciones, pero sobre todo se destaca el interés que buscó crear para encaminar nuevamente la actividad artística hacia las vanguardias. A dicho impulso se suman algunos artistas españoles y el grupo se autodenominó Escuela de Altamira.⁹ Es claro que mediante ese nombre se aludía a la organización que se había conformado en Madrid, en 1927, que tomó por nombre Escuela de Vallecas.¹⁰ Esta organización, al igual que la impulsada por Goeritz, se había propuesto la renovación del arte español, lo que se vio interrumpido por la Guerra Civil Española. Por lo tanto, la Escuela de Altamira se propone recuperar esa búsqueda.

⁹ Además de Mathias Goeritz, participaron Ángel Ferrant, Ricardo Gullón, Pablo Beltrán de Heredia, Eduardo Westerdahl, Sebastià Gasch, Josep Llorens Artigas, Rafael Santos Torroella, Alberto Sartoris, Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco. Sobre el papel de Mathias Goeritz en dicha escuela, véase Ida Rodríguez Prampolini, “La Escuela de Altamira”, en *id.* y Ferruccio Asta, comps., *Los ecos de Mathias Goeritz: catálogo de la exposición*, México, IIE-UNAM, 1997, pp. 49-67, pp. 49-55; e Hilda Urréchaga Hernández, “Mathias Goeritz, promotor de la renovación artística en España: la Escuela de Altamira”, en Rodríguez Prampolini y Asta, comps., *Los ecos de Mathias Goeritz: ensayos* [n. 2], pp. 47-55.

¹⁰ Esta organización se conforma por iniciativa del pintor Benjamín Palencia y el escultor Alberto Sánchez, a los que se sumaron Maruja Mallo, Juan Manuel Díaz Caneja, Antonio Rodríguez Luna, José Moreno Villa, Nicolás de Lekuona, Enrique Climent, Antonio Ballesteros, Luis Castellanos, Eduardo Díaz Yepes, Josep Renau, Gregorio Prieto, Francisco Mateos, Eduardo Díaz Yepes, Francisco Badía, Ángel Ferrant, José Bergamín, Miguel Hernández, Federico García Lorca y Timoteo Pérez Rubio, entre otros. Cabe señalar el carácter polifacético de la organización, pues había pintores, escultores y escritores. Destacable resulta la participación de Ángel Ferrant, pues posteriormente lo encontraremos al lado de Mathias Goeritz en la Escuela de Altamira. Sobre la Escuela de Vallecas véase *La Escuela de Vallecas. Mito y realidad: una poética de la emoción y lo telúrico*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2013; y *Escuela de Vallecas: 1927-1936, 1939-1942*, Madrid, Junta Municipal de Vallecas, 1984.

En este sentido la propuesta de Goeritz es vista con buenos ojos, y él incluso es nombrado miembro de la Academia, pero ante la crítica que hace sobre la situación del arte, se le niega el visado para permanecer en España. En ese momento México aparece en el horizonte pues,

fue gracias a este último [refiriéndose al arquitecto Ignacio Díaz Morales] por quien Goeritz había arribado a territorio mexicano, ya que lo había invitado a integrarse al cuerpo de maestros de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara [...] Goeritz aceptó el reto que significaba un lugar desconocido en el que las condiciones para su desarrollo artístico no eran del todo firmes.¹¹

Lo anterior resulta sorprendente si se considera que México era un país desconocido, del que lo único que había trascendido era el movimiento muralista. Pero lejos de lo que pueda pensarse, la Universidad de Guadalajara representaba el lugar menos propicio para que Goeritz llevara a cabo su actividad académica. Especialmente si se considera que el estado en que se encontraba la Universidad estaba alejado del centro del país y que los medios de comunicación no tenían las mismas características que en la actualidad. Lo interesante fue que en esta institución se había buscado dar impulso a la educación, a lo que se pretendía que Goeritz contribuyera. Tal impulso se había iniciado años antes, a partir de la llegada de los exiliados españoles a suelo mexicano, pero sobre todo con el establecimiento de La Casa de España en México (que posteriormente se transformó en El Colegio de México), pues se buscó que parte de sus integrantes fueran a dar cursos a la institución. Así, por las aulas de la Universidad de Guadalajara pasaron José Gaos, León Felipe, Gonzalo Rodríguez Lafora, Pedro Salinas, Adolfo Salazar y Juan de la Encina.

En principio, de acuerdo con su formación, se le encomiendan los cursos de Historia del Arte en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara. A solicitud del propio director, el arquitecto Ignacio Díaz Morales, se le propone a Goeritz hacerse cargo de la clase de Educación visual. Es importante señalar que

¹¹ Cristóbal Andrés Jácome Moreno, "Composiciones visuales: Mathias Goeritz en Guadalajara", *Estudios Jaliscienses* (Zapopan, México, El Colegio de Jalisco), núm. 81 (agosto de 2010), pp. 56-67, p. 57.

hasta ese momento la única experiencia laboral que había tenido era dando clases de alemán, por lo que puede decirse que la actividad docente en el terreno del arte era una práctica totalmente nueva para él.

Para hacer frente a la empresa que tenía ante sí tuvo que echar mano de los elementos que le resultaban familiares, con lo que la Bauhaus se hace presente, pese a que, como se ha señalado, Goeritz no había pasado por sus aulas. Sin embargo, el hecho de haberse desarrollado dicha escuela en Alemania y ante el reconocimiento que había logrado fuera de ésta, resulta entendible que se nutriera de ella para el desarrollo de su actividad.

Se ha establecido que

la cátedra de Educación visual tenía como propósito el generar cierto entrenamiento en lo tocante a contenidos visuales, trabajando formas, materiales y proporciones; reflexionando acerca de su contexto espacial y los propósitos hacia los cuales estaba dirigido. Consistía en conocer las posibilidades del diseño, estimulando así los sentidos y por tanto las emociones.¹²

La cita anterior muestra que el artista trató de romper el sentido tradicional de la enseñanza, especialmente dentro del terreno del arte en el que un elemento predominante era la cuestión práctica. Así,

con base en esta experimentación, Goeritz creía que se podía encontrar en los trabajos realizados por sus alumnos un elemento humano, más allá de la mera colocación de formas y figuras. Este interés de Goeritz es posible emparentarlo con los preceptos éticos de la Bauhaus, escuela admirada por el artista desde su juventud.¹³

De esta suerte se pone en claro que un elemento importante durante la creación artística era la cuestión emocional, misma que se tornará fundamental en el desarrollo de su obra posterior.

Así, puede establecerse que Goeritz trata de recuperar el espíritu libre que había caracterizado el modelo pedagógico en la Bauhaus. Por tanto la enseñanza y la educación no se limitaban a la práctica que se ejercía dentro de las aulas. Por el contrario, lo que se buscó fue romper precisamente esas limitantes, con lo que

¹² *Ibid.*, p. 58.

¹³ *Ibid.*

la educación se nutría de todo lo que estaba en el exterior y podía enriquecer el aspecto formativo de los alumnos. Claro está que no era un proceso inmediato, sino que iba desarrollándose paulatinamente, enriqueciéndose con la experimentación y nutriéndose de otras referencias artísticas.

Este método de enseñanza nos permite entender que Goeritz concebía su trabajo como la producción de ideas y problemas plásticos a partir de la experiencia sensorial [...] confirmando así la influencia de Kepes en el método de enseñanza de Goeritz, sobre todo en lo relacionado a aprender de todas las sensaciones espaciales ya que la observación y percepción empírica es una condición esencial del proceso creativo.¹⁴

Es decir, buscó transmitir que la realización artística no se originaba a través de la simple actividad mecánica, sino que también era fruto de la sensibilización, que en este caso el alumno lograba desarrollar durante el proceso creativo. Esto se complementaba con la confianza que se buscó generar en los estudiantes, pues mediante ella podrían transmitirse de una mejor manera sus propuestas artísticas.¹⁵

La importancia que Goeritz concedió dentro de sus cursos al desarrollo de la confianza y sensibilidad de los estudiantes tenía como propósito que las obras que se generaran estuvieran en armonía con el público que las contemplara. Por lo cual, se ha llegado a decir que

el credo estético de Goeritz está basado en la convicción de que el arte, más allá de lo que represente, cumple con una función espiritual. Es una búsqueda por restituir el espíritu del hombre, una apuesta hacia la salvación de su tiempo y circunstancia. A través de la plástica, se imbrica el sustrato místico de aquellas religiones aprehendidas, así como la propuesta estética fruto del expresionismo y del dadaísmo.¹⁶

¹⁴ Guillermo Díaz Arellano y Elizabeth Espinosa Dorantes, *Contexto artístico e influencia de la obra de Mathias Goeritz en México*, México, UAM-Azcapotzalco, 2021 (Col. *Cuadernos Divisionales de Investigación en Diseño*), p. 28.

¹⁵ Sobre este punto Valenzuela Arellano dice específicamente: “Uno de los objetivos de las clases de Goeritz era brindar a sus alumnos la base para la expresión de sus ideas, ya que, en los siguientes semestres, con otros maestros, tenían que justificarlo todo, especialmente la función. Los ejercicios en la clase de Goeritz se daban a partir de temáticas y elementos simples, o problemas específicos, con el fin de crear confianza en el alumno”, Valenzuela Arellano, “La Bauhaus en la educación visual” [n. 8], p. 254.

¹⁶ Jácome Moreno, “Composiciones visuales” [n. 11], p. 61.

Puede entenderse a Goeritz como un hombre cuyo pensamiento fue conformándose a través de las vanguardias, las cuales asimiló e interpretó a su manera y a partir de ello estableció su propuesta de enseñanza.

El papel desarrollado por Goeritz dentro de la educación no pasó desapercibido y posteriormente fue invitado a impartir sus conocimientos en otras instituciones, como la Universidad Iberoamericana y la Universidad Nacional Autónoma de México, en todas éstas su trabajo se caracterizó por promover

el desarrollo de la expresión artística con una entrega total y desinteresada, a través de ejercicios sobre el lenguaje formal y sus cualidades, teniendo como objetivo el descubrimiento de las relaciones del arte con el contexto e impulsando, sobre todo, la capacidad creativa.¹⁷

Es decir, el arte no debía considerarse como un elemento aislado del contexto para el que se pensó. El propio Goeritz debe entenderse como un personaje que no permanece aislado del contexto en que se desenvuelve. De hecho, puede decirse que se trató de un hombre polifacético. Así,

solía atender frentes simultáneos de acción: crítica, edición de arte, galerías, Academia y producción artística, facetas donde mostraba sus conocimientos de las técnicas disruptivas del constructivismo ruso y de los esquemas dadaístas, permitiendo definir una obra artística, tanto por el proceso productivo del arte en su integralidad (creación, circulación, recepción y consumo), como por la condición cultural y emocional.¹⁸

Eso no fue algo que comenzó a desarrollar en México, pues desde su paso por España ya realizaba múltiples actividades de manera simultánea. Pese a ello, la importancia que imprimió a la escultura monumental le ha asignado un lugar especial dentro de ésta:

Mathias Goeritz explorou o uso de componentes espaciais e formais que resultaram determinantes na composição plástica e ambiental dos edifícios. As relações entre arte, arquitetura e urbanismo foram manifestadas em

¹⁷ Díaz Arellano y Espinosa Dorantes, *Contexto artístico e influencia de la obra* [n. 14], p. 41.

¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

obras de grande escala visual e profundidade artística realizadas em colaboração com arquitetos e artistas ao longo de sua carreira.¹⁹

Con lo que su obra adquiere o se genera con un carácter multidisciplinario, pero sin perder su carácter artístico.

El inicio de una obra ascendente

COMO ocurre con todo exiliado que se establece por primera vez en otro país cuya cultura es diferente, Goeritz tuvo que enfrentarse con una realidad que le era ajena. El ámbito artístico resultaba especialmente difícil si se considera que el muralismo seguía siendo la corriente dominante dentro del arte nacional. No obstante, a la par del desarrollo del muralismo había pervivido el interés por el arte de carácter universal, que se vio fortalecido por el arribo de artistas extranjeros desde finales de los años cuarenta del siglo xx, que no se dejaron seducir por los cantos del arte predominante.

Aunque, en un primer momento su actividad se concentra en la docencia —lo que debe verse como una necesidad de sobrevivencia—, Goeritz pronto entró en contacto con personajes con quienes tenía ideas en común y que buscaban un camino alternativo dentro del arte mexicano:

Uno de [los] principales impulsores de esta renovación fue Mathias Goeritz, quien con un profundo conocimiento de las corrientes estilísticas de vanguardia contribuyó con sus propuestas transformadoras a ver, entender y relacionar el arte y la técnica. La fuente de esta iniciación fue su interés por el arte abstracto, que lo llevó a la revisión del concepto, y a su concepción de la abstracción como medio creador, y su ruptura con la tradición.²⁰

Como se ha dicho, realmente no era una renovación total del arte, pues siempre había existido un camino paralelo al desarrollo

¹⁹ “Mathias Goeritz exploró el uso de componentes espaciales y formales que fueron determinantes en la composición plástica y ambiental de los edificios. Las relaciones entre arte, arquitectura y urbanismo se manifestaron en obras de gran escala visual y profundidad artística realizadas en colaboración con arquitectos y artistas a lo largo de su carrera”, Adriana Carolina Broilo, *Museu Experimental El Eco, de Mathias Goeritz: um intervalo no tempo*, Porto Alegre, UFRGS, 2015, tesis de maestría, p. 43. La traducción es mía.

²⁰ Díaz Arellano y Espinosa Dorantes, *Contexto artístico e influencia de la obra* [n. 14], p. 13.

del muralismo, al cual se engancha Goeritz y contribuye en su evolución. Así, “la presencia de Mathias Goeritz y su vocación constructiva coadyuvieron en la creación de ‘un arte mexicano que, simultáneamente, fuera universal’, distinto de la Escuela Mexicana de Pintura de la primera mitad del siglo xx, pero al igual que ésta pública y monumental”.²¹ Por tanto, aunque opuestas en sus propuestas y discursos las dos corrientes buscan el enaltecimiento del arte mexicano.

Es claro que para el momento que Goeritz se establece en México ya tenía un camino recorrido dentro del arte; sin embargo, las características de su obra aún no se encontraban definidas. Por lo que resulta interesante que en México comience a cobrar forma su proceso creativo, aunque paradójicamente dicho proceso va a enriquecerse con la impresión que ocasionaron en él el arte prehispánico y especialmente la arquitectura. Así, Goeritz llegó a rememorar:

El primer día, un pintor, un viejo pintor, que tenía 70 años, tantos como yo ahora, que se llamaba Chucho, Jesús Reyes Ferreira, con una sensibilidad increíble, dijo: este señor necesita ver las pirámides; y me pusieron un coche, el arquitecto Barragán que me había invitado, y Chucho te lleva y nos fuimos. No era la pirámide de Teotihuacán reconstruida, como hoy que está limpiecita; era una montaña. En la arqueología había yo aprendido que hay un valor que se llama monumentalidad. La monumentalidad está en cada estatua griega, puede ser tan chica como sea, pero tiene monumentalidad. Sí, pero el tamaño también importa. Por primera vez comprendí que el tamaño también importa.²²

Resulta interesante el recuerdo e impresión que provocó su primer contacto con Teotihuacán y a través de ello con la monumentalidad que caracterizaba la arquitectura precolombina. De igual manera, en su reflexión deja en claro que la cuestión de la monumentalidad también podía encontrarse en las esculturas de pequeño formato, lo que ejemplifica con la estatuaria griega. Aunque al ser un hombre observador no dejó pasar desapercibido que esa misma característica estaba presente en las esculturas prehispánicas de

²¹ Estrellita García, “La escultura urbana y Mathias Goeritz”, *Estudios Jaliscienses* (Zapopan, México, El Colegio de Jalisco), núm. 78 (mayo de 2008), p. 58.

²² Lily Kassner, “Mathias Goeritz en la arquitectura”, *Bitácora Arquitectura* (México, UNAM), núm. 16 (marzo de 2013), pp. 6-15, p. 8.

pequeño formato. Incluso, la crítica ha establecido que en ello coincidía con los planteamientos esgrimidos por Paul Westheim, también refugiado alemán, quien realizó diversos estudios sobre el arte prehispánico, que hasta el día de hoy siguen siendo fuente de consulta.²³

Sobre la vinculación del artista con la monumentalidad del arte prehispánico, Ida Rodríguez Prampolini, quien llegó a conocer de cerca la personalidad y obra de Goeritz, establece:

La monumentalidad contenida en obras de pequeño formato es una característica del arte precolombino de México que inspiró a Goeritz. La monumentalidad no presupone escala en el tamaño, sino en valores que surgen de una concepción amplia y generosa de la naturaleza, aunque a veces la monumentalidad, como enormidad, también es frecuente en México y en la obra de Goeritz. En el arte prehispánico no existe una separación entre obra y naturaleza, no aplica una taxonomía como la habitual entre nosotros.²⁴

Destacable resulta el planteamiento de la integración, pues ya no sólo se establece entre las artes, sino también con la naturaleza, principio que se hace presente en la obra de Goeritz.

Retornando a la reflexión de Goeritz, resulta claro que pese a reconocer la presencia de la monumentalidad en obras de pequeño formato, también está haciendo referencia a las obras que realmente lo eran; es decir, obras de gran tamaño. La importancia de esas

²³ *Ibid.*, p. 14. “Paul Westheim, quien había emigrado a México de la escena artística alemana y posteriormente de la parisina (1941), había escrito ahí después de muchos años de investigación sus estudios acerca del arte del México antiguo. A las obras artísticas de aquellas culturas les había atribuido características como las que Mathias Goeritz utilizaba para su búsqueda: según Westheim, la obra de arte es necesaria. Se trata de una necesidad social dentro de una comunidad, cuyo contenido vital propiamente es la fe, el servicio a los dioses. La búsqueda de un arte que resulte necesario, que se desarrolla a partir de una comunidad o que surge de ella, marca profundamente la imagen que tengo de Mathias. Donde debo añadir: esta búsqueda con gran frecuencia estaba revestida de burla mordaz, de ironía y de humor, para no desembocar en la desesperación”, citado en Jürgen Claus, “Das Project Goeritz: Jahre Der Zusammenarbeit-Pläne und Utopien”, Christian Schneegass, ed., *Mathias Goeritz 1915-1990: El Eco, Bilder Skulpturen Modelle*, Berlín, Academia de Artes, 1992, p. 332.

Algunas de las obras de Paul Westheim dedicadas al arte prehispánico son: *Arte antiguo de México* (1950); *La escultura del México antiguo* (1954); *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México* (1957); *La cerámica del México antiguo: fenómeno artístico* (1962).

²⁴ Ida Rodríguez Prampolini, “Lo mexicano en la obra de Mathias Goeritz”, en Rodríguez Prampolini y Asta, comps., *Los ecos de Mathias Goeritz: ensayos* [n. 2], pp. 183-195, p. 185.

obras es que no estaban pensadas como elementos aislados, sino que respondían a un espacio; con ello, resulta importante que no sólo era cuestión de hacer grandes obras, sino que éstas estuvieran en armonía con el espacio para el cual habían sido concebidas.

En ello puede decirse que encontró una alternativa para llevar a cabo su propuesta creativa; es decir la realización de una obra que estuviera en contacto directo con la gente y que, al mismo tiempo, rompiera con el sentido individual de pertenencia. En esa búsqueda Goeritz no se encontraba solo, Manuel Felguérez recordaría:

El cambio de década fue importante, pues el movimiento escultórico había madurado, por lo que comienza a salir a la calle. Las Torres de Satélite de Goeritz y mi mural del Cine Diana introducen en México nuevos conceptos de cómo usar el espacio, abriendo la posibilidad de nuevos materiales. El concreto y el fierro son determinantes, desde entonces, de la nueva forma y estilos escultóricos usados en la decoración urbana del país.²⁵

La búsqueda a la que hace referencia Felguérez realmente no era nueva, pues desde los años veinte del siglo xx, Isamu Noguchi ya había llevado a cabo un mural escultórico en el Mercado Abelardo L. Rodríguez,²⁶ en el que buscó que la obra monumental estuviera en contacto con el transcurrir cotidiano de la gente, lo que hasta la fecha se sigue cumpliendo.

Lo novedoso dentro de la propuesta de Goeritz es que no busca la realización de un arte combativo o contestatario, aunque indirectamente lo fue, al tomar un rumbo distinto del arte dominante de la época. De esta manera,

la oportunidad de integrar el arte a la vida, tal como lo había visto plasmado en las cúpulas de Altamira, se dio hacia 1950, año en que Luis Barragán le encarga una versión en concreto y de gran formato de la talla en madera *El*

²⁵ Manuel Felguérez, “Escultura mexicana contemporánea”, *La Palabra y el Hombre* (Universidad Veracruzana), núm. 27 (julio-septiembre de 1978), pp. 17-23, p. 22, en DE: <<https://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4489/1/197827P17.pdf>>. Consultada el 29-v-2023.

²⁶ Véase *Isamu Noguchi's utopian landscapes*, Nueva York, Unitas Press, 2013; Maricela González Cruz Manjarrez, “Isamu Noguchi en el Mercado Abelardo Rodríguez”, *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América* (IIE-UNAM), núm. 5-6 (septiembre de 1999-agosto de 2000), pp. 91-99; y Mauricio César Ramírez Sánchez, “Isamu Noguchi y su participación en la decoración mural del Mercado ‘Abelardo Rodríguez’ en la capital mexicana”, *Red de Estudios Superiores Asia-Pacífico* (México, UNAM), año 9, vol. 9 (2023), en prensa.

animal (1950). La escultura, por haber sido emplazada en los jardines del fraccionamiento de Jardines del Pedregal en la Ciudad de México, adquiere el nombre de *El animal del pedregal* (1951).²⁷

La obra en cuestión estaba pensada para un fraccionamiento que se anunciaba, en ese momento, como símbolo de modernidad, por lo que la obra elegida también tenía que serlo.

En este sentido la escultura realizada por Goeritz, a pesar de la simplificación de la forma, dejaba ver que se trataba de una serpiente.

Esta monumental obra puede ser considerada como la primera escultura pública que no evoca acontecimientos históricos o a presidentes de la nación; por el contrario, su factura se encuentra en el límite que separa lo figurativo de lo abstracto. La pieza marca el inicio de la apuesta que hace Goeritz por introducir el arte a la cotidianidad. Ya no son los tiempos de reconocer por fuera la ciudad, ahora se trata de intervenir dentro de ella.²⁸

En tal forma, Goeritz, inicia una etapa en la que ya no sólo se busca la realización de una escultura decorativa, ahora la obra tiene su propio peso, que busca estar en armonía con el espacio para el que fue creada y mediante ello también con su transformación. En otras palabras, la obra pasa a dar símbolo o sentido al lugar en que se encuentra, se vuelve un elemento de identidad.

Así, se intervine en la ciudad para transformarla y darle un nuevo sentido, en ello puede decirse que también se ha identificado la influencia del arte precolombino. En especial había que pensar en el manejo del espacio que lograron las culturas precolombinas. Lo que Goeritz buscó retomar en sus propuestas; así,

a escultura se converteu em meio de expressão à projeção de suas ideias estéticas por oferecer possibilidades expressivas mais amplas e diretas. A relação artística com o espaço definiu etapas determinadas de seu trabalho criativo. Como escultor, decifra o espaço e o experimenta em sua tridimensionalidade. Como pintor, interpreta a multiplicidade espacial, sobrepoee planos, impoe escalas ou rompe perspectivas; porém, fundamentalmente,

²⁷ Cristóbal Andrés Jácome Moreno, “El credo estético de Mathias Goeritz”, *La Palabra y el Hombre* (Universidad Veracruzana), tercera época, núm. 2 (octubre-diciembre de 2007), pp. 43-48, p. 46.

²⁸ Jácome Moreno, “Composiciones visuales” [n. 11], p. 46.

sugere, desde suas primeiras obras, uma relação homem-espaço cujo conteúdo é, decididamente, emocional e ativo.²⁹

Es decir, el espacio pasó a formar parte de la obra, al dotarla de sentido. Ello se logró tomando en consideración la obra, el espacio en que se colocaba y al espectador.

En el pensamiento y obra de Goeritz comenzó a hacerse presente un interés por la verticalidad. Dicha idea no llega de la nada; pues, de hecho, desde su etapa docente en la Universidad de Guadalajara ya se había acercado a ella, por lo menos así lo recuerda Jácome Moreno al señalar:

La experimentación libre con los objetos fue recuperada por el artista alemán de manera subversiva en el momento en que llevó a cabo con sus educandos la construcción de una escultura efímera destinada a presentarse en el baile de la escuela en 1951, la cual consistía en un montón de sillas apiladas de manera vertical. Esta disposición hecha al azar, sin ningún orden más que el sentido ascendente, puede considerarse como la primera torre que realizó Goeritz.³⁰

No sólo es la intención de realizar una torre, en ello se hace presente el rito primitivo de sobresalir del suelo, para lo que la humanidad ha recurrido a la verticalidad.

De esta manera a través de la verticalidad se hace presente la obra al destacar del resto de los elementos que se encuentran cercanos. Ahora bien, la atención se ha centrado en señalar la importancia que tuvo la construcción de las Torres de Satélite, en la que intervienen Luis Barragán, Chucho Reyes y el propio Goeritz. Se pone el énfasis en la cuestión de la modernidad y se señala:

Durante la primera mitad del siglo xx, la forma de la torre, transformada por la práctica arquitectónica, se asociará con la construcción de rascacielos. Se abre así una historia particular que, en sí, deja de asociarse con este motivo

²⁹ “La escultura se convirtió en un medio de expresión para la proyección de sus ideas estéticas al ofrecer posibilidades expresivas más amplias y directas. La relación artística con el espacio definió ciertas etapas de su obra creativa. Como escultor, descifra el espacio y lo experimenta en su tridimensionalidad. Como pintor, interpreta la multiplicidad espacial, la superposición de planos, la imposición de escalas o la ruptura de perspectivas; sin embargo, fundamentalmente, desde sus primeras obras, sugiere una relación hombre-espacio cuyo contenido es decididamente emocional y activo”, Broilo, *Museu Experimental El Eco, de Mathias Goeritz* [n. 19], p. 46. La traducción es mía.

³⁰ Jácome Moreno, “Composiciones visuales” [n. 11], p. 58.

propio del pasado. Algunas vanguardias históricas, sin embargo, siguieron haciendo uso en sus obras del motivo de la torre durante las primeras cuatro décadas del siglo xx.³¹

Cabe señalar que no resulta del todo alejada de la realidad mexicana la cuestión de la modernidad. Por un lado, el lugar en que se habían situado dichas torres respondía a un proyecto en el que se anunciaba la creación de diferentes construcciones con todos los servicios, que funcionarían como satélites de la gran urbe, de ahí el propio nombre.

A la importancia que tenía la realización de esta construcción arquitectónica, como símbolo de modernidad, debe agregarse que las torres por sí mismas, tomaban el papel de identificación del lugar. Ahora bien, no puede pasarse por alto que un año antes, en 1956, se había inaugurado con bombo y platillo la Torre Latinoamericana, que hasta ese momento simbolizaba el máximo logro arquitectónico, pues contaba con cuarenta y cinco pisos y una altura de 182 metros. Significativo sin duda si se considera que había sido realizada dentro de una zona, en sentido lato, de alta sismicidad. De hecho, cabe recordar que, tanto la Torre Latinoamericana como las Torres de Satélite pusieron a prueba su resistencia con el temblor de magnitud 7.8 que sacudió a la Ciudad de México el 28 de julio de 1957.

Resulta claro que para Goeritz el interés por la torre fue precisamente la altura, de ahí que a pesar de que una constante dentro de su producción es la escultura monumental, no en todas se hicieron presentes las mismas formas. Sin embargo, sí va a estar presente la verticalidad. Ejemplo de ello lo podemos ver en otra de sus obras emblemáticas, el Museo Experimental *El Eco*, cuya construcción se debe al patrocinio del empresario Daniel Mont, quien no sólo le proporcionó el terreno, sino también la libertad de resolver la obra como mejor le pareciera.

La empresa fue, sin duda, la oportunidad para que Goeritz pusiera en práctica las ideas que comenzaba a desarrollar y que en gran medida marcarían el resto de su obra. Así, se hace presente la

³¹ Daniel Garza Usabiaga, “Las Torres de Satélite: ruinas de un proyecto que nunca se concluyó”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, IIE-UNAM), vol. xxxi, núm. 94 (2009), pp. 127-152, p. 149.

monumentalidad, se le concede importancia a las figuras geométricas, al uso del color como un elemento más y al manejo del espacio.

La inauguración del museo fue acompañada de una proclama que en la actualidad se conoce como *Manifiesto de la arquitectura emocional*, en el que hace un llamado a que la arquitectura no se limite a la búsqueda de crear “una casa bonita, agradable y adecuada”.³² Tenía que ir más allá y para ello era indispensable recuperar las enseñanzas del pasado, aplicarlas a la arquitectura y a los materiales modernos con la intención de alcanzar “una elevación espiritual; simplemente dicho: una emoción, como se la dio en su tiempo la arquitectura de la pirámide, la del templo griego, la de la catedral románica o gótica o —incluso— la del palacio barroco”.³³ Es decir, la creación de una obra que estuviera en armonía con el espacio para el cual fue creada y para la gente que estaría en contacto directo con ella.

Por tanto, el Museo Experimental *El Eco* se propuso como un ejemplo de esa búsqueda de armonía por lo que el espacio fue concebido como una obra a la que el visitante tendría que integrarse al entrar en ella, como si de una plaza se tratara. Destacable dentro del aspecto de la verticalidad es que el propio Goeritz consideró que se necesitaba un elemento que sobresaliera del resto de la obra, por lo que dijo

si en el interior un muro alto y negro, despegado de los otros muros y del techo, tiene que dar la sensación real de una altura exagerada fuera de la “medida humana”, en el patio faltaba un muro aún mucho más alto, comprendido como elemento escultórico, de color amarillo, que —como un rayo de sol— entrara en el conjunto, en el cual no se hallan otros colores que blanco y gris.³⁴

Por tanto, no era fortuito que se hiciera uso de dicho muro, el cual aunque parece carecer de función, tiene como propósito marcar la

³² El manifiesto se encuentra en la página del Museo Experimental *El Eco*, en DE: <<https://eleco.unam.mx/manifiesto-de-la-arquitectura-emocional-1953/>>. Consultada el 23-v-2023.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.* Sobre la significación de este manifiesto véase Daniel Garza Usabiaga, *Mathias Goeritz y la arquitectura emocional: una revisión crítica (1952-1968)*, México/ Nuevo León, Conaculta-INBAL, 2012.

verticalidad y atraer la atención de la gente, tanto dentro como fuera del museo, lo que se refuerza con la utilización del color amarillo.

La misma idea de destacar la verticalidad a partir de un elemento que arranca de un patio o plaza, se hizo presente en Torres Automex, proyecto finalizado en 1963. Cabe recordar que la Fábrica Automex había sido diseñada por el arquitecto Ricardo Legorreta, y estaba destinada al ensamblaje de los autos Chrysler en Toluca, Estado de México. La participación de Goeritz se da a través de dos elementos cónicos, con una altura de 25 y 15 metros, los cuales se desprenden de un patio interior, al igual que había ocurrido con el muro del Museo Experimental *El Eco*; es decir, dichas formas son perceptibles en el interior, pero sobre todo desde el exterior.

En la manera de concebir o señalar la importancia de la verticalidad parece hacerse presente la zona arqueológica de Palenque, que, a partir de 1952, con el descubrimiento de la tumba de Pakal, había llevado a que se pusieran los ojos sobre ella. De esta manera, no puede pasarse por alto que dentro de dicho lugar destaca el conjunto del Palacio, en cuyo patio sudoeste sobresale una torre de cuatro cuerpos, que puede considerarse como única dentro de la arquitectura maya y que constituye un referente directo de las propuestas de Goeritz, especialmente si se recuerda, como ya se comentó, que desde su llegada se sintió atraído por la arquitectura prehispánica. De hecho, puede recordarse que la crítica ha establecido un vínculo entre la obra de Goeritz y la naturaleza. Sobre tal punto Isabel de la Vega comenta:

Dichas construcciones, a su vez, se justifican como imitación de formas naturales, como las montañas y los árboles, así como con la adoración de fuerzas superiores a los humanos, a las que se les rinde culto con ideas que versan entre la ascensión del alma y la trascendencia espiritual, al igual que el estrecho vínculo que se ha establecido entre la figura de la torre con el eje del mundo, la cruz y el árbol cósmico de la vida, elementos que el escultor rescató en cuanto a su interés por el impulso ascendente al que conllevan y la posibilidad de acercarse a un nivel superior, la reflexión sobre la acción divina, la pureza, la espiritualidad, los sentimientos humanos y el Cosmos.³⁵

³⁵ Isabel de la Vega, “La corona de Bambi como muestra del trabajo de Mathias Goeritz”, *Rua* (Universidad Veracruzana), vol. 14, núm. 1 (enero-junio de 2022),

En consecuencia, puede decirse que las obras de Goeritz están pensadas para integrarse en el espacio para el que fueron creadas, sin dejar de lado que se busca que sean elementos de referencia, con lo que sigue siendo importante la verticalidad. Dicho principio no es dejado de lado en sus obras posteriores, pues también puede encontrarse presente en las torres que conforman *La osa mayor*, en el Palacio de los Deportes; *La corona del Pedregal* y *Los bigotes (Tú y yo)*, ambas en Ciudad Universitaria, entre las más conocidas.

Un caso particular es *La pirámide* (1969), realizada para la unidad habitacional de Torres de Mixcoac, en la que juega con los contrastes para destacar la monumentalidad. Cabe decir que, pese a tratarse de una unidad, ésta también estaba diseñada con una visión modernista. Los encargados de la construcción fueron Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky, los cuales proyectaron dieciséis edificios de once pisos y cuatro departamentos por piso. El complejo estaría y sigue estando dotado de todos los servicios, además de contar con amplios espacios y áreas verdes para el esparcimiento de los habitantes.

Los arquitectos invitaron a Goeritz a realizar una obra para esa unidad, lo que sin duda representó un reto para el artista, pues tenía que competir con la verticalidad de los edificios. Es claro que de haber querido hubiera recurrido a columnas que sobresalieran de los propios edificios, pero a él lo que le interesaba era establecer un contraste. Para ello, decidió realizar una celosía triple, mediante prismas triangulares, organizados en cada uno de los lados de manera escalonada, que ópticamente dan la sensación de tratarse de cubos y que en conjunto conforman una pirámide que se eleva sobre la explanada.

Para destacar su obra entre los edificios que la circundan, contrapone a los colores rojo y gris, un blanco que contrasta con lo que lo rodea y, al mismo tiempo, ópticamente se vuelve foco de atención. Ello no respondía a improvisaciones de Goeritz, sino a largos estudios que abarcaban pequeñas esculturas y una gran cantidad de dibujos. Sobre los últimos se ha llegado a decir:

pp. 82-84, p. 83. El establecimiento de este planteamiento se basa en la biografía del artista realizada por Lily Kassner, *Mathias Goeritz: una biografía, 1915-1990*, México, Conaculta-INBA, 1998, 2 vols.

como si quisiera verificar, precisar sus proyectos monumentales sobre una hoja de papel, siempre manejaba las categorías de grandes espacios. La blancura del papel se presenta en sus obras como el punto de partida, siendo elemento activo en el descubrimiento de la idea plástica. No es sorprendente que en sus obras bidimensionales el artista una y otra vez repita conocidos contornos de sus torres, realizadas e imaginarias.³⁶

Así, una vez más juega con los espacios para lo que realiza estudios de la obra y el lugar en que va a situarse, pero también se interesa por el espectador, de ahí la importancia de los contrastes.

De esta manera puede decirse que la obra de Goeritz va a buscar en todo momento la integración plástica, pero sin dejar al hombre fuera, por el contrario, lo hace partícipe de la misma. Para ello, se busca la armonía entre los espacios arquitectónicos y las esculturas que los complementarán, sin olvidar los colores que fungirán como elementos de atracción.

Importante para Goeritz resultó también la utilización de la verticalidad, la que fue definiendo a través de su formación y origen europeo, a lo que sumó la atracción por el arte precolombino que sintió desde su llegada, especialmente por la arquitectura. Así, supo absorber todas estas enseñanzas y materializar dicha verticalidad en sus obras, incluso como elemento de contraste.

³⁶ Larissa Pavlioukova y Adrián Soto, “El tema de la torre en la obra de Mathias Goeritz”, en Rodríguez Prampolini y Asta, comps., *Los ecos de Mathias Goeritz: catálogo* [n. 9], pp. 143-167, p. 147.

RESUMEN

Acercamiento a la obra de Mathias Goeritz (1915-1990), artista alemán nacionalizado mexicano. En su obra el elemento predominante está puesto en la verticalidad. En ella se percibe la idealización de las ciudades modernas, a las que México parecía insertarse a partir de la construcción de la Torre Latinoamericana, en 1956. No obstante también se identifican en dicha obra las influencias del contacto con el arte precolombino, especialmente el arquitectónico, a la par que la propia experiencia europea de Goeritz.

Palabras clave: escultura monumental, Escuela de la Bauhaus, integración plástica, diseño arquitectónico, arte urbano.

ABSTRACT

Approach to the work of Mathias Goeritz (1915-1990), German artist, nationalized Mexican. The most predominant element in his work is verticality, in which we notice the idealization of modern cities, Mexico City included, after the Latin American Tower was constructed, in 1956. Nevertheless, his work also displays an influence of pre-Columbian art, especially concerning architecture, as well as his personal European experience.

Key words: monumental sculpture, Bauhaus School, plastic integration, architectural design, urban art.