

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUÍS POTOSÍ  
FACULTAD DEL HÁBITAT  
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO  
MAESTRÍA EN CIENCIAS DEL HÁBITAT CON ORIENTACIÓN TERMINAL EN  
ARQUITECTURA

TESIS

REPERCUSIÓN DE LA PROPUESTA POR UNA ARQUITECTURA EMOCIONAL DE  
MATHIAS GOERITZ EN LA ARQUITECTURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA.

Para obtener el grado de Maestro en Ciencias del Hábitat en Arquitectura

POSTULANTE

Cyndi Viridiana Alvarado Tachiquín

DIRECTOR DE TESIS

Dr. Ricardo Alonso Rivera

SINODALES

Por dirección: Mtro. Eugenio Gerardo Rodríguez Báez

Por coordinación: Mtro. Manuel Vildósola Dávila

Mayo de 2014





## Dedicatoria

A mi hija, tu eres lo más bello, mi inspiración en la vida.

A mi madre, por todo.

A mi esposo, por tú paciencia infinita.

A toda mi familia y amigos por estar siempre al pendiente de mis proyectos, por sus consejos y apoyo.

A, MaGo. Que sin ser arquitecto me has enseñado tanto de arquitectura

## Agradecimientos

Deseo agradecer a quienes hicieron posible el desarrollo de esta tesis, por sus grandes aportaciones y consejos.

Al museo Federico Silva de Escultura Contemporánea, por haber sido sin saber, mis mas grandes aliados en la comprensión de todo un universo artístico, al traer la exposición de Mathias Goeritz y con ella todo un acervo bibliográfico y personalidades. Todo esto me apoyó durante este proceso.

A las siguientes personas:

Rector de la UASLP: Arq. Manuel Fermín Villar Rubio

Director de la Facultad del Hábitat: Dr. Anuar Kasis Ariceaga

Daniel Goeritz, por interesarse en mi trabajo, regalándome la oportunidad conocer más de su padre.

Dra. Louise Noelle por atender mis dudas en clases y posteriores.

Dra. Lily Kassner por su conferencia en San Luis potosí y dedicarme minutos de su tiempo que fueron tan valiosos para mí.

A mi director de tesis: **Dr. Ricardo Alonso Rivera**, por su paciencia y por dar un rumbo a esta investigación después de tantos esfuerzos.

A mis sinodales: Mtro. Eugenio Rodríguez Báez y Mtro. Manuel Vildósola Dávila, por interesarse en la investigación y formar parte de ella.

A los maestros y arquitectos que en la cotidianidad de las clases y vivencias dentro de la escuela, escucharon mis inquietudes y aportaron con consejos, bibliografías, etc.

## Índice

Resumen.....	1
Abstract.....	3
Palabras clave.....	4
Introducción.....	5

### **Capítulo 1.** Antecedentes: La arquitectura moderna.....11

1.1 El surgimiento de la arquitectura moderna.....	13
1.2 La llegada de la modernidad a México.....	30

### **Capítulo 2.** La propuesta por una arquitectura emocional.47

2.1 La formación artística de Mathias Goeritz como antecedente de su llegada a México .....	51
2.1.1 El dadaísmo surrealismo y expresionismo bases de la formación y desarrollo de Mathias Goeritz como artista.....	52
2.2 Mathias Goeritz en México.....	70
2.2.1 El contexto artístico-arquitectónico mexicano.....	71

2.2.2 El encuentro de Mathias Goeritz con Luis Barragán.....	93
--	----

<b>2.3</b> La propuesta por una arquitectura emocional.....	<b>97</b>
---	-----------

2.3.1 La escuela de arquitectura de Guadalajara.....	98
--	----

2.3.2 Las obras arquitectónicas de Mathias Goeritz .....	108
--	-----

### **Capítulo 3.** Repercusión de la propuesta por una arquitectura emocional..... **140**

---

<b>3.1</b> Arquitectos con reacciones diferentes a la oleada de la arquitectura moderna/internacional.....	<b>143</b>
--	------------

3.1.1 Le Corbusier.....	144
-------------------------	-----

3.1.2 Frank Lloyd Wright.....	148
-------------------------------	-----

3.1.3 Alvar Aalto.....	152
------------------------	-----

3.1.4 Oscar Niemeyer.....	156
---------------------------	-----

3.1.5 Hassan Fathy .....	163
--------------------------	-----

<b>3.2</b> Contextualización y revaloración de la propuesta por una arquitectura emocional.....	<b>167</b>
---	------------

Conclusiones.....	173
-------------------	-----

Trabajos citados.....	182
-----------------------	-----

Anexos.....	193
-------------	-----

La arquitectura del siglo XX, especialmente de la primera mitad de siglo, preocupada por dar respuestas funcionales utilizando materiales de vanguardia como el acero, el cemento y el cristal, forjaba una época donde el racionalismo domina ante cualquier condición; esta arquitectura se alejaba cada vez más de su sentido artístico, del arquitecto como artífice de obras estéticas.

De ello se deriva la necesidad de búsqueda de nuevas alternativas que permitieran al arquitecto acercarse al usuario y verlo no sólo como parte de un sistema mecanizado o como el operador de una máquina en la cual podía realizar sus actividades, sino más bien como un ser humano con necesidades espaciales y emocionales. La propuesta de la arquitectura emocional se desarrolla bajo esta pauta, pretende ofrecer espacios emocionales al hombre, sin que estos sean el fin último, sino como parte del sistema, el cual a través de sus cualidades o bien características logra generar de forma insospechada emociones psíquicas al hombre. Lo anterior derivado de la condición del arquitecto como artista creativo, y no se deslinda del compromiso de ofrecer espacios funcionales sino más el arquitecto debe “someter” a la función, a favor de la creación de la emoción, logrando una correspondencia entre la función y la emoción.

En esta investigación que tiene de fondo lo anterior, se habla sobre la propuesta de la arquitectura emocional y la repercusión que tuvo, esto permite que se revalore en la actualidad, puesto que al contextualizar la propuesta en el tiempo en que se desarrolla y analizar el universo creativo de quien la propone, se comprende

la importancia que tuvo dentro de la arquitectura mexicana contemporánea. Además, el término “arquitectura emocional” daría nombre a la obra del arquitecto Luis Barragán quien tiene una honda trascendencia dentro de la vida cultural mexicana.

## Abstract

The architecture of the twentieth century, especially in the first half of the century, worried functional responses to using cutting-edge materials such as steel , cement and glass, forged an age where rationalism dominates for any condition; this architecture is increasingly away from his artistic sense , the architect and author of aesthetic works .

It follows the need to search for new alternatives that allow the user closer to the architect and see it not only as part of a mechanized system or the operator of a machine in which I could carry out their activities , but rather as a human being spatial and emotional needs. The proposed emotional architecture is developed under this guideline aims to provide emotional spaces to man, that they are not the ultimate goal , but as part of the system, which through its qualities or characteristics does generate emotions so unsuspected psychic the man. This derivative status of the architect as a creative artist, and not disclaim the commitment to provide functional spaces but more the architect must " submit " buttons in favor of creating excitement , making a correspondence between the function and emotion.

This research has background above, it talks about the proposal from the emotional architecture and the impact it had, this allows them to reassess today, since the context the proposal in time it develops and analyze creative universe of the proposer, we understand the importance it had in contemporary Mexican architecture. Furthermore, the term "emotional architecture" gave its name to the work of architect Luis Barragán who has a deep significance in Mexican cultural life

**Palabras clave:** Arquitectura emocional, Mathias Goeritz, Arquitectura mexicana contemporánea.

## Introducción

La siguiente investigación se titula: “Repercusión de la propuesta por una arquitectura emocional de Mathias Goeritz, en la arquitectura mexicana contemporánea”. Se presenta como tesis de la “Maestría en Ciencias del Hábitat con orientación en arquitectura”. El tema se abordó con la intención de estudiar la propuesta por una arquitectura emocional del artista alemán Mathias Goeritz, la cual surge con la construcción del Museo Experimental del Eco en la ciudad de México en 1953 y con la redacción de un manifiesto, en el que se expresa de forma breve la intención del artista por apelar a la emoción en la obra arquitectónica. El término de la arquitectura emocional fue adoptado por el arquitecto Luis Barragán quien fue parte importante en la consolidación de la propuesta desarrollando obras de gran trascendencia en la arquitectura mexicana contemporánea. En la obra de Luis Barragán, ha sido reconocida la colaboración de Mathias Goeritz; pero debido al reconocimiento de la arquitectura de Barragán por su influencia, la contribución de Goeritz en la arquitectura mexicana contemporánea no ha sido del todo valorada. Mathias Goeritz y su obra, ha sido analizado a lo largo del tiempo, sin embargo poco se ha hablado puntualmente de la propuesta de la arquitectura emocional, y su trasfondo. En ello radica la importancia del estudio de este tema, que tiene amplia relevancia teórica y social pues al día de hoy se mantiene vigente la propuesta, ya que bajo la pauta de la arquitectura emocional se han desarrollado obras arquitectónicas de gran calidad, que afectan directamente a la sociedad.

Dentro de los objetivos de esta investigación se encuentra la necesidad de revalorar la propuesta de la arquitectura emocional y su contenido, con la finalidad de entender en un primer momento bajo que intención surge, como se asimila en su contexto inmediato, y como es que va repercutir en su momento y aun en la actualidad. Así mismo fue objetivo de estudio analizar la formación de Mathias Goeritz, ello nos lleva a entender sus motivaciones para el desarrollo de su propuesta. Otro de los objetivos fue encontrar afinidades y puntos de coincidencia de Barragán con Goeritz para entender su mutua influencia, y con ello reconocer la aportación de la propuesta. También se planteo hacer un análisis breve de algunos arquitectos que en el plano internacional desarrollaron propuestas paralelas con intención de darle valor a la propuesta.

Bajo los objetivos anteriores la hipótesis general que se planteo fue: la propuesta por una arquitectura emocional tuvo y tiene una amplia repercusión en la arquitectura mexicana contemporánea, ya que desde su llegada a México Mathias Goeritz participó activamente en la vida cultural, siendo un importante puntal para la consolidación de una nueva forma de entender la arquitectura. La propuesta por una arquitectura emocional solo se da en México, por ello tiene mayor valor; de ello se deriva que aun en la actualidad se sigan dando casos de obras bajo esta premisa.

Para la comprobación de estas hipótesis la metodología de investigación estuvo basada en una crítica valorativa en relación a la importancia del pensamiento, ideas, propuesta y obras de Mathias Goeritz. Para ello fue

necesaria una investigación de tipo documental: el análisis e interpretación de estas fuentes permitió la comprensión de diferentes eventos que dieron origen a la arquitectura emocional, y posteriormente a su repercusión.

Al ser esta una investigación de enfoque cualitativo, los alcances de la investigación se sitúan en lo descriptivo, explicativo, interpretativo y valorativo.

Es por ello que, nos encontramos dentro de un paradigma hermenéutico que nos permite conocer los hechos por medio de la interpretación de datos, la conexión de sucesos y con ello generar una descripción propia del fenómeno, lo cual nos lleva a que esta investigación vaya de la mano de la historia a través de la cual se llegara a una recreación y actualización de la información y no a una repetición de datos como lo manifiesta Dilthey, quien menciona que todo saber debe analizarse a la luz de la historia. Sin esta perspectiva el conocimiento y el entendimiento sólo pueden ser parciales. (Dilthey, 2000:23) Y ejemplifica:

Si quiero estudiar a Leonardo, en ese proceso está operando conjuntamente la interpretación de acciones, pinturas, imágenes y obras escritas. Todo ello en un proceso homogéneo y unitario. (Dilthey, 2000:27)

Esta cita cabe claramente en las intenciones de esta investigación, en la que el periodo de estudio fue diacrónico ya que se analizó a lo largo del siglo XX la forma en que va cambiando la arquitectura desde que se comienza a concebir como moderna hasta la llegada

de una arquitectura internacional. Así mismo se tuvo que analizar la evolución o bien las fases de la formación artística de Mathias Goeritz, para comprender sus intereses y lo que lo lleva a desarrollar la propuesta de la arquitectura emocional. Se abarca desde principios del siglo XX con el arranque de la modernidad en México hasta mediados de siglo con la construcción del Museo del Eco y la Torres Satélite (1953-1957).

El estudio también fue de tipo sincrónico pues los diferentes eventos que se consideraron sirvieron para identificar el momento puntual en que se desarrolla la propuesta, su contexto y comprender la repercusión inmediata y posterior que tuvo como lo es el pensamiento de la época, la situación de México en cuanto al Estado en que se encontraba el arte moderno y la arquitectura, así como el estudio de algunas propuestas similares que empiezan a suscitarse alrededor del mundo, para valorar con ello la propuesta que surge en México con respecto a la arquitectura.

El contenido de este documento está estructurado en la presente introducción y tres capítulos. Se aborda, el surgimiento de la arquitectura moderna en el plano internacional, sus planteamientos y desarrollo, para después dar paso a la comprensión de su recepción en México, su introducción y desarrollo así como la adopción y transformación de ella bajo las necesidades mexicanas.

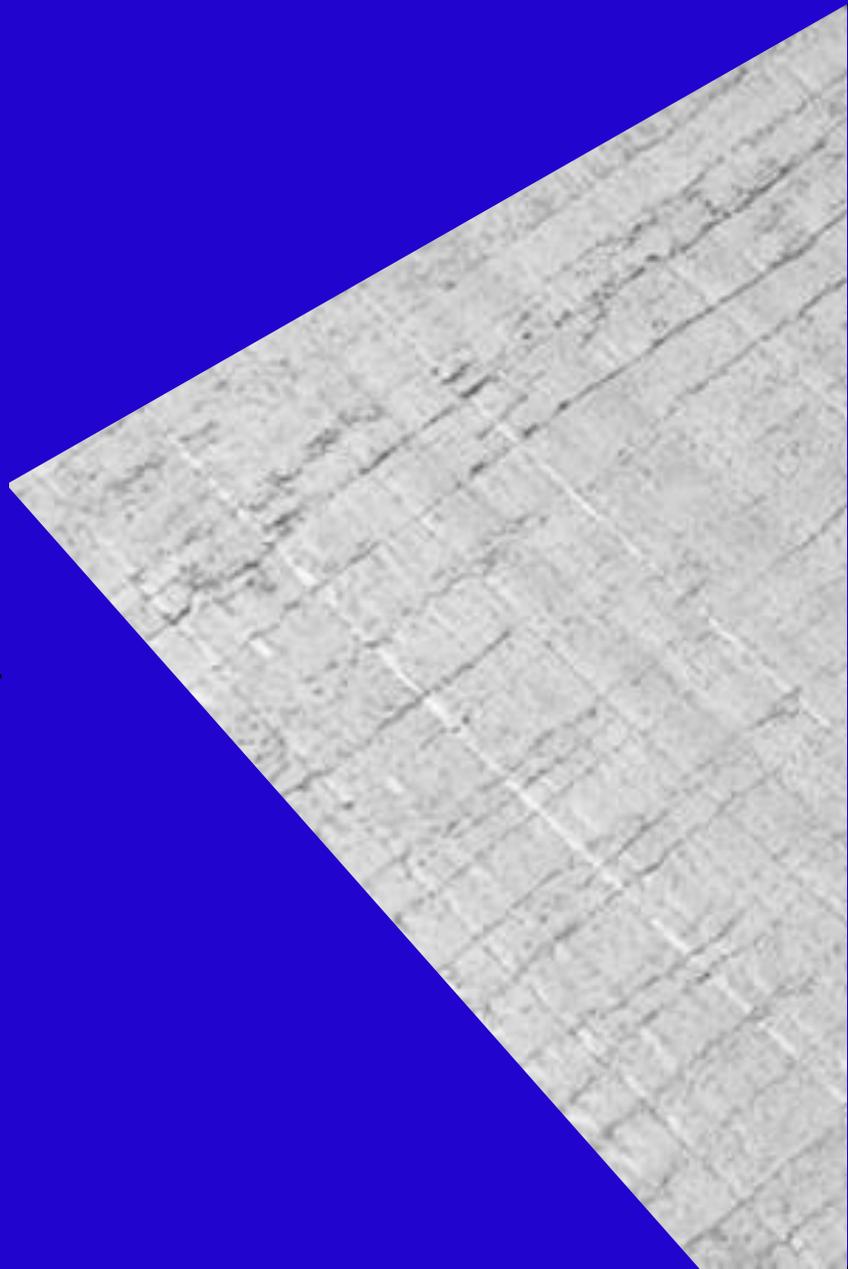
La formación de Mathias Goeritz como artista, las pautas, vivencias, influencias, que lo llevan a desarrollar su postura y sus diferentes propuestas. Así mismo se hace una lectura del contexto artístico y arquitectónico, puntualmente alrededor de los años en los que llega Goeritz a México, con la intención de exponer a los medios a los que se enfrenta y cómo es recibido dentro y fuera de la escuela de arquitectura, y la forma en la que comienza a desarrollar sus propuestas en México, los intereses que despierta la cultura mexicana. Para posteriormente hablar de lleno de la propuesta de la arquitectura emocional y sus intenciones, lo cual va de la mano de la producción arquitectónica de Mathias Goeritz.

Un breve análisis en el plano internacional de arquitectos y sus propuestas que buscaban una alternativa diferente de generar arquitectura dentro de la oleada de la arquitectura moderna. Con la intención de contextualizar la propuesta de la arquitectura emocional con otras para encontrar el valor que tiene. Posteriormente se habla de la repercusión que tuvo la propuesta.

Finalmente se incluye la parte de conclusiones, fuentes documentales, y anexos.

Las líneas de investigación que quedarán abiertas se refieren a la forma en que la propuesta de la arquitectura emocional se relaciona con el arte expresionista, esto aparece en la tesis sin embargo no está ampliamente analizado, lo cual resultaba interesante por los vínculos que existen entre la

arquitectura y el arte. Otra línea sería como se ha desarrollado en los últimos años la propuesta de la arquitectura emocional para verificar su vigencia y desarrollo. También queda abierto un análisis más amplio de la propuesta en relación con otras que se dieron alrededor de los años en que se generó para confrontar ideas. Así mismo resulta necesario hacer un contraste entre la propuesta de la arquitectura emocional y las motivaciones que permitieron su desarrollo, con los problemas arquitectónicos actuales.





# CAPITULO 1

The image shows four overlapping sheets of paper, likely architectural drawings, arranged diagonally from the top-left towards the bottom-right. The top sheet is white and contains faint, illegible text and lines. The second sheet is light gray with a grid pattern. The third sheet is a darker gray with a grid pattern. The bottom sheet is a vibrant blue with a grid pattern. The background is a dark, solid color. The text 'Antecedentes, la arquitectura moderna.' is overlaid on the bottom right of the blue sheet.

**Antecedentes, la arquitectura  
moderna.**

Para comprender la propuesta por una arquitectura emocional, resulta indispensable hablar de la arquitectura moderna, ya que la propuesta de Goeritz surge a raíz de una severa crítica ante la arquitectura que se estaba desarrollando en esa época. Por ello en este apartado se mencionan los principales planteamientos que dieron origen a la modernidad arquitectónica, así como las figuras que impactaron en su desarrollo y consolidación a nivel internacional, para después pasar a una explicación de la arquitectura moderna en México que será el contexto inmediato en el que se desarrolla nuestro principal objeto de estudio.

## I.1 El surgimiento de la arquitectura moderna

Explicar el surgimiento de la arquitectura moderna y su desarrollo no es sencillo, existen diferentes versiones sobre este fenómeno. Sin embargo se explicaran solamente aquellas que nos puedan llevar a la comprensión del momento histórico al que nos referimos. Pero antes es necesario que se mencione ante qué circunstancias es que se da una nueva búsqueda arquitectónica.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII comienza una necesidad de depuración de las formas arquitectónicas, debido a que el barroco y rococó (Preckler, 2003: 55) habían dominado por largos años. Su belleza y monumentalidad se volcaron a una fuerte saturación de elementos que terminaron por cansar a la sociedad en general y a los arquitectos. Por ello y gracias a un espíritu de historicismo se comenzó a recuperar los estilos clásicos, aquellos que mantenían formas puras que ayudaban a tener una arquitectura más sencilla,



**Imagen 1.** San Carlo de las Quattro Fontane 1638-1641, Roma. Francesco Borromini. Ejemplo de arquitectura barroca,

**Imagen 2.** Salón Gasparini del palacio real de Madrid. Ejemplo de arquitectura Rococó, utilizada en decoración de interiores.

más franca en su expresión.

Posteriormente, se comenzaron a dar diferentes tipos de recuperaciones históricas, como el neogótico, el neo bizantino, el neo románico, entre otros estilos más. Así mismo, el acceso al historicismo permitió la creación de un nuevo estilo, llamado ecléctico, el cual se basaba fundamentalmente en una superposición de estilos que daba como resultado una interesante obra arquitectónica que reunía características específicas de diferentes épocas: capiteles, flores de acanto, hojas, gárgolas, canastillas de fruto, personajes alados; en sí, un sin número de posibilidades estéticas que dotaban a un edificio de belleza y monumentalidad. Este estilo fue aceptado por el gobierno y la sociedad en general impulsándose ampliamente su desarrollo. (Velarde, 1951:258)



**Imagen 3.** Teatro Novacaixagalicia, Vigo. Fines del siglo XIX. Ejemplo de arquitectura ecléctica en donde se expresa la saturación de elementos arquitectónicos así como el uso de esculturas ornamentales. Fotografía Antonio Palacios.

La arquitectura ecléctica dominó hasta principios de 1900. Dado que la revolución industrial tuvo sus comienzos en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX, es de esperarse que las construcciones eclécticas se manejaran con materiales industrializados como el hierro. Sin embargo se revestían de piedra para colocarles el ornamento, lo cual entorpecía las demandas de construcción, pues sus tiempos de ejecución eran muy amplios. Además de ello la revolución industrial trajo consigo una serie de cambios importantes los cuales iban desde un aumento de la población en la ciudad hasta una idea generalizada en base a una búsqueda de progreso. Esto debido a los avances tecnológicos que se estaban desarrollando, la mecanización de los procesos industriales eliminando casi de tajo la producción manual, los nuevos inventos, el desarrollo de la industria del hierro y la estandarización. Por lo anterior, la arquitectura se veía en la necesidad de responder de forma óptima ante los diferentes retos que le lanzaba la ciudad industrial los cuales la arquitectura ecléctica no podía satisfacer. Ante ello es que surgen importantes respuestas, en donde tenía que imperar la razón, tal cual pasaba en los demás procesos que estaban dotando de modernidad al mundo. Una de las principales características que se desarrolla es el surgimiento de la clase social obrera, de la cual deriva una cuestión social, pauta que estará muy marcada en algunos de los planteamientos que revisaremos. (Norberg-Schulz, 2005:17-22)

Conforme al avance de la industrialización surgían más necesidades: hospitales, escuelas, vivienda, edificios gubernamentales, calles, estaciones, aeropuertos; un sin número de construcciones que se tenían que realizar de forma rápida y óptima. A la par de ello el desarrollo de la industria en los materiales constructivos era más avanzado: el vidrio, el hierro, cemento, permitieron que se comenzara a gestar una arquitectura moderna que permitía que en poco tiempo de ejecución se lograra cubrir la demanda de espacios.

Esta reacción arquitectónica que obedecía a las necesidades de la nueva ciudad y mantenía una búsqueda exhaustiva de razonamiento para el desarrollo de los espacios, no fue bien recibida por parte de todos los arquitectos, abriéndose dos caminos muy marcados: los tecnicistas que estaban a favor de la modernidad, de los nuevos procesos en la construcción en base a los materiales industrializados, de formas puras y sin ornamento, con espacios de medidas óptimas para el desarrollo de las actividades del usuario; y por otro lado se encontraban los arquitectos tradicionalistas los cuales enjuiciaban severamente la forma en que se estaba realizando la arquitectura puesto que no respondía a los cánones clásicos que se venían desarrollando desde varios siglos, y que por ende resultaban ser construcciones carentes de belleza. (Pereira, 2005:234)



**Imagen 4.** Fabrica de turbinas AGE Berlin 1908 - 1909 Behrens. Primera construcción industrial, hecha de vidrio y acero calificada como el “laboratorio de la modernidad”

En 1906 Hans Poelzig en su texto *“Efervescencia de la Arquitectura”* menciona la postura ideal que un arquitecto de esa época debía tomar:

“El arquitecto actual no puede prescindir del pasado para resolver los problemas de su época... toda obra arquitectónica debe concordar con la labor del ingeniero, el arquitecto moderno no tiene derecho a ser ilógico“. (Conrads, 1973:18,19)

Sin embargo la razón dominó ante las ideas de los arquitectos clasicistas debido a que las demandas eran apremiantes. De esta forma la concepción de la figura del arquitecto comenzó a cambiar de forma drástica. El arquitecto ya no era visto como un artista, sino más bien como un técnico en construcción, un especialista en la distribución y edificación de espacios. La arquitectura dejó de ser vista como un arte capaz de ofrecer espacios bellos agradables al hombre que reflejaban la monumentalidad y poderío de su

gobernante por medio de las construcciones civiles y religiosas de la ciudad, ya no había lugar para la creación de viviendas para las clases burguesas dejando de lado al proletariado. La nueva arquitectura tenía por objeto buscar el progreso de la ciudad en general y ello en gran medida radicaba en la clase obrera, aquella que trabajaba en la industria y necesitaba de un espacio en donde vivir para desarrollar sus actividades dentro de la ciudad, por ello es que surge una nueva concepción social. La vivienda toma ahora un papel protagónico, uno que nunca antes había tenido.

Bajo esta postura Le Corbusier considerado el más radical de los funcionalistas desarrolló su propuesta inmiscuyéndose en los temas socialistas enunciando la tan afamada frase en donde consideraba a la casa como “una máquina para habitar” sosteniendo que la casa era imprescindible para el desarrollo de la nueva arquitectura y que la postura o bien la premisa era realizar la vivienda como si se tratara de una máquina, correspondiendo a la vanguardia, al progreso que había ofrecido la industrialización. La casa tenía que ser vista como una maquina en donde el usuario pudiera desarrollar sus actividades esenciales en el mínimo de espacio. Pero Le Corbusier no solo fue protagonista de la arquitectura moderna por esta concepción de la vivienda, sino que marcó las pautas fundamentales para desarrollar la arquitectura moderna a través de sus cinco puntos:

“Los pilotis: resolvían el problema de la cimentación siendo ahora individuales dando la posibilidad de sostener cargas gracias a su distribución en intervalos definidos, además de separar la casa de la superficie de construcción.

Las terrazas jardín: propone recuperar la superficie construida a base de una techumbre plana que servirá de azotea, terraza o algún uso doméstico.

La planta libre: desaparecen los muros portantes, se introducen membranas de diferentes grosores según se requiera, los muros pueden ser divisorios.

Los grandes ventanales: los pilotes en conjunto con las losas forman espacios por los cuales se puede ventilar o iluminar que pueden ir cubiertos de cristal

La fachada libre: mediante la proyección de pavimentos más allá de las pilastras portantes como un balcón alrededor de todo el edificio, toda fachada queda apartada de todo edificio”. (Conrads, 1973:149,150)

Estos puntos reunieron las formas o bien la teoría de cómo realizar una obra arquitectónica moderna, siendo un importante referente para la arquitectura moderna ya que dieron la vuelta al mundo marcándose como las

principales pautas para la construcción de una obra moderna.



**Imagen 5.** La Villa Savoye 1928-1931. Poissy Francia. Uno de los ejemplos más característicos de las obras de Le Corbusier en donde reúne sus cinco puntos.

Desarrolla también el sistema domino, la pauta era encontrar un medio económico para desarrollar conjuntos habitacionales que permitieran resolver el problema de vivienda. Esta se podía lograr gracias a los elementos estandarizados de construcción que la industria podía ofrecer. La metodología de diseño de Le Corbusier siempre se desarrolló en base a la razón, definida como un sistema compuesto de diferentes partes clasificando al usuario y las funciones que desarrollaría en el espacio como si se tratara de un mecanismo que le permitía clasificar las zonas públicas y privadas del proyecto al que dotaba solo de las dimensiones necesarias para desarrollar la actividad. Ello se veía reflejado en la totalidad de sus obras que circularon por diferentes medios llegando a ser un importante ejemplo de vanguardia.

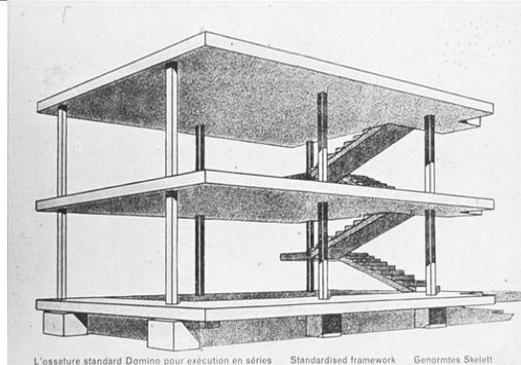


Imagen 6. Esquema de sistema domino. Le Corbusier 1914.

Así mismo Le Corbusier en su texto “*Vers une architecture*” reúne sus ideas a través de sus dos personalidades: mecánica y académica, logra dar a conocer que una nueva era estaba comenzando, que la modernidad y el progreso en gran medida se encontraba dentro de la arquitectura. El paisaje ahora lo conformarían silos industriales, naves, fabricas, grúas, transportes mecanizados, estaciones hospitales, aeropuertos, y que para todo ello el arquitecto podía encontrar una respuesta a través de una estética ingenieril que valoraba y conocía gracias a los almanaques publicados por la Deutscher Werkbund, ya que Gropius y algunos otros personajes de esta institución habían sido los primeros en reconocer que la ingeniería estaba tomando un papel fundamental en el desarrollo de la arquitectura de la ciudad industrial.

La Deutscher Werkbund fue una escuela de artes aplicadas fundada en 1907 por Herman Muthesius quien creía que la arquitectura y el arte en general tenía la capacidad de estandarizarse gracias a los avances

tecnológicos de la industria. (Preckler, 2003:492) Sin embargo, como hemos señalado existían partes opuestas a esta idea, aquellas que pugnaban por la tradición como fue el caso de Henry Van de Velde quien decía que la arquitectura y el arte nacían de la espiritualidad, de la inspiración de quien la creaba y que no podía ser estandarizado. La Werkbund mantenía un espíritu de renovación en las artes de la mano de los avances técnicos y científicos por encima de la producción artesanal una nueva idea de creación artística, que valoraba el trabajo del técnico y del ingeniero. En esta institución trabajó Walter Gropius primer director de la Bauhaus, institución creada después del cierre de la Werkbund.

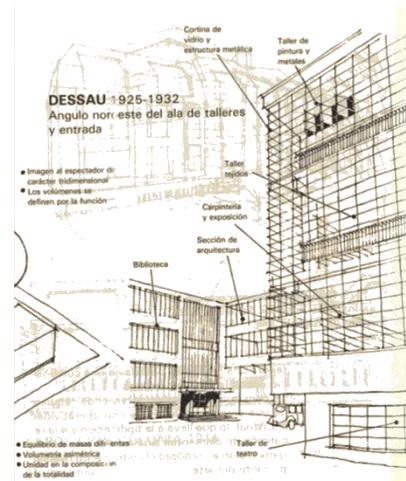
La Bauhaus se inauguró en 1919, bajo un plan de estudios completamente reformador para la enseñanza del arte y la arquitectura, debido a que anteriormente las clases se impartían bajo una idea del arquitecto como artista hacedor de espacios bellos bajo los cánones clásicos. Caso contrario a la Bauhaus que veía en el arquitecto una persona capaz de ser un técnico en construcción que daría respuestas funcionales ante las demandas de la ciudad industrial, por ello los estudiantes se encontraban bajo una especie de clases a ensayo y error, en donde estaban a prueba todo el tiempo, resolviendo problemas reales que si gustaban a la sociedad podían ser aprobados. Sin embargo aun con este nuevo modelo metodológico en la enseñanza, la Bauhaus en esta primera etapa ponía énfasis en la producción artesanal en detrimento de la mecánica, ello se veía reflejado desde su manifiesto de creación en

donde se propone hacer una sociedad entre el artesano, el industrial y el técnico, como si se tratara de una ayuda mutua en la que se valoraría el trabajo de todas las partes.



**Imagen 7.** Edificio sede de la Bauhaus en Weimar

La Bauhaus quería ser moderna pero mantenía la idea de la artesanía tradicional debido a que no se podía dejar de lado la importancia y desempeño del artesano, además de que los productos industriales solían complacer al usuario pero no iba más allá de ser un producto resultado de un proceso industrial. Sin embargo el artesano lograba hacer de un objeto de uso común una obra de arte. En esta primera etapa, la institución en gran medida estuvo regida por las ideas artísticas expresionistas de Feininger, Klee, Kandisky, Itten y Lazlo Moholy Nagy. Personajes que impactaran la idea creativa de Mathias Goeritz.



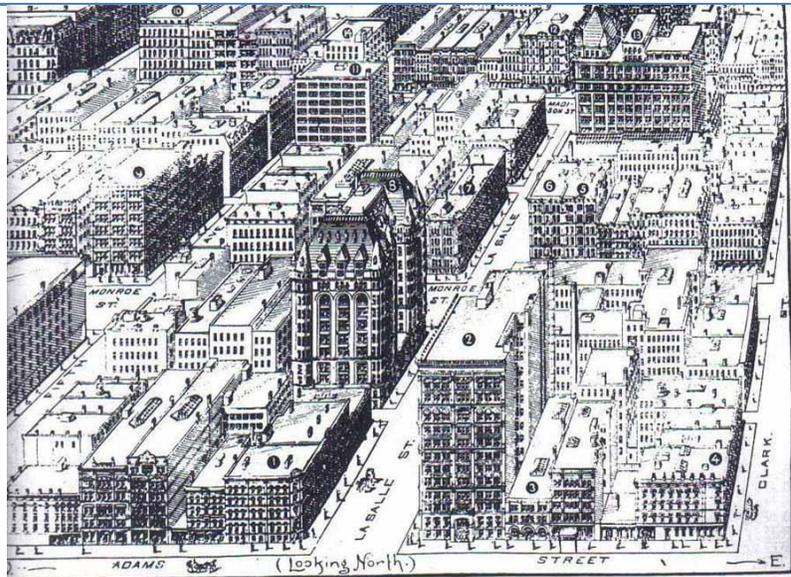
**Imagen 8.** Walter Gropius edificio sede Bauhaus Dessau 1926

Sin embargo la Bauhaus daría por terminado este primer momento tras la salida de Gropius de la institución cediendo la batuta a Hannes Meyer, quien caso contrario a lo anterior creía que la industria estaba por encima de cualquier proceso creativo, cambiando radicalmente la perspectiva de la institución. Con Meyer a la cabeza la institución cambió, la figura del arquitecto ahora era más clara: un técnico en construcción, un especialista en la organización de espacios. Idea que como hemos mencionado comenzó a arraigarse dentro de las nuevas generaciones de arquitectos y la sociedad en general. Para Meyer la arquitectura no podía ser otra cosa más que un producto resultante de los procesos de industrialización. Por ello era necesario que la razón dominara ante cualquier otra cuestión, bajo la ciencia de la

construcción, los problemas debían ser resueltos con “conocimiento y no con sentimiento”. La arquitectura no debía de ser resultado de un proceso creativo sino parte de un estudio del usuario y sus necesidades, todo diseño tenía que estar apegado a un proceso biológico y no estético. Meyer señalaba: “la construcción no debe de responder a una realización material de un sentimiento individual sino a una acción colectiva... la construcción es la organización social, psicológica, técnica y económica de los procesos vitales”. Esta visión tan radical de la arquitectura produjo que muchos de los profesores de la Bauhaus estuvieran en desacuerdo, pero no solo sucedió este fenómeno al interior de la institución, sino que también el gobierno consideró que la Bauhaus era una institución peligrosa para la sociedad, por lo que Meyer fue destituido en 1930. Mies Van de Rohe toma la dirección de la escuela, en esta etapa la instrucción se torna hacia la decoración y el mobiliario, al conocimiento de los materiales, a la utilidad y el diseño de accesorios, dándole un gran impulso al diseño industrial, de la mano de la arquitectura. La intervención de Mies en la Bauhaus fue muy corta debido a que el ascenso de los nazis al poder afectó a la institución hasta el grado de cerrarse.

Pese al cierre de la institución Mies Van de Rohe siguió desarrollando importantes propuestas como las que realizó en la Escuela de Chicago, dentro de su segunda etapa, este movimiento surgió por la necesidad apremiante de reconstrucción de la ciudad tras un fuerte incendio en 1871. Este movimiento logró una

nueva forma de ver la arquitectura gracias a la introducción de los rascacielos, donde, en poca superficie de terreno se podía resolver diferentes espacios para la población ya que su altura permitía que en diferentes pisos hubiera distintos tipos de usos. En la parte baja podía haber comercio mientras que en las siguientes plantas se podía desarrollar vivienda u otro tipo de espacios. De esta forma la Escuela de Chicago se valió de los nuevos materiales de construcción y de la invención del elevador para desarrollar sus edificios de gran altura dotando de modernidad y vanguardia a una ciudad devastada.



**Imagen 9.** Vista aérea de la ciudad de Chicago en 1898, en donde se muestra el predominio de los edificios de gran altura.

Dentro de la Escuela de Chicago podemos decir que existen dos momentos determinantes. El primero que surge tras la necesidad de reconstrucción, y un segundo momento en que las propuestas evolucionan convirtiendo al rascacielos en parte fundamental de la arquitectura moderna, gracias a sus propiedades espaciales y constructivas. En la Escuela de Chicago los ingenieros jugaron un papel fundamental pues fueron ellos quienes en base a sus conocimientos realizaban los diseños de los edificios formando parte de la primera generación de la escuela de Chicago. Entre ellos Le Baron Jenney quién proyectó el edificio más alto con estructura metálica proponiendo nuevos sistemas de cimentación. Louis Sullivan también formó parte de este periodo sus ideas traspasaron fronteras convirtiendo su afamada frase “la forma sigue a la función” en un puntal en la arquitectura moderna, en la cual manifestaba que la razón tenía que dominar en el proceso de diseño pues en base a ella es que se generarían los espacios óptimos para el desarrollo de las actividades del hombre. En esta primera generación es recurrente encontrar edificios de gran altura que mantenían vigente a la arquitectura ecléctica puesto que se continuaba con la tradición académica, sin embargo al correr del tiempo y al generarse mayores demandas, la arquitectura ecléctica comenzó a desaparecer mientras que los arquitectos respondían de una forma más puntual y rápida a las demandas gracias a la eliminación del ornamento como sucedió en otros lugares del mundo.



**Imagen 10.** Home Insurance Building 1884, Le Baron Jenney primer edificio construido con esqueleto de hierro.



**Imagen 11.** Almacenes Carson, Pirie, Scott and Company Louis Sullivan 1899

En la segunda etapa de la Escuela de Chicago, los edificios mantienen una propuesta vanguardista, con el uso de las formas francas y los materiales de vanguardia, en esta etapa será en la que Mies Van de Rohe se vuelva parte fundamental de este movimiento dando un nuevo perfil a la ciudad normalizando la construcción de los edificios de altura en base al cristal y metal. También generó prototipos de alturas bajas para escuelas y desarrolló una arquitectura conocida como piel y huesos en la que optimizaba espacios,

materiales y tiempo de ejecución. Pero no sólo en el ámbito de la construcción impactó Mies Van de Rohe. Sino que gracias a su experiencia con la Bauhaus fue director de la escuela de arquitectura que hoy se conoce como Instituto Tecnológico de Illinois, convirtiéndola en una de las escuelas más influyentes, donde continuó con la herencia de la Bauhaus formando a diferentes generaciones de arquitectos bajo los ideales de esta institución.

Finalmente podemos decir que ante las exigencias de la ciudad industrial, la arquitectura moderna encontró diferentes soluciones para responder de forma óptima y científica ante las demandas que se estaban desarrollando, sintiéndose obligada a satisfacer el ideal de la sociedad de progreso y vanguardia, poniéndose a la par de los desarrollos tecnológicos y científicos que se estaban generando, la arquitectura moderna ofreció lo que la sociedad estaba buscando, una nueva forma de vida a la que anteriormente no se tenía acceso debido al alto costo de la construcción y los tardados tiempos de ejecución.

## 1.2 La llegada de la modernidad a México

La arquitectura moderna en México también pasó por un proceso evolutivo y de aceptación, debido a que a raíz de la Revolución Mexicana, se comenzó a dar una búsqueda de reconstrucción de la nación. Recordemos que durante el gobierno de Porfirio Díaz la arquitectura que se realizaba en México respondió a una arquitectura imitada de modelos europeos, heredados de la *bella epoque*, en donde solo los arquitectos extranjeros tenían un papel fundamental en la construcción de un México moderno que tanto anhelaba el Porfiriato y que se comenzó a dar con la introducción del ferrocarril, la construcción de carreteras, puertos, estaciones, teatros etc. Obras arquitectónicas que en su mayoría sólo estaban al alcance de las clases burguesas de la época. Sin embargo el descontento de los revolucionarios en la manera de gobernar de Díaz



**Imagen 12.** Residencia de los marqueses de Santa Fe de Guardiola, y al fondo casa de los Condes del Valle de Orizaba. Ejemplos de arquitectura del Porfiriato.

propicio que se detuvieran los procesos de cambio.  
(Alanis, 1995:149-152)

Finalizada la lucha de Revolución, es de esperarse que todo aquello que tuviera que ver con el Porfiriato fuera rechazado, pero existía una necesidad de reconstrucción de la nación y de la sociedad pues la Revolución impacto directamente en su forma de pensar y de actuar, los cambios no solo tenían que darse en la arquitectura sino que eran necesarios en todos los ámbitos posibles

“Fue la revolución política de México la que obligo a la arquitectura a transitar de una corte eminentemente individual y oligárquica a otra de masas... fue la revolución arquitectónica, la que obligo a la revolución política a transformarse en una revolución social” (Alanis, la arquitectura de la revolucion mexicana , 1990: 23)

Esta cita de Ramón Vargas Salguero nos permite comprender el espíritu de la revolución y como es que se van a originar una serie de cambios en la percepción de la sociedad y de la arquitectura. Se tenía que dejar atrás la idea de la arquitectura burguesa, ahora pesaba más la sociedad obrera aquella que generaba las masas y que permitieron una victoria revolucionaria con su lucha, era tiempo de que la política y los gobernantes voltearan la mirada hacia las necesidades de una nueva sociedad. La reconstrucción de la nación mexicana implicaba dar una respuesta alejada de la arquitectura del Porfiriato que respondiera a los ideales de la lucha revolucionaria, esa respuesta comenzó a

tomar forma con los primeros gobernantes. José Vasconcelos jugó un papel fundamental pues comienza la creación de una idea de identidad nacional, la preocupación por formar un espíritu nacionalista que posteriormente marcó pauta para la exploración de las etapas previas a la consolidación de la arquitectura moderna en México. Se dan tres vertientes muy marcadas y que pueden llamarse post revolucionarias. La primera de estas etapas fue la que se dio bajo un espíritu de búsqueda en la arquitectura colonial con la idea de que la conformación del mexicano inicio en este periodo, con la llegada de los españoles, la arquitectura neocolonial dominó hasta el periodo del Obregonato pues fue bien aceptada y se difundió a través de los edificios institucionales. Sin embargo, esta arquitectura demandaba grandes tiempos de ejecución y resultaba muy costosa, y las necesidades de la nación eran apremiantes, por ello fue necesario continuar con una búsqueda que permitiera una optimización de tiempo y recursos.

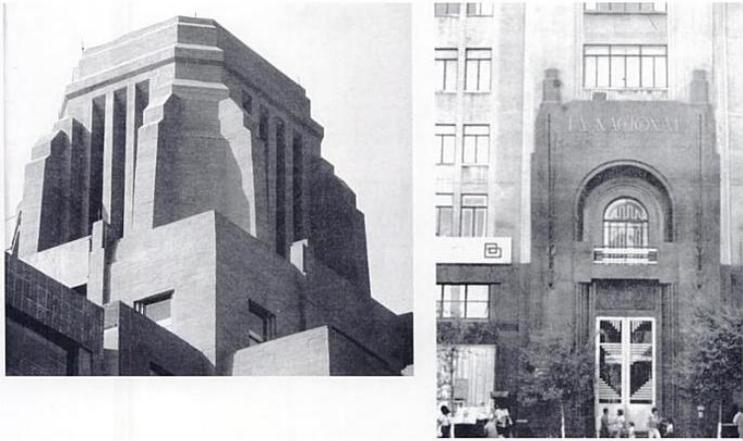


**Imagen 13.** Casa de estilo neocolonial, en la colonia Polanco.

Otra postura fue el neoindigenismo el cual intentaba regresar a los orígenes prehispánicos mexicanos, retomando la configuración espacial de los templos y monumentos que aún pueden ser admirados. Sin embargo la adaptación de los esquemas básicos de diseño de las obras monumentales a las obras actuales con necesidades actuales resultaba un trabajo muy difícil, por lo que se optó por solo utilizar elementos en la ornamentación de las obras para elevar esa tradición de las raíces mexicanas. Finalmente la arquitectura Decó fue la que entre estas tres búsquedas llegó a tener mayor éxito debido a que comenzaba a acercarse una idea de modernidad y vanguardia en sus construcciones basadas en hierro y vidrio. Además de que podía ser ornamentada con diferentes tipos de detalles que poco a poco se comenzaron a popularizar como por ejemplo: elementos prehispánicos, abstracciones de figuras, magueyes, escenas de la lucha armada, del campo, maquinarias etc. (Moreno, 2005:31-34)



**Imagen 14.** Pabellón de exposición de México en Sevilla 1926, Manuel Amabilis, ejemplo de arquitectura neoindigenista



**Imagen 15.** La nacional, 1930, Manuel Ortiz Monasterio, Bernardo Calderón y Luis Ávila, ejemplo de arquitectura Art Decó

Sin embargo pese a los esfuerzos, estas tres tendencias o bien búsquedas no alcanzaban a satisfacer las demandas de construcción de la nación. Por ello la arquitectura moderna fue la que dotaría de los espacios necesarios a México con las pautas que hemos revisado: la casa como prioridad para el diseño, la estandarización de elementos, el uso de los nuevos materiales y técnicas constructivas.

Entre las nuevas generaciones de arquitectos se comenzaban a conocer las obras que se estaban realizando en otros lugares del mundo como respuestas a necesidades de una nueva sociedad que tenía espíritu de alcanzar el progreso y la vanguardia. Desde el año de 1924 se comenzaron a publicar columnas periodísticas en las que se mostraban las obras y los

arquitectos que las habían realizado, así como su propuesta teórica. El uso de cemento y su introducción en México propicio que se diera un mayor acceso a la información. En 1926 la obra de Le Corbusier fue bien conocida y recibida, así como su planteamiento teórico, los arquitectos habían encontrado una nueva forma de hacer arquitectura bajo los preceptos de arquitectos extranjeros que habían respondido a las necesidades que se dieron en diferentes lugares bajo diferentes circunstancias, las cuales no están muy distantes a las mexicanas. (Alanís, Historia de la Arquitectura Mexicana, 1995:187)

Es en el mismo año de 1926 cuando José Villagrán García comienza a impartir su cátedra, formando a varias generaciones bajo el espíritu de una nueva búsqueda en la arquitectura, regida por una correspondencia hacia el usuario quien debía de convertirse en el eje principal de diseño. Esto se manifiesta en su teoría de la arquitectura en donde incluye a los valores de la arquitectura: lo útil, lo bello, lo firme, agregando uno más: el social, refiriéndose a la importancia de la ética del arquitecto como hacedor de espacios para el ser humano. Para Villagrán la arquitectura era: “un hacer constructivo que persigue finalidades complejas y en esa complejidad se desarrolla la intuición del arquitecto, aquella que tiene a la hora de desarrollar un diseño”. Para Villagrán era permisible, esa idea a comparación de los demás arquitectos quienes no permitían ningún factor en el diseño que no fuera la razón.

Así mismo, para Villagrán el programa arquitectónico jugaba un papel determinante dentro de la creación arquitectónica. Era “el principio de la composición”, el programa es el conjunto de finalidades que buscaban materializarse en un diseño arquitectónico, se daba entonces un vínculo entre la sociedad y el arquitecto debido a que la herramienta del programa permitía comprender los usos que el arquitecto tenía que dar al espacio en razón de las necesidades del usuario. Villagrán consideraba también que se tenían que dar “soluciones verdaderamente mexicanas a nuestros genuinos problemas mexicanos” y que bajo ello “lo que se tiene que predicar no es una estética, sino una ética profesional, la de una arquitectura que primero conozca a fondo sus problemas y después alcance una solución”. Bajo estas ideas es que se comienza a generar la Escuela Mexicana de Arquitectura ya que sus alumnos adoptaron sus ideas y las aplicaron dentro de tres ejes fundamentales los cuales fueron salud, educación y vivienda.



**Imagen. 16** Secretaría de Salud 1929 Carlos Obregón Santacilia. **Imagen 17.** Centro escolar San Salud 1930, Enrique Yañez Cosme

Respuestas a las nuevas necesidades mexicanas.

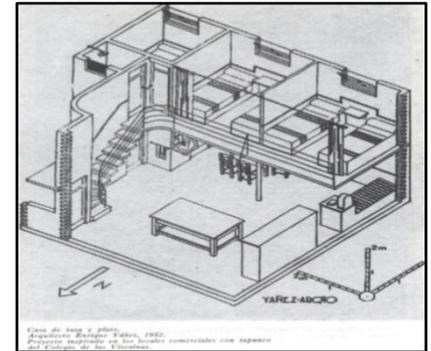
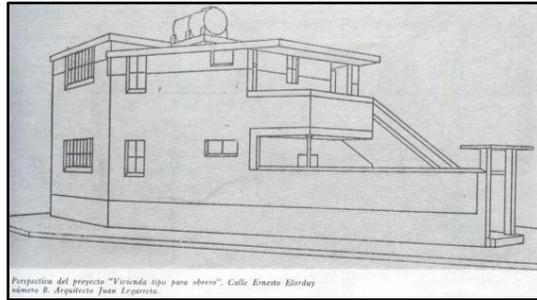
Bajo la idea de un nuevo valor social y las posturas radicales de los arquitectos de las nuevas generaciones pertenecientes a la escuela mexicana de arquitectura, el funcionalismo arquitectónico y sus implicaciones generaron un conflicto entre la sociedad de arquitectos mexicanos<sup>1</sup>. Al grado que se vieron en la necesidad de realizar una serie de pláticas sobre arquitectura en 1933, donde se abordaban las diferentes posturas que podía tomar la arquitectura para resolver las necesidades de la nación. En estas pláticas se abrieron diferentes controversias sobre el camino de la arquitectura. Algunos arquitectos e ingenieros pugnaban por la tradición, por el respeto a la historia y las raíces mexicanas, por un rescate del valor de la arquitectura como arte, negándose profundamente a entender al arquitecto como un técnico en construcción con la simple intención de construir espacios habitables al hombre. Por otra parte, los arquitectos radicales enjuiciaban la manera tradicional de hacer arquitectura exponiendo que la arquitectura de ornamento no podía cubrir la demanda de construcción que se estaba viviendo puesto que era de alto costo y bastante tiempo de ejecución, así mismo enjuiciaban la falta de interés

---

<sup>1</sup>Organismo representante de los arquitectos, fundada el día 6 de junio 1905, el Arq. Carlos M. Lazo fue Presidente de la Mesa Directiva provisional. El día 18 de marzo de 1919 se constituye formalmente la Asociación de Arquitectos de México y después se modificó su nombre por Sociedad de Arquitectos Mexicanos. Definiendo como objetivo contribuir al progreso de la Arquitectura, fomentar la fraternidad entre sus socios y procurar el mejoramiento material y moral de los mismos. El día 15 de abril de 1920, fue electo el primer presidente de la SAM el Arq. José Luis Cuevas. Posteriormente serían 29 Presidentes más, siendo el último el Arq. Guillermo Zarraga. Periodo (1949-1950)

de los arquitectos tradicionalistas por la sociedad de clase obrera, aquella que difícilmente podía tener una vivienda. Ante ello era necesario pensar solo en los espacios necesarios para realizar actividades esenciales, con materiales que permitieran un bajo costo y rápida construcción, Se dio también una severa crítica hacia los arquitectos tradicionalistas por parte de los radicales, orientada a la búsqueda de la satisfacción de las necesidades espirituales, las cuales deberían estar en detrimento ante las necesidades espaciales que resultaban ser más importantes, la pugna era hacia una arquitectura técnica que permitiera un máximo de eficiencia con un mínimo de esfuerzo.

Después de esta confrontación de posiciones, la propuesta de la arquitectura moderna comenzó a cobrar una fuerza importante, incluso se realizaron concursos en los cuales el objetivo era que se cubrieran las demandas de la nación. Uno de ellos fue el que realizó Carlos Obregón Santacilia, en donde el reto era la realización de una casa para obreros. El ganador fue Juan Legarreta quien proponía un lugar en donde el usuario pudiera realizar sus actividades cotidianas de forma óptima en el mínimo de espacio, el prototipo de estas viviendas fue construido y aceptado por parte del gobierno y la sociedad. El segundo lugar lo ocupó Enrique Yáñez del que también se construyó su prototipo de vivienda.



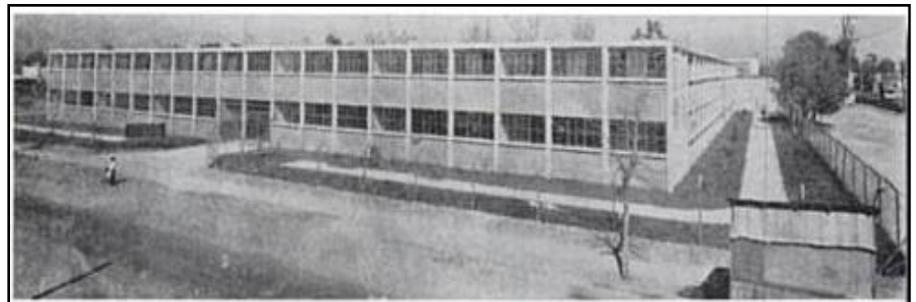
**Imagen. 18** Prototipo vivienda para obreros Juan Legarreta

**Imagen. 19** Prototipo vivienda para obreros Enrique Yañez

Las respuestas funcionales no solo se dieron en el ámbito de la vivienda sino que para el año de 1934 a 1940 durante el periodo Cardenista se comenzó a generar una fuerte política nacionalista incrementándose las medidas o bien reformas sociales que pretendían ofrecer a la sociedad alternativas de mejoras en diferentes medios. Un claro ejemplo fue la construcción de escuelas por parte de Juan O’Gorman, lugares en los cuales no era permisible el desperdicio de ningún espacio pues la postura era que en el menor espacio se realizaran las actividades escolares además de la eliminación de cualquier tipo de ornamento que pudiera encarecer la obra arquitectónica. Fuerte contraste con las escuelas que se habían desarrollado en años anteriores en donde el presupuesto de la construcción era muy alto, con un tiempo de ejecución largo. (Montes, 2005: 17-19) La optimización del tiempo y presupuesto fue el principal argumento de este arquitecto lo cual ayudo a la consolidación de la arquitectura moderna como estilo oficial de la época

logrando el reconocimiento de los arquitectos y de las autoridades. (Anda, 2006, págs. 188,189)

Aunado a lo anterior, una de las fortalezas para el desarrollo de la arquitectura moderna fue la participación de arquitectos funcionalistas en las secretarías del estado: O' Gorman fue jefe del departamento de edificios de la Secretaría de Educación Pública, José Villagrán formó parte del Departamento de Salubridad y Juan Legarreta fungió como encargado de la sección de proyectos del departamento de edificios de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas. Con ellos se pudo dar un ejercicio de diferentes propuestas en materia de salud, educación y vivienda popular.



**Imagen. 20** Escuela en la colonia portales, Juan O'Gorman (Montes, 2005)

También se dio la construcción de otro tipo de espacios, podemos decir que las siguientes construcciones fueron de las más destacadas de los años treinta y cuarenta en México.

“Miguel Beltrán de Quintana construyó el Pabellón de Aislados del Sanatorio Español, en 1933 el Ing. Federico Ramos y el Arq. Carlos Greenham proyectaron el Hospital de Ferrocarriles. En el mismo año Antonio Muñoz García construyó el Centro Escolar Revolución. Durante 1933-1940, Carlos Obregón Santacilia se encargó del Hotel del Prado asociado con Mario Pani. Ambos en 1934 proyectaron el Hotel Reforma este hotel fue el primero en México que contó con sala de convenciones y banquetes, clima artificial, barbería, salón de belleza, florería, cafetería, agencia de viajes, “night club”, “roofgarden”. En 1937 Villagrán proyectó el Instituto Nacional de Cardiología... En 1938 Carlos Obregón Santacilia diseñó el edificio Guardiola... Luis Mc. Gregor construyó el Hospital Militar en 1940... José A. Cuevas construyó el edificio de la Lotería Nacional... Mario Pani en 1945 construyó la Escuela Nacional de Maestros... en 1947, Obregón Santacilia y González Camarena diseñaron el edificio del Instituto Mexicano del Seguro Social del paseo de la Reforma...” (Vazquez, 1990: 175,176)

México se fortalecía cada vez más en cuestión de infraestructura poniéndose al corriente de los países europeos y americanos, toda esta oleada de

construcciones aportaron grandes propuestas en la arquitectura mexicana.

En general los arquitectos mexicanos de este periodo tomaron un fuerte compromiso con el funcionalismo entendido “No como un estilo como fue en otros países, sino como... la modalidad del racionalismo aplicado a obras de utilidad social”. Entendamos que en este periodo se hizo una resignificación del nacionalismo, los arquitectos mexicanos veían en la arquitectura moderna una oportunidad para generar el bien social y no solo como una bandera política como en un principio se había planteado. La arquitectura fue entonces un servicio que resolvía las necesidades materiales de la nación por medio de técnicas más científicas, con nuevos materiales y estructuras.

Sin embargo es necesario aclarar que no todos los arquitectos adoptaron la idea de una arquitectura social, un funcionalismo social, capaz de sopesar las fuertes crisis por las que el estado estaba atravesando. En gran medida el concepto de economía comenzó a desvirtuarse sirviendo para justificar el uso de materiales de baja calidad o dejar obras inconclusas, espacios de dimensiones inhabitables, a favor de una mayor ganancia económica para el arquitecto. Esto se vio mayormente reflejando en las construcciones de tipo habitacional, aunque tampoco se libera de esta malinterpretación del funcionalismo a construcciones de otra índole. Pese a las intervenciones de los arquitectos mexicanos, nos encontramos con algunos casos que la arquitectura moderna, caía solo en una imitación de modelos de Le Corbusier, Mies, entre otros, y no en una

interpretación para el desarrollo de una obra, además de ello en algunos casos la arquitectura moderna solo se entendía como una postura que negaba en su totalidad alguna oportunidad al ornamento, una estandarización fría y banal de los elementos constructivos y una generalización en el uso de los materiales. (Montaner, 1997:95-97)

Una reflexión importante de lo anterior es la que hace Villagrán García bajo un análisis sobre las posibilidades que podía tener la arquitectura en dos dimensiones:

“La primera dimensión de la arquitectura que era indispensable asentar teóricamente e imbuir hasta lo más profundo: la conciencia social, dijo era la relativa a la “importancia social de la arquitectura”, la de la “función social de la arquitectura”, la del arquitecto identificado con su pueblo.

La segunda dimensión... lo nacional y lo moderno no eran aspectos recíprocamente excluyentes. Lo nacional había decantado a lo largo de los siglos y mostrábase refractario a lo actual. Lo moderno por otro lado carecía de nacionalidad”. (Salguero, 1994)

En una primera dimensión nos expone la importancia de la identificación de la arquitectura con el pueblo, con la sociedad, de la ética del arquitecto que tomó una nueva dirección con el desarrollo de la arquitectura moderna, a raíz de una serie de nuevas necesidades y

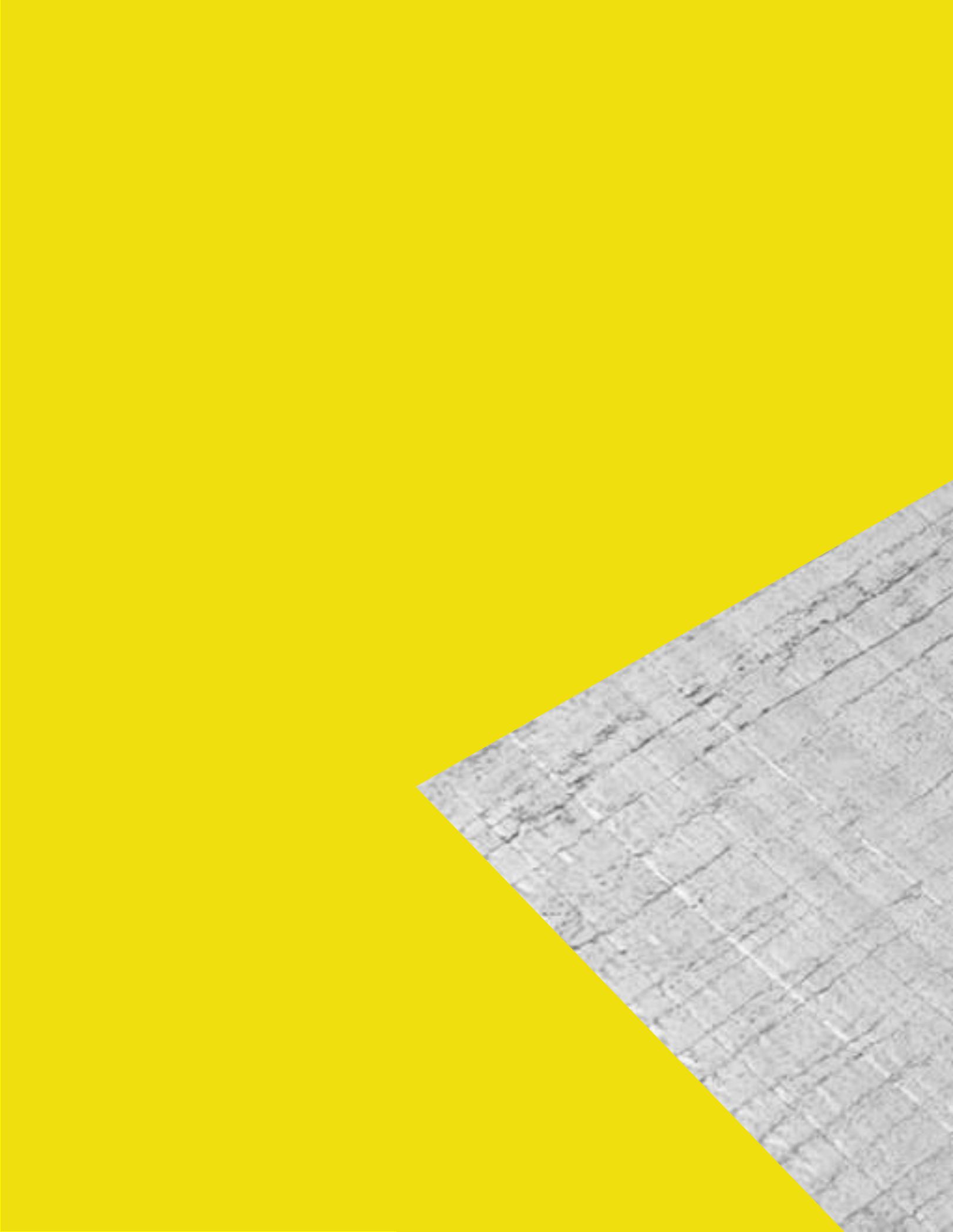
que paradójicamente terminara siendo una arquitectura oportunista, de baja calidad, de condiciones poco habitables que desgraciadamente desvirtuó los esfuerzos de quienes le dieron origen, convirtiéndose en una arquitectura, fría y banal y carente de sentido solo correspondiente a los intereses económicos de sus desarrolladores.

Además de ello la arquitectura moderna, paradójicamente a lo que hemos mencionado se comenzó a convertir en una arquitectura para la alta sociedad mexicana, para aquellos que viajaban a diferentes partes del mundo y que pretendían tener una arquitectura vanguardista a través de la cual se expresara una estética progresista que solo algunos cuantos podían tener.

## Índice de imágenes por capítulo

1. <http://historiaculturayarte.blogspot.mx/2012/05/san-carlo-alle-quattro-fontane.html>
2. <http://apunteshistoriaespana.wordpress.com/arte-barroco-rococo/>
3. [http://hoxe.vigo.org/movemonos/m\\_ccaixanova.php?lang=cas/](http://hoxe.vigo.org/movemonos/m_ccaixanova.php?lang=cas/) ayuntamiento de Vigo
4. Fabrica de turbinas AGE Berlín 1908 -1909 Behrens. Diccionario Akal de la arquitectura del siglo XX (106)
5. <http://apcostebelle.blogspot.mx/2011/10/la-villa-savoye-1928-1931-le-corbusier.html> villa savoye arts plastiques lycée costabelle
6. Estructura dominó para construcción en gran serie 1914, Le Corbusier Kenet Frampton (28)
7. <http://whc.unesco.org/es/list/729> la Bauhaus y sus sitios en Weimar y Dessau
8. Walter Gropius edificio sede Bauhaus Dessau 1926 Diccionario Akal de arquitectura del siglo XX (98) Jean Paul Midant 2004 Madrid
9. [http://www.lasalle.es/santanderapuntes/arte/siglo\\_xix/arquitectura/escuela\\_chicago/sullivan\\_almacenes\\_carson.htm](http://www.lasalle.es/santanderapuntes/arte/siglo_xix/arquitectura/escuela_chicago/sullivan_almacenes_carson.htm)
10. <http://www.jmhdezhdz.com/2013/04/home-insurance-building-chicago.html> José Miguel Hernández Hernández
11. [http://www.lasalle.es/santanderapuntes/arte/siglo\\_xix/arquitectura/escuela\\_chicago/sullivan\\_almacenes\\_carson.htm](http://www.lasalle.es/santanderapuntes/arte/siglo_xix/arquitectura/escuela_chicago/sullivan_almacenes_carson.htm)

12. [http://grandescasasdemexico.blogspot.mx/2013\\_02\\_01\\_archive.html](http://grandescasasdemexico.blogspot.mx/2013_02_01_archive.html) casa de la familia Escandón. Rafael Fierro Gossman.
13. [http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HMIICultura\\_Vida/Arquitectura1920-4.htm](http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HMIICultura_Vida/Arquitectura1920-4.htm) UNAM
14. Moreno, G. R. (2005). *Tendencias actuales de la arquitectura mexicana*. Sonora: UNISON. Pag. 27
15. Moreno, G. R. (2005). *Tendencias actuales de la arquitectura mexicana*. Sonora: UNISON.(38)
16. [http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HMIICultura\\_Vida/Arquitectura1920-4.htm](http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HMIICultura_Vida/Arquitectura1920-4.htm) UNAM
17. [http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HMIICultura\\_Vida/Arquitectura1920-4.htm](http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex2/HMIICultura_Vida/Arquitectura1920-4.htm) UNAM
18. Galvez, H. E. (1988). *Genesis de la arquitectura moderna* . Guadalajara : Universidad de Guadalajara.
19. Galvez, H. E. (1988). *Genesis de la arquitectura moderna* . Guadalajara : Universidad de Guadalajara.
20. Montes, J. V. (2005). *Juan O´Gorman Arquitectura escolar* . México : Raices



# CAPITULO 2



**La propuesta por una arquitectura emocional.**

Después de haber abordado la arquitectura moderna como una parte de antecedentes, comenzaremos a hablar de lleno de Mathias Goeritz, quien dio origen a la propuesta de la arquitectura emocional. Sin embargo para comprender su propuesta, resulta necesario hablar sobre su formación y de las vivencias que permitieron forjar en él la inquietud de una búsqueda artística y arquitectónica que iría más allá de la simple creación.

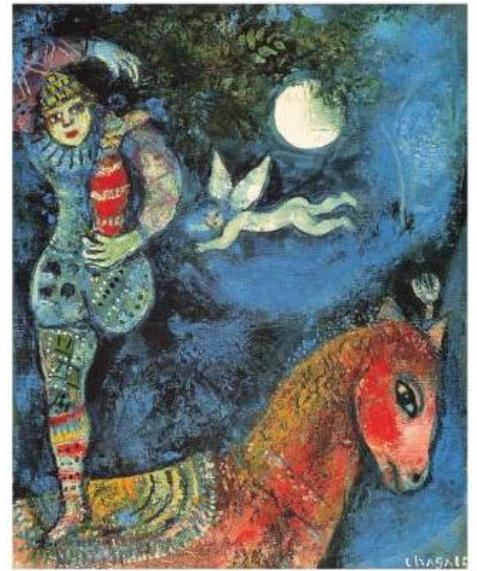
Mathias Goeritz nació en Danzig Alemania el 4 de agosto de 1915, proveniente de una familia de artistas por parte de su madre y de juristas por su padre. Los Goeritz se trasladaron a Berlín en donde Mathias pasó sus años de estudiante hasta llegar a la Universidad en donde probó en el campo de la medicina, abandonándola casi de forma inmediata para dedicarse a estudios de filosofía a la par del estudio de la historia del arte, doctorándose posteriormente con una tesis sobre la obra de Ferdinand Von Rayski Und, la cual fue publicada. Así mismo, se formó como artista en la escuela de artes y oficios de Berlín, en donde recibió enseñanzas de Max Kaus y Hans Orlowski, el primero instruyó a Goeritz en la pintura al óleo mientras que del segundo recibió técnicas gráficas, dibujo al desnudo y acuarelas. Estableció amistad con los pintores del grupo Brücke, Heckel y Schimidt, conoce a Kâthe Kolwitz y a Ernst Barlach. Bajo el contexto nazi de guerra Mathias Goeritz sale cuantas veces puede de viaje a Austria, Checoslovaquia, Francia, Italia y Polonia, en 1939 visita a Paul Klee en Berna, mientras que en París tuvo contacto con Picasso.

Lo atrae la obra de Hans Arp y Chagall. En Berlín trabajó un tiempo como historiador de arte en la galería nacional. En 1941 gracias al apoyo de algunos maestros y amigos logra salir permanentemente de Alemania trasladándose a Tetuán, Marruecos español, donde es profesor y traductor, en este mismo lugar se casa con la fotógrafa Marianne Gast. Después de terminada la Segunda Guerra Mundial vive dos años en Andalucía, la mayor parte en Granada. En 1946 expone su obra pictórica en la galería "Clan" de Madrid, en un contexto español conservador y fascista, el cual rechazó su obra escribiendo fuertes críticas. En 1947 reside en Madrid entra en contacto con jóvenes artistas. Personajes como los arquitectos Max Taut, Erich Mendelsohn, Walter Gropius, y artistas como Ernst, Barlach George Brozs, Carl Hofer, Arthur Segal y Lazlo Moholy Nagy tuvieron una fuerte influencia en la formación de Mathias Goeritz. En Suiza conoce a Jürg Spiller, quien lo introduce a los círculos surrealistas de Basilea y después de París, que influenciarían su concepto del arte, su obra fue catalogada como expresionista. En el mismo año Mathias y su esposa conocen al escultor Ángel Ferrant naciendo una gran amistad. Para el año de 1949, después de haber formado la escuela de Altamira decide viajar a México, para impartir cátedra de historia del arte y posteriormente de artes visuales. (Zuñiga, 1961)

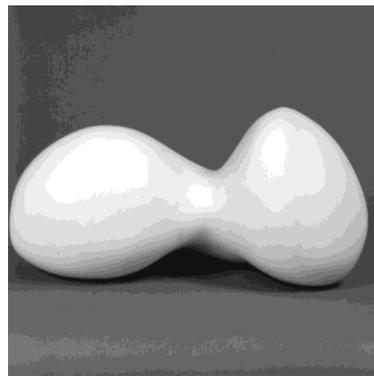
En esta parte se han tocado puntos que se explicaran con detalle a lo largo de este capítulo debido a que son pautas fundamentales para el desarrollo de la propuesta por una arquitectura emocional.



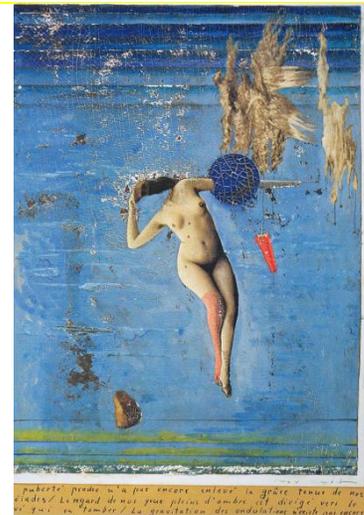
**Imagen 1.** Collage with Squares Arranged according to the Laws of Chance, 1917. Hans Arp.



**Imagen 2.** El jinete de circo, 1927 Marc Chagall,



**Imagen 3.** Escultura concreta, 1934 Hans Arp.



**Imagen 4.** La pubertad cercana o las pléyades 1921 Max Ernst

## 2.1 La formación artística de Mathias Goeritz como antecedente de su llegada a México

### 2.1.1 El Dadaísmo, Surrealismo y Expresionismo, bases de la formación y desarrollo de Mathias Goeritz como artista

En este apartado se abordaran de forma individual estas tres tendencias que permitieron dar forma a la figura de Mathias Goeritz y por ende a su propuesta, comenzando por el dadaísmo que es el antecedente directo del surrealismo, para después pasar al tema del expresionismo, corriente en la que Goeritz cataloga su obra pictórica.

La base filosófica que sustenta los planteamientos del dadaísmo responde a una “Weltanschauung”, o bien al espíritu de una época, que estuvo presente en diferentes manifestaciones artísticas. Esto tuvo trascendencia ya que proponía una ruptura con la tradición mediante vías innovadoras, de ello se deriva que existiera una multidisciplinariedad, pues la mayoría de los artistas lograba incursionar en diferentes ámbitos artísticos, lo cual establecía influencias recíprocas que nutrían las propuestas. Un ejemplo de ello es el artista Arp quien realizaba esculto-pinturas, o relieves manteniendo una heterogeneidad en el resultado de una obra artística. Por ello el lenguaje artístico no se encontraba limitado, sino que por el contrario encontraba siempre nuevas vías de creación, obras que eran vastamente enriquecedoras. (Cirlot, 1990) Se puede situar el punto de arranque del dadaísmo en 1913 después de una exposición del Armony Show en Nueva York, a donde varios artistas europeos se trasladaron con objeto de conocer realizaciones artísticas con una renovada imagen artística, ello dio

lugar a la conformación de un grupo pre Dadá. Para 1916 el poeta Hugo Ball fundó en Zurich el “Cabaret Voltaire”, sede del primer grupo dadaísta que contaba sólo con la colaboración de Emmy Hennings, pero al poco tiempo se unió Hans Arp, Marcel Janco y Tristan Tzara. Ellos impulsaron actividades que fueron rápidamente divulgadas debido al fuerte carácter de provocación que expresaban, por una clara tendencia a valorar lo subversivo, mostrar preferencia por lo irracional y a mantener, frente a cualquier hecho una postura completamente nihilista<sup>1</sup>, resultaba muy escandaloso en aquella época, cuando seguían dominando los conceptos tradicionales del arte. (Cirlot, 1990)

Dadà surgió al poco tiempo de la inauguración del cabaret, Tristán Tzara abrió al azar un diccionario y encontró esta palabra la cual no significa nada. El azar siempre jugó un papel determinante en las propuestas dadaístas ya que estas no respondían a una teoría establecida, sino que solo se trataba de generar una protesta contra la sociedad y los cánones artísticos. Esta visión del arte libre de todo programa y teoría se propago rápidamente pues permitía una libre expresión al arte, los dadaístas estuvieron siempre impulsados por un sentimiento destructivo ante todas las manifestaciones artísticas existentes, a la par de que

---

<sup>1</sup>Doctrina filosófica basada en la inexistencia de algo permanente. Se refiere a la negación de toda creencia y de todo principio religioso, político o social.

pugnaban por la negación de los valores estéticos establecidos, que se habían mantenido vigentes al correr del tiempo. Ello quedó establecido en el manifiesto Dada, en donde Tzara menciona:

“DADÀ no significa nada, así nació DADÀ de la necesidad de independencia, de desconfianza para la comunidad”. (Cirlot, 1990)

La libertad era el elemento inicial de toda actividad dadaísta, Tzara afirmaba que “Dadá era insignia de abstracción”. En los años en que se desarrolla el Dadá existe un espíritu de cambio, una sensación o bien necesidad de búsqueda de progreso que se ve manifiesta en el ámbito artístico, el cual refleja cansancio ante la forma en que se estaba desarrollando el arte por siglos. Este era el momento en el que el arte necesitaba una resignificación que se manifestó en el Dadaísmo.



«...por no es un ser inspirado, sino alguien  
daciones de inspirar a los demás.»

**Imagen 5.** Los surrealistas en París. De izquierda a derecha Tristán Tzara, Paul Eluard, André Breton, Hans Arp, Salvador Dalí, Yves Tanguy, Max Ernst, René Crevel, Man Ray.



**Imagen 6.** Dada, Max Ernst, Vernissage de la exposición en la galería Au Sans, París, 2 de mayo de 1921, de izquierda a derecha René Hilsum, Benjamín Peret, Serge Charchoune, Philippe Soupault, Jaques Rigaut, cabeza abajo, André Breton

En cuanto al Dadá en Alemania contexto inmediato a Mathias Goeritz, el caos político y la terrible situación económica por la que atravesaba tras la guerra fueron sin duda alguna un importante motor para el desarrollo del dadaísmo alemán, que desde sus principios tuvo un significado más popular y violento que en Zurich. Para Goeritz el dadaísmo fue un importante puntal para la justificación de muchas de sus obras y manifiestos, en los cuales está presente esa necesidad de ir por vía libre, muchas veces sin seguir un planteamiento teórico para el desarrollo del arte. Además la permisión de entrometerse en diferentes ramas artísticas sin necesidad de dominarlas por completo, es un hecho rescatable pues Goeritz al ser pintor, se introduce a la escultura y posteriormente a la arquitectura.

El movimiento dadaísta se propagó rápidamente entre los círculos artísticos, influenciando a diferentes artistas

del mundo, sin embargo las rupturas ideológicas entre Tzara y Bretón propiciaron el fin del Dadá pues Bretón tenía la necesidad de crear algo que pudiera tener consistencia teórica y que estableciera claramente las líneas de actuación para el arte y no solo se rigiera por propuestas al azar que si bien eran enriquecedoras, no tenían un sustento que le permitieran un desarrollo a futuro. Tzara no estuvo de acuerdo con ello y finalmente tras varias discusiones acepto el fin del Dada, pronunciando una oración fúnebre en ciudades de Alemania mientras que Bretón había comenzado a experimentar en 1923 con técnicas del automatismo derivadas de terapias psicoanalíticas bajo la influencia de Freud. Un año más tarde Bretón redactaría el manifiesto del surrealismo donde establecía la vía teórica del nuevo movimiento. (Cirlot, 1990)

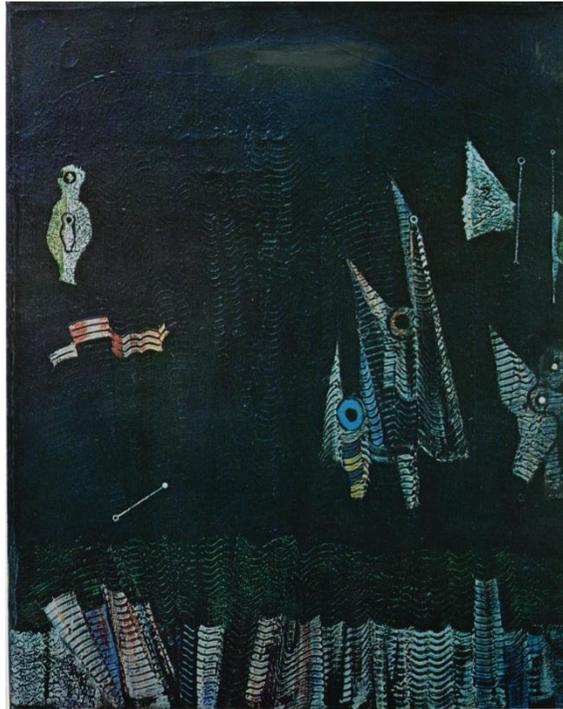
Dadá fue el antecedente del surrealismo que para 1924 surge en París, como una toma de conciencia sobre lo que se haría en el ámbito artístico en el futuro, tomando las pautas de Bretón en compañía de Louise Aragón y Phillippe Soupault. El Dadá condicionó un clima propicio para el surgimiento del surrealismo debido a su carácter de nulidad ante las pretensiones teóricas y racionales, caso completamente contrario al surrealismo. Este contaba con un carácter eminentemente constructivo y racional, una salida del caos en el que los dadaístas se vieron inmersos, el arte naciente proponía un método, un programa con proyección al futuro, funcionó de forma totalmente inversa al dadaísmo. (Prampolini, El surrealismo y el arte fantástico de México, 1983)

El surrealismo se lanzaba a la búsqueda consciente del estado mental de la inconsciencia gracias a los descubrimientos de Freud, un nuevo camino se abrió, permitiendo enriquecer las fuerzas espirituales del hombre, la imaginación podía sostenerse en un sabotaje de la realidad a través del subconsciente. Por ello, el surrealismo es definido como un automatismo psíquico por el cual se intenta expresar verbalmente o de alguna otra manera el funcionamiento real del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón y fuera de toda preocupación estética o moral, basándose en la creencia de una realidad superior en la asociación, en la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento. (Prampolini, El surrealismo y el arte fantástico de México, 1983)



**Imagen 7.** Carnival in the Mountains, 1924 Paul Klee

Los surrealistas se apoderaron de una realidad subjetiva, desarrollando imágenes auténticas, aniquilaron la lógica del pensamiento siendo una regla de vida. Aunque tuviera la apariencia de desorden, de caos, el surrealismo fue un canon que fue invadiendo los campos de la creación artística.



**Imagen 8.** Pájaros bajo la floresta. 1929 Max Ernst.

Recordemos que Mathias Goeritz en su viaje a Suiza conoce a Jürg Spiller, quien lo introduce a los círculos

surrealistas de Basilea y después de París, los cuales influenciaron su concepto de arte. Sin embargo a pesar de lo mucho que pudo influir el surrealismo en Goeritz debido a que le dio una percepción diferente de la forma en la cual debía de realizarse el arte bajo lo que hemos analizado, como ese desapego de la realidad objetiva para abrir paso a un estado mental o bien realidad subjetiva, que rige la composición artística, y que se verá manifiesto en su obra bajo la necesidad de generar una emoción. Sin embargo el propio Goeritz cataloga su obra pictórica como expresionista, de ello podemos entender que para Goeritz no existía un estilo determinado para generalizar la totalidad de su obras, sino más bien entre los valores ideológicos del dadaísmo, surrealismo y expresionismo se encuentra una mezcla que permite la conformación del carácter de la obra de Goeritz.

El expresionismo es un término que significa un quebrantamiento de la realidad. Los expresionistas trataban de escarbar en el fondo de la realidad de las emociones, aquello que tuviera que ver con una concepción diferente del mundo. Para Goeritz el expresionismo significó una experimentación permanente, la relación de la vida y la muerte, una visión directa y emocional verdadera y profunda, logrando traspasar los diseños haciendo participe al espectador de su sentir. (Carriazo, 1997:37)

Uno de los artistas más sobresalientes de los expresionistas y perteneciente al grupo del Puente<sup>2</sup> fue Erich Heckel, quien manifestaba de manera más evidente los vínculos estéticos y filosóficos en sus obras. Con el romanticismo alemán revela su visión de la vida expresando su solidaridad con los oprimidos e infelices.

El “Puente” también influenció de alguna forma a Vasili Kandinsky en sus primeras pinturas, se inspira en los Fauves y representantes del Puente. En 1911 se convierte en uno de los principales artistas del movimiento del Jinete azul<sup>3</sup>, al que contribuye con intervenciones teóricas. Dentro de ellas “Lo espiritual en el arte”, en donde considera que el arte es un medio por el cual se puede liberar a la pintura de los vínculos materiales y de la realidad, pues el espectador puede encontrar en una obra los valores espirituales a través de una comunicación emocional con los sentidos. Una pauta marcada en la obra pictórica, escultórica y arquitectónica de Goeritz. (Crepaldi, 2002:17)

---

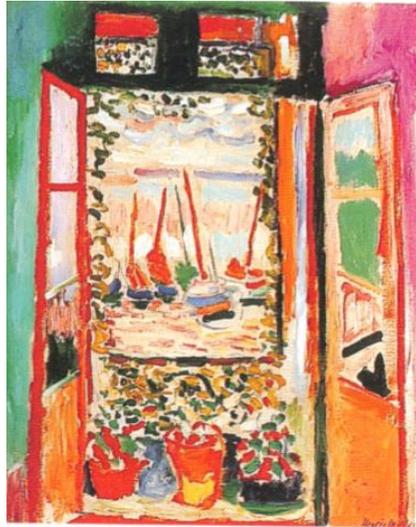
<sup>2</sup> El grupo Die Brücke o el Puente influyó de cierta forma a Goeritz. Este grupo fue creado el 7 de junio de 1905 en Dresde por un grupo de cuatro artistas Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff y Fritz Bleil, su nombre indicaba un puente hacia el futuro, en ellos dominaban las alusiones hacia Nietzsche al que admiraban.

<sup>3</sup> El jinete azul, surge en Múnich en mayo de 1911, el editor Reinhard Piper publica el almanaque del jinete azul un volumen de gran formato con muchas ilustraciones a color y ensayos críticos sobre la pintura y la música contemporánea de Kandinski (Crepaldi, 2002)

Así mismo los Fauves<sup>4</sup> y los expresionistas tenían afinidades llevándolos a tener amplias influencias recíprocas. De hecho el término expresionista fue utilizado por primera vez en Francia para describir la pintura de los Fauves, en particular las obras de Matisse. Esto es relevante puesto que en un diccionario Alemán en 1926 se establece que el expresionismo y el movimiento Fauve comparten el objetivo en común de expresar las experiencias interiores, en lugar de registrar las impresiones procedentes del exterior. Los contactos entre artistas franceses y alemanes permiten el intercambio de experiencias humanas y pictóricas, ya que ambos privilegian el color sobre el dibujo, eligiendo tonalidades vivaces con las que enfatizan los aspectos emotivos y simbólicos. Se rebelan en contra de las reglas de la tradición académica y miran con simpatía el arte primitivo, africano y oceánico. (Crepaldi, 2002:31)

---

<sup>4</sup> Movimiento pictórico francés El crítico de arte Louis Vauxcelles tras contemplar las gamas cromáticas estridentes y agresivas de los trabajos expuestos les atribuyó el término "fauves", que en español significa fieras. Fue un mosaico de aportaciones en el que cada pintor acometía sus obras como una experiencia personal cargada de espontaneidad y de frescura. Les unió la actitud violenta con la que se enfrentaron a los convencionalismos de la época rechazando las reglas y los métodos racionales establecidos. Los fauvistas creían que a través de los colores podían expresar sentimientos y este pensamiento condicionó su forma de pintar. No buscan la representación naturalista, sino realzar el valor del color en sí mismo.



**Imagen 9.** Ventana en Collioure 1905 Henri Matisse,



**Imagen 10.** Composición VII 1913 Wassily Kandinsky

Probablemente es bajo este concepto de admiración del arte primitivo que Goeritz valora el de las cuevas de Altamira y que lo lleva a la necesidad de crear una escuela en torno a la riqueza cultural de ellas. Desarrolla un arte diferente, desapegado de toda tradición académica, encontramos aquí un punto en el que la influencia del expresionismo no sólo se vio reflejada en su obra pictórica, sino también en su ideología artística, en una búsqueda de la emoción. Lo cual propicio una de las más grandes aportaciones de Mathias Goeritz al arte, la conformación de la escuela de Altamira significó un nuevo comienzo en la evolución creativa de Goeritz, provocando en él un cataclismo interior. Apostando al futuro artístico organiza una hermandad, la de los nuevos prehistóricos invitando a

artistas que compartían su ideal: Pablo Beltrán de Heredia, Ángel Ferrant, Ricardo Guillon y Rafael Santos Torroella. La escuela de Altamira también contó con la participación de Eugenio D'ors. Los pintores del grupo "Portico de Zaragoza", grupo "Dau al set", grupo cobalto e incluso Miró. Mathias Goeritz con entusiasmo ante la belleza de las cuevas de Altamira y la conformación de una escuela que permitiera reunir algunas de las ideas artísticas que a lo largo de su vida había forjado escribió:

"El hombre de Altamira no ha copiado. No ha copiado unos bisontes, sino que ha creado unas pinturas que son quizá lo más esencial que jamás ha podido crear el hombre. No hay nada más joven, más nuevo, más moderno. Aquí se unen la naturaleza y la abstracción, materia y espíritu, razón y sentimiento. Aquí está la armonía completa entre el color puro y la línea pura. Esta es la única realidad que el artista nuevo reconoce. Altamira es la abstracción natural, la síntesis. Una síntesis que es el ideal del arte nuevo" (Kassner, 1998:43)

Con esta valoración del arte primitivo la escuela de Altamira comenzó a tomar forma, los primeros discípulos: Alejandro Rangel, Ida Rodríguez Prampolini y Juan Pablo Heredia se reunieron con Goeritz en su estudio. Posteriormente Ángel Ferrant, Beltrán de

Heredia y Guillon comenzaron a esbozar las primeras ideas y las propuestas para formar el organismo coordinador de las actividades artísticas puras y desinteresadas.



**Imagen 11.** Bisonte de las cuevas de Altamira

La escuela celebró dos semanas del arte -1949,1950- en ellas se reunían diferentes artistas a convivir y compartir sus ideas sobre el arte, sobretodo acerca del arte no figurativo y reivindicaron a Altamira como la máxima expresión de la creación artística, por su belleza, el tratamiento de la línea y el color. También señalaban la relación de las obras de Altamira con el arte moderno estableciendo entre estos grandes vínculos. (G.B., 2011)

La escuela de Altamira tuvo gran influencia, significó el inicio del movimiento español de pintura abstracta que puso énfasis en la textura, cobrando un gran prestigio al correr de los años con la obra de Saura, Millares y otros artistas.



Cartel de la escuela de Altamira diseñado por Mathias Goeritz.

En 1949 Goeritz se traslada a la ciudad de México, por tal motivo no está presente en las semanas del arte, sin embargo un grupo de artistas y escritores madrileños dirigidos por Carlos Edmundo de Ory le realizan un homenaje por su participación en la creación de la escuela de Altamira, Goeritz desde México envía una nota:

“¿Qué es nuestra idea? La mía al ver por primera vez las pinturas de aquella cueva, fue sencillamente: crear un ambiente para que florezca un arte que no sea parecido sino igualmente vivo, esencial, muy humano, como el arte creado por el hombre de Altamira. Para mí no pudo haber habido, desde miles de años un momento más feliz que el actual, donde los hombres de tan diferente espiritualidad

empiezan a crear tan libremente un arte tan sincero. El hombre de Altamira me ha abierto los sentidos para poder captar lo que es y desde que vi su obra deseo que la humanidad comparta mi alegría.

Creo en la vida del arte. Mas no puedo decir". (Prampolini, 1997:54)

Goeritz nos expresa esa necesidad de búsqueda de un arte nuevo que no sea parecido a ninguno, un arte sincero capaz de trastocar los sentimientos del hombre, no solo una necesidad de realizar arte, sin sentido, sin intención. Una idea que compartió con artistas que fueron parte de la escuela de Altamira y que formaron un nuevo concepto sobre el arte, apostando al futuro de todas las disciplinas artísticas posibles, lo cual se ve reflejado en las conclusiones resultantes de esta reunión de intercambio cultural y artístico.

“La escuela se acoge al signo de Altamira, por considerarle símbolo de arte vivo, de arte fuera de tiempo histórico, de arte por encima de todo nacionalismo, representativo, de una pintura que fundía formas y experiencia, de una pintura reveladora de gran capacidad de síntesis. Creemos que el pintor de Altamira era un clásico, entendiendo que el clasicismo es capacidad de aunar eficazmente líneas, volúmenes, para que vivan expresivos, por una eternidad incorruptible, con presión

perfecta, en la que no sea posible más ni menos.

El arte actual aspira a conseguir el equilibrio por tensión de fuerzas diversas y la unidad de diferentes artes que deben quedar integradas en la arquitectura.

La primacía de la invención y la imaginación consciente, así como la legitimidad de los diversos movimientos estéticos de donde se deduce la del empleo de nuevas interpretaciones plásticas de la materia,

La noción de la abstracción va unida al concepto de necesidad artística. La obra de arte tiende a integrar, en un orden de innumerables formas, la realidad estéticamente incompleta de la naturaleza.

El arte de ser nítido y transparente, campo de experiencia, de estudio, de utilización de múltiples medios y ha de hallarse dotado de un poder lírico, optimista regenerador.

Las artes plásticas son una realidad ajena a la palabra, no pudiendo por tanto, apoyarse en ella, la emoción estética no tiene origen intelectual.

La metáfora admitida en poesía, está absolutamente legitimada en las artes

plásticas aunque varíen los medios de expresión. Lo no objetivo es esencial de lo objetivo; con el arte abstracto comienza, el reinado absoluto no de la forma, sino de las innumerables formas inventadas; arte que debe poseer mucha capacidad de impresionar e infinitas posibilidades internas”. (Gullón, 2007)

En estas conclusiones de las semanas culturales de la escuela de Altamira, podemos encontrar similitudes con las corrientes artísticas que hemos analizado, sobre todo en esa necesidad de desapego de los cánones clásicos con el afán de proponer nuevas formas de ver el arte de una manera más libre, donde el artista pueda ser capaz de expresarse y transmitir sin necesidad de un arte figurativo que poco deje a la imaginación.

Con este antecedente llega Goeritz a México con una idea reformadora del arte en donde se apela a la emoción, en Altamira Goeritz vivió una experiencia diferente, permitiéndole reafirmar su pensar artístico donde la emoción tenía un papel determinante. Al respecto Ida Rodríguez menciona la experiencia que se tiene en las cuevas.

“En Altamira el encierro la obscuridad, la conciencia de la antigüedad de esas obras, la sabiduría plástica de los creadores, el servicio colectivo y utilitario que tuvieron estas figuras llevan al visitante a un clímax emotivo pocas veces

provocado en otro sitio”.  
(Prampolini,1997:54)

Ese mismo clímax posiblemente lo volvió a experimentar a su llegada a México cuando es invitado a conocer las raíces prehispánicas mexicanas, evocando una admiración y respeto por México a la par de que el arte prehispánico sería una nueva fuente de inspiración para su obra, ahora tomando forma de escultura en su mayoría.

## 2.2 Mathias Goeritz en México

### 2.2.1 El contexto artístico - arquitectónico mexicano.

México, en los años treinta y cuarenta mantuvo la búsqueda de una identidad nacional que se había iniciado en años posteriores al término de la Revolución Mexicana. Sin embargo en estas décadas, la respuesta ante esta necesidad de mexicanidad se dio a través del campo artístico principalmente, dentro de la pintura con el muralismo. Un grupo de pintores mexicanos que arraigaban tanto esta idea casi permitían a los artistas extranjeros verse inmersos dentro de la exploración del arte en México, llegando al grado de ser un círculo totalmente cerrado, del cual el líder era Orozco. Sin embargo después de su muerte Diego Rivera obtuvo el cacicazgo pictórico indiscutido.

Para el año en el que Mathias Goeritz llega a México - 1949- la nación se encontraba bajo el mandato de Miguel Alemán, quien promovió la cultura a través de acciones como la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Letras, entre otras. Dentro del contexto social y económico del país tenemos:

“Los titulares de la prensa denunciaban el maltrato a los braceros de Estados Unidos; el surgimiento de la ganadería después de la matanza que provocó “el fusil sanitario” debido a la fiebre aftosa, los avances de la construcción de los primeros multifamiliares; la iniciación de

Ciudad Universitaria y del viaducto, la inauguración de la carretera Panamericana, se abrieron grandes avenidas en la capital, cambiando la traza urbana; se edificó un nuevo aeropuerto y se expande el Seguro Social; se desata una polémica sobre los restos de Cuauhtémoc, que Eulalia Guzmán decía haber descubierto en Ixcatempac Guerrero; el escándalo que provocó el desnudo de Pita Amor, que formaba parte de la exposición nacional de la obra de Diego Rivera sobre sus 50 años de trabajo el cual presentaba en Bellas Artes”. (Kassner, 1998:5)



**Imagen 13.** Multifamiliar Alemán, construcción apegada a la influencia de Le Corbusier. Pani lo diseñó inspirado en la Cite Radieuse de Marcella.



**Imagen 14.** Vista del comienzo de los trabajos de construcción del viaducto Río de la Piedad o Miguel Alemán inaugurado en 1950 proyecto a cargo del arquitecto Carlos Lazo



**Imagen 15.** Aspectos de la sala nacional del Museo Nacional de Artes Plásticas en el palacio de Bellas Artes en 1949, cuando se montó la exposición de obras de Diego Rivera

Así mismo, lo más destacado en cuanto a las artes plásticas alrededor de la llegada de Goeritz a México fue:

“En la galería de arte mexicano de Inés Amor se exhibía la obra del gran dibujante Héctor Xavier y el escultor Camps-Rivera. En la galería central de arte mexicano, Rufino Tamayo. Geles Cabrera mostraba su escultura vanguardista en la galería Mont- Orendáin. Ignacio Asúnsolo, exponía su escultura realista en la galería Albert, y también formaba parte de la exposición colectiva con Fidias Elizondo y Luis Ortiz Monasterio”

David Alfaro Siqueiros continuaba con su labor en los murales del edificio de la ex aduana de Santo Domingo. Fernando Leal en la capilla del Tepeyac realizaba murales con temas guadalupanos, mientras Diego Rivera reanudaba su

trabajo en pinturas murales de los corredores del palacio nacional al concluir su homenaje por sus cincuenta años.

Para la bienal de Venecia son invitados a exponer, Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo. El segundo premio del museo de arte moderno de Sao Paulo Brasil es otorgado a Siqueiros. Rufino Tamayo expone en la galería de Beaux-Arts de París. (Kassner, 1998:63)



**Imagen 16.** Monumento a Álvaro Obregón, 1935 Ignacio Asúnsolo, ejemplo de su obra escultórica realista



**Imagen 17.** El viento, 1935 Luis Ortiz Monasterio



**Imagen 18.** Milagro guadalupano, Fernando Leal, se muestra al artista realizando uno de los seis murales que conforman el conjunto.



**Imagen 19.** Mural en palacio nacional, Diego Rivera.

En este recuento de sucesos en la vida artística mexicana, destaca la intensa actividad de los muralistas, de ello se deriva el reconocimiento de su labor por la difusión de las raíces mexicanas a través de sus obras, el talento de estos artistas es indudable, sin embargo el ámbito artístico se vio inmerso en un círculo proteccionista del arte oficial, beneficiando solo a algunos artistas mientras que otros se quedaban fuera. El arte mexicano “estaba apoyado en una visión hipócrita de la realidad” el apoyo del gobierno poco a poco se fue convirtiendo en una “institución proteccionista y autoritaria”, (Cueto 2009:10) en contradicción de las verdaderas raíces que habían

impulsado la modernización del país”. Esto provocó un descontento entre el grueso de los artistas no pertenecientes al círculo muralista, existiendo varias posiciones. Algunos repudiaban al arte falso, carente de sentido, que sólo reflejaba una realidad exagerada y extremista de la vida, generando una figura del México pobre y campesino, sufrido y adolorido de las batallas revolucionarias; mientras que la posición de otros era lanzarse a la búsqueda de soluciones a través de otras vías y no necesariamente a través de un muralismo fantástico. (Conde, 1994)

Carlos Monsiváis sobre lo anterior menciona:

El muralismo propiciaba en forma simultánea arrogancia y conformismo y hace posible durante décadas la paradoja teórica: los temas sublemantes de la extrema izquierda, patrocinados económicamente por el estado capitalista, siendo este movimiento tan sólo un compromiso público del estado, que sigue reconociendo todos los días su carácter heredero de un proceso revolucionario, siendo una propaganda de un entorno de fenómenos conmovedores de una sociedad necesitada de afirmaciones, estímulos internos, urgido de reconocimiento, esta identificación visual contribuyó a la llamada identidad nacional. (Monsivais, 2000)

Esta visión sobre el muralismo en México resulta clave para nuestro estudio, ya que los muralistas serán los primeros en enjuiciar la obra artística de Goeritz desde su llegada. (Torres, 1997:70) Para ellos no era bien visto que artistas extranjeros trataran de introducir su arte y pensamiento en México: “los grandes de la pintura mexicana acusaban a Goeritz de llevar a la juventud del país por caminos equivocados y peligrosos”, ello sustentado en el conocimiento de que Goeritz había sido invitado a formar parte de la recién fundada escuela de arquitectura de Guadalajara para impartir cátedra de historia del arte y posteriormente de educación visual. Pese a la opinión de los muralistas Jorge Matute Remus<sup>5</sup> asegura, “Mathias fue bien recibido por sus alumnos, incluso admirado, sin embargo se descubrió como un gran artista generando envidia dentro de sus compañeros a tal grado que querían que desapareciera de la universidad.” (Gortazar, 1991: 99)

La presencia de Goeritz en México fue incómoda para muchos, no sólo por su participación como profesor dentro de la escuela de arquitectura de Guadalajara, también por ser un activo promotor cultural, al abrir tres galerías en donde se exhibían obras de artistas extranjeros. Esto, dentro del contexto social de Guadalajara de aquella época, resultaba ser muy escandaloso pues no se tenía mucho acceso a este tipo de obras por parte de la comunidad en general. Por ello

---

<sup>5</sup> Rector de la Universidad de Guadalajara 1949-1953, impulsó la creación de la escuela de arquitectura y la contratación de maestros europeos entre ellos Mathias Goeritz.

el artista alemán resultaba ser peligroso para los caminos artísticos mexicanos, según la visión de los muralistas.

Dentro del contexto arquitectónico de México a la llegada de Goeritz, durante la presidencia de Miguel Alemán, se comenzaba un periodo de grandes construcciones, un periodo de prosperidad y de desarrollo, que se vio beneficiado en gran medida por la Segunda Guerra Mundial. La arquitectura moderna traspaso fronteras convirtiéndose en una arquitectura internacional, la cual encontró un campo propicio para establecerse en la ciudad, ya que el gobierno auspiciaba la mayoría de las obras a la par de la iniciativa privada. Se construían conjuntos residenciales, hospitales, escuelas, edificios comerciales, conjuntos industriales, vivienda popular. Un gran número de estas construcciones estaban destinadas para cubrir una fuerte demanda de mercancías mexicanas que sustituían a las de importación principalmente las de Estados Unidos. Este acelerado aumento de construcción propició fuertes cambios que ya se venían desarrollando pero que cobraron una mayor fuerza, incluso dentro de la visión de la sociedad sobre su país:

“Una opción que a todos les convenía, a los habitantes les daba la impresión de que respondía a las peculiares exigencias de cada uno; a las clases altas de la sociedad, que ansiosas solicitaban, les parecía la imagen misma de la modernidad, a la que veían reflejada en la

preeminencia del vidrio y en las fachadas, de muro a muro y de piso a techo, que a unos les evocaba la imagen de higiene y a otros contacto con la naturaleza, o sea, la extroversión versus introversión de las obras de arquitectura precedentes; a los rentistas, en suma, no les quedaba la menor duda de que la nueva arquitectura abarataba la calidad de la construcción y también los costos de la producción. Y todos hicieron cuentas alegres” (Salguero, 1994)

La arquitectura internacional fue acogida en México gracias a sus características, sus materiales, el poco tiempo de ejecución, la economía, la idea de vanguardia. Significaba un avance, progreso dentro de la arquitectura mexicana sin importar si correspondía o no, a las condiciones geográficas del lugar en el que se construía, no importaban las orientaciones, ni vientos, lo único que se necesitaba eran espacios que permitieran realizar actividades de forma óptima y si ello era acompañado de algún modelo arquitectónico parecido a las obras europeas o estadounidenses bajo el espíritu de internacionalización, entonces era lo indicado para México que estaba en crecimiento y evolución.

Una de las construcciones más importantes bajo las pautas de la arquitectura internacional es Ciudad Universitaria, que refleja esa necesidad de vanguardia y de progreso a la par que muestra los valores culturales mexicanos al ser una de las manifestaciones de la exploración de integración plástica, a través de la cual

se seguía manteniendo la búsqueda de identidad nacional puesto que al añadir murales a los edificios se lograba conectar la vanguardia de la arquitectura internacional con las raíces mexicanas, (Manrique, 1994:126). Este estilo fue madurando paulatinamente y ofrecía una nueva visión del arte con el objeto de estar al alcance de las masas. La construcción de Ciudad Universitaria significó también una muestra de la capacidad de los arquitectos mexicanos para trabajar en conjunto bajo un mismo objetivo, valorizando la capacidad de cada uno de los que participaron además de agregar un toque distintivo regional con los colores y texturas que ofrecían las artes hermanas que envolvieron a los edificios.



**Imagen 20** Torre de Rectoría en construcción 1951.



**Imagen 21** Biblioteca central y humanidades 1953



**Imagen 22. Ejemplos de integración plástica** Mural: “La Universidad, la Familia y el Deporte”. Mural en construcción



Mural terminado



**Imagen 23. Ejemplos de integración plástica** Mural en construcción



Mural terminado

La arquitectura internacional aportó la construcción de grandes obras a México, los arquitectos se fueron encargando de mexicanizar de alguna manera este estilo que floreció por un largo periodo pero que sin embargo se vio temporalmente truncado con la llegada de Adolfo Ruiz Cortines a la presidencia, quien tomó una medida política de austeridad restringiendo el gasto a la producción de obras públicas hasta el año de 1953 en donde se da cuenta del error que estaba cometiendo y comienza con un proyecto de desarrollo estabilizador, (Kassner, 1998:71). En este mismo año Goeritz construye el museo del Eco, recibiendo fuertes críticas debido a que se da en este momento en el que la arquitectura pasa por una breve crisis. Pese a esta interrupción en la construcción de grandes obras, la arquitectura reanuda sus actividades y desarrollo bajo las pautas del estilo internacional, posicionándose aun más como oficial de la época.

Contra esta oleada de la arquitectura internacional se encontraba también, una forma diferente de hacer arquitectura la cual permitía regresar a México a sus raíces locales. “Una corriente de inspiración en los valores funcionales y plásticos de las construcciones tradicionales”. Tres arquitectos puntualmente son los que comienzan a valorar la arquitectura tradicional Enrique del Moral, Miguel de la Parra y Luis Barragán. (Noelle, 1996:14) Este último será el que impacta de forma directa a Mathias Goeritz llevándolo a conocer una arquitectura totalmente diferente a la que conocía.

Luis Barragán conocía a la perfección los valores de la arquitectura moderna, puesto que había viajado a

Europa, donde conoció obras importantes de arquitectos funcionalistas, esto lo influenció llevándolo a desarrollar obras arquitectónicas bajo el espíritu de la modernidad a su regreso a México, edificando alrededor de 25 construcciones bajo las pautas Le Corbusianas, integrándose a la preocupación de la mayoría de los arquitectos por desarrollar una arquitectura económica, de razonamiento de espacios y de fácil construcción. (Noelle, 1996:24,25) Sin embargo Barragán reconoce que este tipo de obras no lograban una identificación con su sentir y pensamiento.



Edificio Figuroa 1940, colonia san Rafael. Luis Barragán. Obra de tipo racionalista

Barragán desarrolla una serie de jardines inspirados en la obra de Bac, donde logra expresar su necesidad de crear espacios poéticos capaces de producir emociones al espectador. Esto lo lleva a realizar su propia casa en Tacubaya en el año de 1947, en esta construcción Barragán logra generar una relación estrecha entre la

luz y la sombra, entre el color y la sobriedad de las formas, las cuales habitan entre la exploración de la naturaleza que le da sentido concreto a la obra arquitectónica. Para Barragán valió la pena la espera de la construcción de su casa puesto que tardo años en lograr terminarla:

“Se trata del único edificio que Barragán trabajo con una lentitud inusual para la época, acompañada de innumerables replanteamientos, modificaciones y variaciones de moderada relevancia... paso a paso el proyecto de la casa experimentaba diferentes soluciones, de uno y dos pisos, con un cuerpo perpendicular que se adentraba hacia el interior, una gran terraza que daba sobre el patio y las habitaciones principales retiradas de la fachada a la calle, orientadas hacia la calma sombría de los jardines. Por último, la biblioteca con la ventana en la esquina y la profunda galería cubierta pero no carente de cerramientos y rebajada con respecto al patio sobre el que se asomaba, realizando así la idea ya acariciada anteriormente de una estancia al aire libre, en comunicación directa con la naturaleza. De todo esto nada era visible desde la fachada de la calle sobre la que se abrían pocas ventanas de servicio, el pequeño cancel de entrada y aquel bastante más grande,

del garaje... iniciaba su época de madurez". (Michelis, 2001:63,64)

En esta descripción sobre la obra de Barragán se expresa la importancia del espacio, la forma en la que se vivía y la emoción que podía provocar bajo una percepción diferente de la utilización de la función, la naturaleza y los materiales que estaban muy distantes a los que generalmente se utilizaban en la arquitectura internacional. Barragán logra combinar la tradición jalisciense con la modernidad, valiéndose además de la naturaleza para crear un ambiente emotivo en la necesidad sensorial del ser humano. En esta propuesta Barragán explota y demuestra los valores que se habían forjado dentro de la escuela tapatía de arquitectura de la cual formaba parte junto con Rafael Urzua, Ignacio Díaz Morales y Pedro Castellanos. Estos arquitectos tenían la preocupación de desarrollar una arquitectura que fuera capaz de manifestar los valores de la mexicanidad que indudablemente tenían que formar parte de la identidad nacional. Una arquitectura popular, que retomaba los colores y materiales tradicionales, a la par del uso de imágenes de arquitectura mediterránea, neo africana y andaluza, siendo su fuente de inspiración lo cual los llevo a desarrollar planteamientos totalmente diferentes. En la obra de Barragán se logra una reconciliación de la mexicanidad con la tradición arquitectónica española, logra una interesante fusión de elementos sin caer en imitaciones y ornamentos sin sentido, enriqueciendo con ello la arquitectura mexicana, en su obra está

presente “la alegría del interior y la sobriedad del exterior”.

Lo anterior será fundamental para Goeritz. Tras su encuentro con Barragán se deriva un acercamiento diferente a la arquitectura para un artista alemán que conocía de la obra moderna y sus razonamientos. Un artista que solamente había hecho planteamientos diferentes a los establecidos dentro de las artes plásticas, materia que él dominaba. Su incursión en la arquitectura mucho tendrá que ver con el impacto que le provoca el conocer la casa de Luis Barragán, quien le muestra en un manifiesto vivencial, su idea reformadora de hacer arquitectura, en una época de edificios de acero y concreto forrados de piel transparente.

Su propia casa fue la que le daría un reconocimiento a través del premio Pritzker en 1980, siendo el segundo arquitecto en obtenerlo y el primero y único mexicano hasta el momento. En su discurso de aceptación del premio deja muy en claro su pensamiento e importancia que tiene provocar una emoción, como parte de la función de una obra arquitectónica. A través de palabras claves, Barragán nos da un claro recorrido sobre sus ideas y como es que se ha forjado dentro de él la necesidad de búsqueda hacia algo mas allá de una simple construcción. Desde el principio del discurso nos hace reflexionar sobre el camino que ha tomado la arquitectura al enunciar que, de forma alarmante ha desaparecido de las revistas de arquitectura palabras como belleza, inspiración, embrujo, magia, sortilegio, serenidad, silencio, intimidad y asombro; palabras en

las que el mismo encontró inspiración. (Barragan, 23:11-15)

En dicho discurso, Barragán hace una reflexión fundamental para comprender su obra, sobre la religión y el mito, en ella habla sobre la importancia de la fe en lo irracional, en aquello que es necesario para el ser humano, la espiritualidad, la religión permiten que el hombre sea capaz de creer, en cualquier cosa, lo cual produce sensibilidad un tesoro para la humanidad; apela a ver más allá de lo superficial, un llamado directo a los arquitectos a través de: “el arte de ver” en el cual, el arquitecto no debe solamente hacer análisis racionales sobre las obras que habrá de construir, sino que por el contrario debe tratar de encontrar un justo equilibrio, en el que la belleza con todas sus dificultades definitorias, juega un papel esencial pues el hombre siempre ha sido buscador de ella, en cualquier cosa, es parte de la vida diaria “la vida privada de belleza no merece llamarse humana”. Y entre la inspiración de sus palabras la serenidad debe de ser un factor esencial en una obra, sin embargo para alcanzarla no necesariamente se tiene que privar de la alegría y la explosión de los colores, lo cual es parte de ese equilibrio.

Sobre el análisis que hace en el discurso referente a la arquitectura menciona que su obra es autobiográfica, y si, pues en ella se encuentra plasmadas sus vivencias, los recuerdos, la memoria de la niñez y adolescencia se hacen presentes ante un mundo contemporáneo, supo adoptar y adaptar de forma paralela ambas etapas, en las cuales la memoria involuntaria hace un trabajo

fundamental de la mano de la nostalgia. Barragán menciona que permanentemente lo inspiraron las lecciones que encerraba la arquitectura popular de la provincia mexicana: “sus paredes blanqueadas con cal, la tranquilidad de sus patios y huertas, el colorido de sus calles y el humilde señorío de sus plazas rodeadas de sombreados portales”. De ahí esa valoración a las raíces mexicanas y su sabia exploración en sus diferentes obras arquitectónicas.

A lo largo del discurso de Luis Barragán encontramos su visión sobre la arquitectura, las pautas que lograron concretar su manera peculiar de hacer arquitectura. Octavio Paz sobre su obra comentó:

“El arte de Barragán es moderno y no modernista, es universal pero no es un reflejo de Nueva York o Milán. Barragán ha construido, casas, edificios, que nos seducen por sus proporciones nobles y su geometría serena; no menos hermosa – y mas bendecida socialmente- es su “arquitectura exterior”, como él llama a las calles, los muros, plazas, fuentes y jardines que ha trazada. La función social de estos conjuntos no está reñida con la finalidad espiritual. Los hombres modernos vivimos aislados y necesitamos reconstruir nuestra comunidad, rehacer los lazos que nos unen a nuestros semejantes al mismo tiempo, debemos de recobrar el viejo arte de saber quedarnos solos, el arte del recogimiento. Las plazas y las arboledas

de Barragán responden a esta necesidad: son lugares de encuentro y sitios de apartamiento. Barragán dijo una vez que su arquitectura estaba inspirada por dos palabras, la palabra magia y la palabra sorpresa y agregó se trata de encontrar sorpresas al caminar por cualquier calle y al llegar a cualquier plaza las raíces de su arte son tradicionales y populares. Su modelo no es el palacio, ni los rascacielos su arquitectura viene de los pueblos mexicanos con sus calles limitadas por altos muros que desembocan en plazas con fuentes”. (Paz, 23)

Una opinión en la que se muestran las necesidades del hombre contemporáneo y cómo es que Barragán logra interpretarlas para darles una respuesta a través de la tradición sin llegar a imitar algún modelo, Octavio Paz continúa diciendo:

“En la arquitectura popular mexicana se funde la tradición india precolombina con la tradición mediterránea. Las formas son cúbicas, los materiales son los que se encuentran en la localidad y los muros están pintados con vivos colores –rojos, ocres, azules- a diferencia de los pueblos mediterráneos y moriscos que son blancos.

El arte de Barragán, es un ejemplo del uso inteligente de nuestra tradición popular.

Algo semejante han hecho algunos poetas, novelistas y pintores contemporáneos. Nuestros políticos y educadores deberían inspirarse en ellos: nuestra incipiente democracia debe y puede alimentarse de las formas de convivencia y solidaridad vivas todavía en nuestro pueblo. Estas formas son un legado político y moral que debemos de actualizar y adaptar a las condiciones de la vida moderna. Para ser modelos de verdad tenemos antes que reconciliarnos con nuestra tradición". (Paz, 23)

Para Barragán la exploración de un camino diferente para la arquitectura se comenzó a dar a través de un proceso, el cual fue desde modelos Le Corbusianos hasta el verdadero encuentro con su propio estilo bajo las pautas de la escuela tapatía de arquitectura. Sin embargo Barragán no encontró una definición justa de su obra, sino hasta su encuentro con Mathias Goeritz quién la llamó arquitectura emocional, termino, que Barragán adopto, y a lo largo del tiempo se ha mantenido identificando su obra.



**Imagen 25** Conjunto de fotografías de la casa Luis Barragán. Fachada casa Luis Barragán, donde se observa la sobriedad del exterior, la masividad dominante sobre el vano teniendo como acceso principal la puerta de madera.



Vestíbulo, al fondo mensaje dorado de Mathias Goeritz.



### 2.2.3 El encuentro de Mathias Goeritz con Luis Barragán

En octubre de 1949, atendiendo la invitación del arquitecto Ignacio Díaz Morales, Mathias Goeritz llega a México con la intención de impartir clases de historia del arte en la recién fundada escuela de arquitectura de Guadalajara. Antes de su llegada a esta ciudad Goeritz y su esposa pasan algunos días en la de México en donde comienzan a relacionarse con exponentes de la vida cultural, entre ellos se encontraba el arquitecto Luis Barragán quien los invita a pasar el fin de año en su casa. En esos días simpatizan en ideas dándose una amistad que los llevaría a realizar varios proyectos juntos.

Sobre su encuentro Emilia Terragni comenta:

El encuentro de Barragán y Goeritz representa uno de esos raros episodios en el que dos talentos artísticos realmente colaboran y comparten objetivos. Barragán ve en Goeritz al artista alemán moderno europeo, formado en contacto con las vanguardias y, al mismo tiempo fascinado por la sensualidad de la arquitectura mediterránea; detecta en su trabajo un proceso evidente de la abstracción de las formas –algo bastante raro en la cultura artística mexicana de aquellos años- en el que sin embargo resurgen ecos de las experiencias recientes vividas en España y en el norte de África. Por su parte

Goeritz ve en Barragán una suerte de “príncipe del renacimiento” dotado de una sensibilidad excepcional para la belleza y el color, y de una capacidad para comprender volúmenes en el espacio igualmente sorprendente: “el hecho de que Barragán conciba sus obras también escultóricamente se muestra al verle trabajar; por ejemplo, al componer una plaza en una mesa, juega con bloques y cubos de madera, moviéndolos fácilmente de un lado a otro como lo haría un Mondrian del espacio” (Terragni, 2001:245)

Esta cita refleja que el encuentro para ambos resultó muy enriquecedor. Por una parte, la figura de Goeritz como artista alemán formado bajo una percepción del arte completamente diferente a la que se tenía en México, en aquel momento impacta a Barragán, llevándolo a invitar varias veces a Goeritz para que colabore con él en diferentes proyectos. Y por otro lado la figura de Barragán como arquitecto moderno que producía una arquitectura diferente a la que Goeritz estaba acostumbrado a ver, causo una gran empatía, Goeritz comprendió en la obra de Barragán, que había una arquitectura capaz de transmitir emoción, una arquitectura muy distante a la oleada de la arquitectura internacional.

Las colaboraciones de Goeritz para Barragán fueron: el “Animal del Pedregal”, escultura que formó parte del acceso al conjunto residencial, la cual evocaba una

figura neo azteca, una serpiente haciendo referencia a las que había en la zona volcánica donde se desarrolló el conjunto, que es uno de los más importantes realizados por Barragán, logrando concretar la exploración de los jardines. Esta sería la primera escultura a gran escala que Goeritz desarrolla siendo pionero también en la utilización de materiales, en esta materia, tales como las placas de concreto. Posteriormente se dio el desarrollo de “Jardines del Bosque” en Guadalajara conjunto diseñado por Barragán donde Goeritz participa con una escultura monumental en metal, llamada el “Pájaro amarillo”, la cual nuevamente enmarcaba el acceso al fraccionamiento. Goeritz interviene también en el proyecto de la capilla de Tlalpan de Barragán, propone un retablo dorado haciendo alusión a sus mensajes dorados, así mismo realiza el diseño de los vitrales de la capilla, dotando aun más de emoción al espacio. En todas estas obras estuvo presente la colaboración del pintor Jesús Reyes Ferreira. (Terragni, 2001:244-247)



**Imagen 26.** El “Animal del Pedregal”.



**Imagen 27.** “Pájaro Amarillo”



**Imagen 28** Retablo de la capilla de Tlalpan

Finalmente podemos decir que la colaboración más importante fue, las “Torres Satélite” las cuales causaron una gran polémica principalmente por lo que representaba una escultura de esta magnitud para la sociedad, así como por las diferentes que se dieron en torno a ellas, por su autoría. Pero no sólo por ello sino que también su importancia radica en que en ellas se ve manifiesta la idea de la arquitectura emocional, por parte de los dos autores. Principalmente de Goeritz ya bajo la idea de evocar emoción al usuario y si se podía dar de forma monumental o pública resultaba ser aun mas enriquecedor. Por ello se hablará de forma amplia sobre su diseño y construcción después de abordar la realización de las obras arquitectónicas de Goeritz.



**Imagen 29.** Barragán y Goeritz en la casa de Barragán

## 2.3 La propuesta por una arquitectura emocional.

### 2.3.1 La escuela de arquitectura de Guadalajara

La propuesta de la arquitectura emocional tiene mucho que ver con la participación de Mathias en la escuela de Guadalajara. En ella tuvo la oportunidad de conocer más a fondo la arquitectura de una forma diferente a la de solo admirar y estudiar las obras, ahora la responsabilidad recaía en la enseñanza de la historia y de la exploración de la educación visual orientada a la disciplina de la arquitectura.

Como hemos mencionado, la llegada de Goeritz a México se dio a partir de una invitación de Ignacio Díaz Morales para que impartiera clases, lo cual representaba para el artista un nuevo reto puesto que si bien anteriormente ya había impartido clases de historia, esta vez requería idear una nueva metodología para los estudiantes de arquitectura. Al estar inmerso dentro de la escuela, no sólo se haría cargo de la materia de historia, sino que la inquietud de Díaz Morales por ofrecer una educación de calidad a las nuevas generaciones de arquitectos, le permitió explorar el campo de la educación visual, en el cual Mathias fue un pilar fundamental para la introducción de esta materia completamente desconocida en México hasta ese momento. La materia de educación visual tuvo un gran éxito dentro de los alumnos bajo la metodología desarrollada por Goeritz en conjunto con Díaz Morales, influyendo a los nuevos arquitectos en su manera de diseñar y pensar el espacio. Goeritz enseñó y aprendió cuanto pudo, en sus clases se veían

manifiestas sus inquietudes artísticas e ideológicas que se comenzaron a gestar desde la fundación de la escuela de Altamira. Pero esta vez de una forma más puntual con la búsqueda de las cualidades del arte, la espiritualidad y la emoción que a través de él se podía ofrecer al espectador y en este caso al usuario al tratarse de obras arquitectónicas.

Para Goeritz, la clase de educación visual significó una oportunidad de experimentar con sus alumnos nuevas vías artísticas. Incluso Díaz Morales menciona que cuando platicó con Goeritz respecto a la materia y le expresó sus intenciones de que los alumnos fueran capaces de expresarse con elementos tales como: elevación, dinamismo o serenidad, a través de cuadros, triángulos, círculos, barras o cualquier figura que fuera posible para dar a entender su sentir, Goeritz mostró gran entusiasmo, despertando en él una gran capacidad inventiva.

Con Goeritz llegó a la escuela de arquitectura el rigor de la Bauhaus, pues él bien conocía la metodología de enseñanza de la institución a lo largo de sus periodos. Tomó como pauta las enseñanzas de Lazlo Moholy Nagy e incluso las de Herbert Bayer dentro del campo del diseño gráfico para elaborar diferentes actividades dentro de la escuela. González Gortázar comenta que Mathias fue un excelente profesor de historia del arte, pero que en la materia de educación visual superó las expectativas al introducir sus ideas teóricas, su inventiva e improvisación en la impartición de las clases, las cuales estaban llenas de pasión que compartía a sus alumnos llevándolos a explorar la

libertad de creación, la poesía y creatividad estaban presentes Gortázar menciona: “lamento no haber estado ahí”. (Gortazar, 1991:14,17,18)

Este sistema de enseñanza quedo referenciado en un texto de González Gortázar el cual lo muestra desde el punto de vista de los alumnos, lo cual es mas enriquecedor, puesto que muchas veces las teorías pueden desarrollarse e introducirse con un objeto en particular, sin embargo no en todos los casos es posible que se interprete como se desea por parte del espectador o bien en este caso, por parte de quienes recibían la clase. Sobre la materia de historia del arte un ejemplo es:

(...) “De las diferentes épocas, dar de uno a dos ejemplos, que uno sintiera esos ejemplos y los guardara como modelo de lo que sucedió y no llenarse de un montón de ejemplos de esa época y de anécdotas y fechas, sino mas bien tomar los elementos básicos de la época y alrededor de ellos estructurar los conceptos fundamentales de cada una de estas. De esta manera nos hacia conocer y percibir artistas, centraba la atención en ciertos puntos sin desechar del todo los otros, lo cual nos resulto muy práctico para aprender la historia”. (Gortazar,1991: 154)

Un método diferente en el cual desde el momento en el que pide al alumno sentir una obra ya resulta un hecho revolucionario, que permite al alumno la asociación de

la obra con un sentimiento a través de una memoria involuntaria, un verdadero aprendizaje que es complementado con una suerte de contextualización de dicha obra a través del tiempo, en una época determinada. En cuanto a las clases de educación visual, Enrique Navarrete menciona que fue la materia que creó una verdadera evolución en la enseñanza dentro de la escuela que no hubiera sido posible sin la presencia de Mathias, pues los ubicó dentro de una expresión artística para ellos desconocida:

(...) “Mathias empezó a darnos una serie de ejercicios sobre acomodo de elementos en un espacio determinado de lo cual la metodología fue evolucionando pues Mathias fue sacando una serie de cosas, improvisaciones, de dónde sacaba un arte depurado, puro, analítico, un arte ajeno, científico, de laboratorio, inmersos en otro mundo, la clase no solo eran figuras en espacios sino que nos llevaba a un elemento humano” (...)

(...) “primero consistía en componer una serie de cuadros negros sobre un fondo blanco y después los cuadros tenían diferentes formas y tamaños y se daban temas como, tranquilidad, ascensión, equilibrio, conceptos abstractos pero relacionados con la arquitectura, después estos elementos iban tomando color, variaban de forma y luego tenían textura y después pasaban a la composición

tridimensional y había maquetas con tema o con completa libertad, en la clase todos participábamos, dábamos opiniones sobre los trabajos propios y de otros se formaba un ambiente de polémica, el entusiasmo era empujado por Mathias, en tomar las cosas en serio, la dinámica de participación y de apasionarse por las cosas aunque fueran mínimas, fue muy constructivo y positivo... la dinámica de Mathias era diferente, creímos en el, creímos en su forma de expresarse su forma de ser, de decir, todo convencía y entusiasma” (...) (Gortazar,1991:128-130)

Mathias empujaba a uno a ver las cosas desde diferentes puntos de vista, por ejemplo no es necesario apreciar un cuadro o una escultura desde una posición originalmente concebida sino que en cualquier posición se tenía que ver bien, esto alentaba a cambiar los puntos de referencia, de perspectiva lo cual era muy estimulante (...) Gortazar,1991:142)

En estos testimonios de sus alumnos se refleja el entusiasmo que Goeritz le ponía a la enseñanza y lo transmitía, incluso este método de exploración e introspección en los alumnos era un hecho poco conocido sino es que desconocido en las aulas de arquitectura en México. La construcción de las formas, del arte en general a través de una comunión con los

sentidos es un hecho rescatable que se fortalece con la intención de generar polémica ante un tema determinado, las opiniones, los debates igualmente fueron pautas no tratadas en la enseñanza. En ese momento se comenzaba a desarrollar una nueva forma de introducir el conocimiento dentro de los alumnos. En el caso de Alejandro Zohn es posible identificar la influencia de Goeritz como profesor. Zohn era estudiante de ingeniería, un día de visita en la escuela de arquitectura acompañó a sus amigos a clase con Mathias y quedó impresionado llevándolo a cambiar de profesión.

Goeritz no sólo fue una fuerte influencia en Guadalajara dentro de la educación, sino que en 1954 es nombrado jefe de los talleres de educación visual de la Universidad Nacional Autónoma de México y en 1956 fue llamado por la Universidad Iberoamericana para formar la escuela de artes plásticas de la cual fue director cuatro años. Goeritz estaba convencido que a México no le hacían falta escuelas de arte sino más bien una escuela de arte moderno y para ello trabaja en conjunto con Felipe Pardiñas, fundando en 1957 los primeros talleres de diseño industrial en el país.

Después de la incursión de Mathias en el área de la enseñanza, desarrolla a propuesta de la arquitectura emocional en conjunto de la construcción del “Museo del Eco” y publicada en 1954, bajo la necesidad de experimentar con las formas como parte de una

manifestación de los sentidos, traducidos a una forma tridimensional que es capaz de transmitir las intenciones de quien lo creó, valores que fundó en sus alumnos permitiéndoles desarrollar una abstracción de un sentimiento por medio de formas, colores y texturas.

Goeritz a su clase invitaba a cantantes, ponía música, leía poesía, cualquier medio que provocara una reacción a su estudiantes era parte integral de su cátedra. Con ello lograba estimular a sus alumnos, los llevaba a explorar, haciendo analogías, como la relación de una tela de seda con la piel de una mujer, y otras posibilidades mas que le permitieran provocar esa exploración en los alumnos, esa búsqueda de generar cosas diferentes, esta misma pauta lo lleva al Diseño del Museo del Eco.

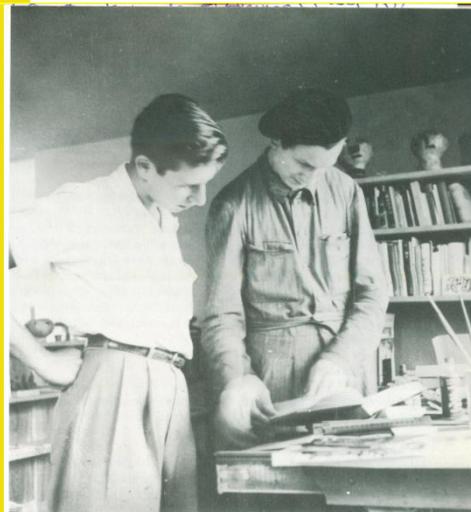


De extrema derecha, alrededor de la mesa, a extremo frente: Arq. Alonso Mariscal, Arq. José Villagrán G., Arq. Ignacio Díaz Morales, Ing. Jorge Matute Remus, Arq. Federico Mariscal, Dr. Mathias Goeritz, Arq. Jaime Castiello, Dr. Carlo Kovacevich, Arq. Homero Martínez de Hoyos, Arq. Marcial Gutiérrez Camarena, Jorge Tarriba, Arq. Ramón Marcos y Pascual Broid en Guadalajara (c. 1950).

Imagen 30.



Imagen 31. Mathias Goeritz en su estudio



■ Alejandro Zohn y Mathias Goeritz

Imagen 32. Mathias Goeritz y Alejandro Zohn



■ Pita Amor y M.G., con los estudiantes Claude Favier y Humberto Macías. (c. 195

Imagen 33. MG con Pita Amor como invitada a una de sus clases



■ Mathias Goeritz, con los estudiantes Luis Ahumada, Francisco Camberos, Héctor

Imagen 34. Mathias Goeritz con sus alumnos



■ Alejandro Zohn, M.G., André Bellón y Héctor Ascencio.



■ Gabriel Chávez de la Mora, Alfonso Jaubert, Job Hernández Dávila, Librado Vergara, Alejandro Zohn y M.G.

**Imagen 35.** MG con sus alumnos



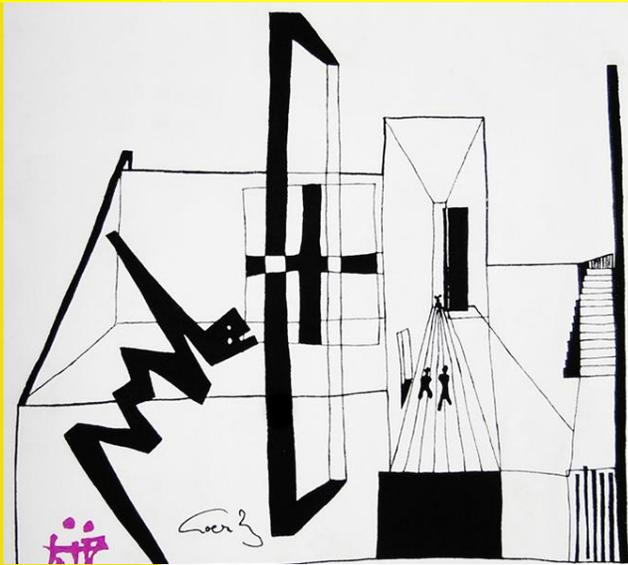
**Imagen 36.** Escultura efímera de sillas

### 2.3.2 Las obras arquitectónicas de Mathias Goeritz

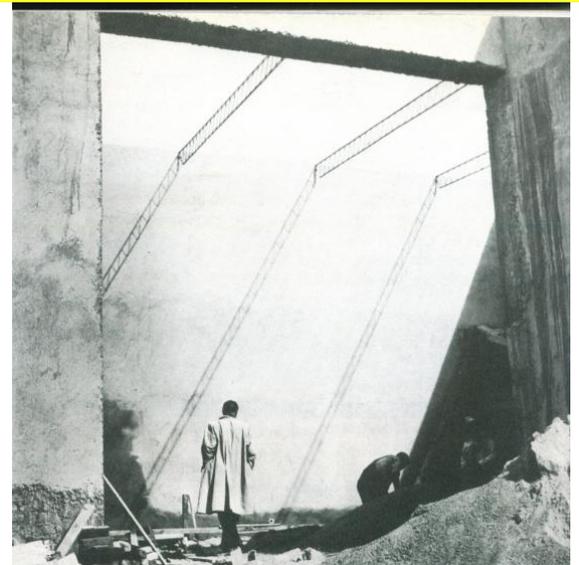
Bajo la idea de que es permisible que un artista explore diferentes ramas artísticas además de las que domina por completo, como en el caso de los artistas dadaístas, Goeritz incursiona en el campo de la arquitectura, atreviéndose a realizar una obra que desataría una fuerte polémica, el “Museo Experimental: el Eco”, esto fue posible gracias al empresario Daniel Mont quien conoció a Goeritz en 1952, y disponía de un terreno en la calle Sullivan en la ciudad de México. Mont llamo a Goeritz y le ofreció el trabajo de obreros e ingenieros “haga aquí lo que usted quiera”, lo cual representaba una gran oportunidad para explorar su creatividad y realizar una obra que tuviera la capacidad de evocar emociones. (Carriazo, El eco: una ecuacion en movimiento , 1997:98) Goeritz desarrollo el diseño del conjunto arquitectónico a manera conceptual en un dibujo con su talento de arista y no de arquitecto, fue realizando su arquitectura de dedo, llamada así por el mismo ya que supervisaba la obra y con sus pocos conocimientos se limitaba a señalar lo que se debía construir y en qué lugar. Pidió ayuda de Ruth Rivera para que le dibujara los planos.

A los cuatro años de la llegada de Goeritz a México realiza una obra arquitectónica donde habría espacio para acoger al arte, un lugar donde era posible que los artistas compartieran sus ideas y técnicas, y se incitaba a la experimentación. Una obra en donde que alojaría la más pura integración plástica, pues no solo se trataba

de murales que envolvieran la obra sino de un clima de arte total, al convivir, la arquitectura con la escultura, la pintura, la música, la danza, la poesía, el teatro, el diseño industrial, gráfico etc.



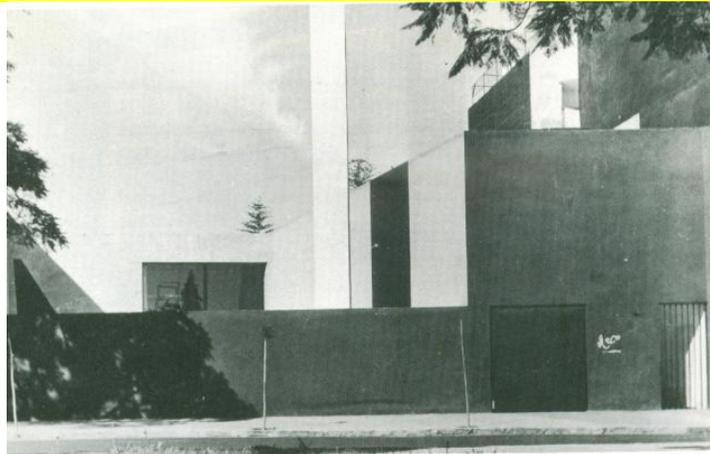
**Imagen 37.** Dibujo Conceptual del Museo del Eco



**Imagen 38.** Mathias Goeritz supervisando la obra

Las cualidades espaciales del “Museo del Eco”, evocaban la conformación de una escultura monumental que permitía recorrer sus espacios generando emociones. La disposición de sus elementos asimétricos y la monumentalidad de sus muros en donde el espacio era completamente vivencial, lleno de sorpresas. Los críticos y periodistas sobre la obra de Goeritz tras la inauguración del museo el 7 de septiembre de 1954 comentaban:

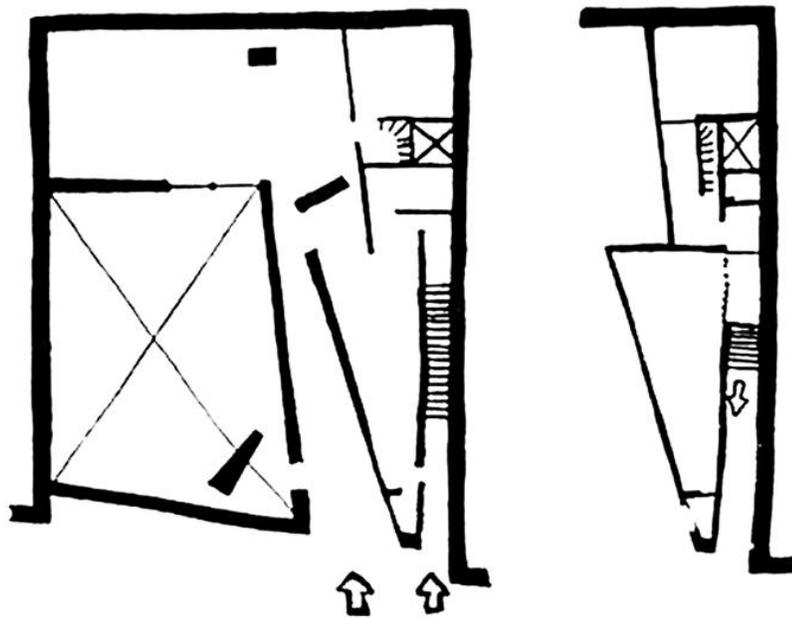
“Los espacios interiores de esta edificación despertaban una extraña sensación de movimiento. Poseía una dinámica interna, como si los elementos arquitectónicos hubieran adquirido vitalidad, las cualidades de un organismo vivo, pues la disposición de sus paredes y compartimentos organizados en forma radial, según el principio dinámico de las diagonales, evitaba la repetición simétrica y formal al rechazar la estructura convencional de las construcciones rectas. Goeritz logro crear un espacio ambiguo en donde convergían las miradas en las líneas que se abrían y cerraban repentinamente”. (Kassner, 1998:76)



■ Exterior de El Eco (1953).

**Imagen 39.** Fachada del “Museo del Eco”

Uno de los objetivos de Goeritz al realizar esta obra era romper el paradigma de las obras tradicionales o bien modernas, donde la función no sólo fuera un espacio que albergara cosas, muebles, obras de arte, sino que pretendía ofrecer un espacio cambiante que sirviera para cualquier cosa con el objeto de crear en el espectador cada vez que lo visitara una sensación nueva. Ello debía de ser acompañado de todas las ramas artísticas inmersas en una atmosfera creativa, de inspiración.



**Imagen 40.** Plantas arquitectónicas del Eco

Goeritz presentó su manifiesto de la arquitectura emocional escrito, en el cual plasma sus ideas sobre el arte y las intenciones que tenía al crear un espacio de esta índole. Incluso varios autores mencionan que ese manifiesto es la mejor descripción del museo que pudiera existir pero lejos de ser sólo una descripción, este manifiesto encierra una crítica ante la arquitectura moderna y sus planteamientos, con excesivo uso de la razón y la función. El contenido completo de este manifiesto es el siguiente:

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

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

pero ni el esteticismo exterior comprendido como “formalismo”, ni el regionalismo orgánico, ni aquel confusionismo dogmático se han enfrentado a fondo al problema de que el hombre –creador o receptor- de nuestro tiempo aspira a algo más que a 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 incluso- la del palacio barroco. Sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla como un arte.

Partiendo de la convicción de que nuestro tiempo está lleno de altas inquietudes espirituales, EL ECO no quiere ser más que una expresión de éstas, aspirando – no tan conscientemente, sino casi automáticamente – a la integración plástica para causar al hombre moderno una máxima emoción.

El terreno de El Eco es pequeño, pero a base de muros de 7 a 11 m de altura, de un pasillo largo que se estrecha (además subiendo el suelo y bajando el techo) al

final, se ha intentado causar la impresión de una mayor profundidad. Las tablas de madera del piso de este pasillo siguen la misma tendencia, angostándose cada vez más, llegando a terminar casi en un punto. En este punto final del pasillo, visible desde la entrada principal, se proyecta colocar una escultura: un GRITO, que debe tener su ECO en un mural “grisaille” de aproximadamente 100 m<sup>2</sup> obtenido posiblemente por la sombra misma de la escultura, que ha de realizarse en el muro principal del gran salón.

Sin duda –del punto de vista funcional- se perdió espacio en la construcción de un patio grande, pero éste era necesario para culminar la emoción una vez obtenida desde la entrada. Debe servir, además, para exposiciones de esculturas al aire libre. Debe causar la impresión de una pequeña plaza cerrada y misteriosa, dominada por una inmensa cruz que forma la única ventana-puerta. 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.

En el experimento de EL ECO la integración plástica no fue comprendida como un programa, sino en un sentido absolutamente natural. No se trataba de sobreponer cuadros o esculturas al edificio, como se suele hacer con los carteles del cine o con las alfombras colocadas desde los balcones de los palacios, sino había que comprender el espacio arquitectónico como elemento escultórico grande, sin caer en el romanticismo de Gaudí o en el neoclasicismo vacío alemán o italiano.

La escultura, como por ejemplo la Serpiente del patio, tenía que volverse construcción arquitectónica casi funcional (con aperturas para el ballet) –sin dejar de ser escultura- ligándose y dando un acento de movimiento inquieto a los muros lisos. No hay casi ningún vínculo de 90° en la planta del edificio. Incluso algunos muros son delgados de un lado y más anchos en el opuesto. Se ha buscado esta extraña y casi imperceptible asimetría que se observa en la construcción de cualquier cara, en cualquier árbol, en cualquier ser vivo. No existen curvas amables ni vértices agudos: el total fue realizado en el mismo lugar, sin planos exactos.

Arquitecto, albañil y escultor eran una misma persona. Repito que toda esta arquitectura es un experimento. No quiere ser más que esto. Un experimento con el fin de crear nuevamente, dentro de la arquitectura moderna, emociones psíquicas al 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.

La idea de EL ECO nació del entusiasmo desinteresado de unos hombres que querían dar a México el primer “museo experimental” abierto a las inquietudes artísticas del mundo actual. Ayudaron con consejos valiosos los arquitectos Luis Barragán y Ruth Rivera. Un gran estímulo salió también de los alumnos de los cursos de “educación visual” de la escuela de arquitectura de Guadalajara. Habría que agradecer a todos ellos, e igualmente a los ingenieros Francisco Hernández Macedo, Víctor Guerrero y Rafael Benítez, a los pintores Carlos Mérida y Rufino Tamayo, al músico Lan Adomian, a los albañiles y pintores, a los fontaneros y a muchos otros obreros. Todos ellos gastaron su tiempo allí, ayudando con consejos o con intervenciones directas cuando hacían

falta. Creo que, tampoco para ellos, no ha sido tiempo perdido. (Morais, 1982:31-34)

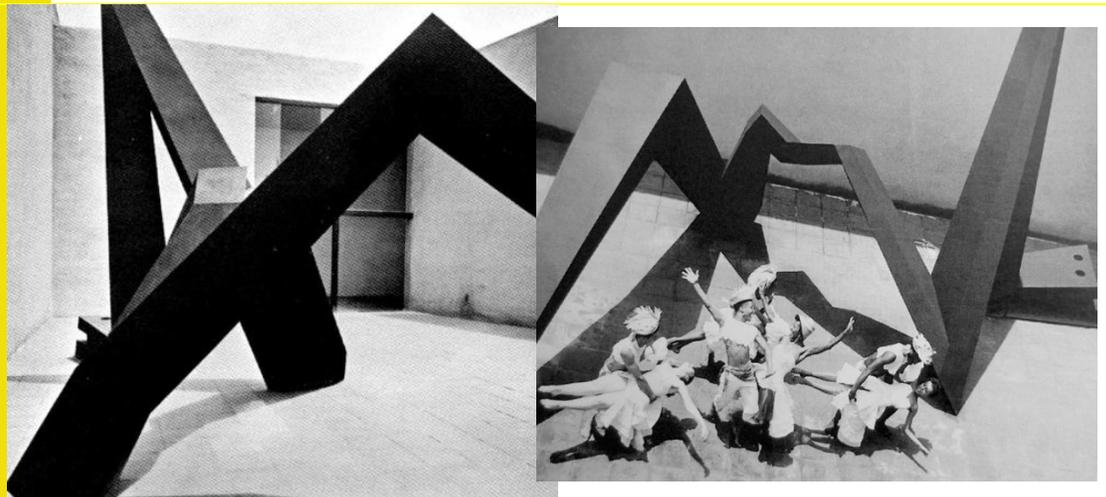


Imagen 41. Escultura de la serpiente

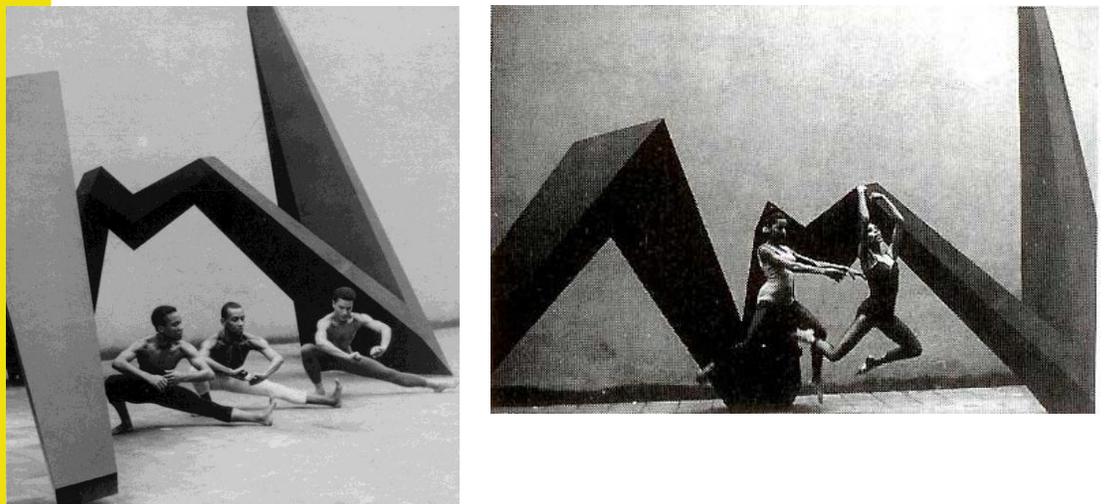


Imagen 42. Conjunto de fotografías en donde se presentan los bailarines del ballet experimental Walter Nicks utilizando la serpiente como escenario



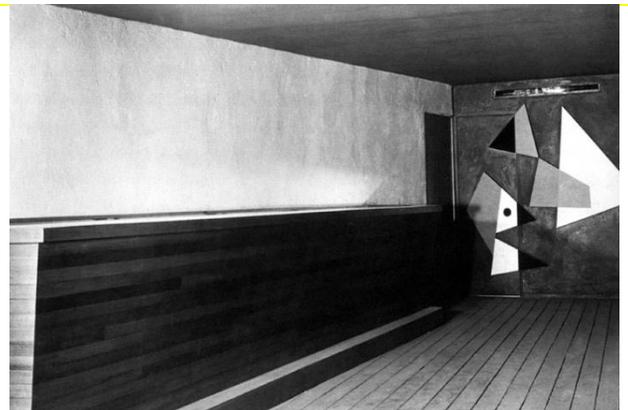
**Imagen 43.** MG. Con Pilar Pellicer



**Imagen 44.** Poema plastico



**Imagen 45.** Muro Grisaille con dibujos inspirados en los realizados por Henry Moore



**Imagen 46.** Mural de Carlos Merida

Pese a esta descripción o bien justificación formal y funcional del museo, Goeritz recibió fuertes críticas sobre todo por parte de los artistas mexicanos, principalmente por parte de los muralistas quienes rechazaban completamente la obra de Goeritz, incluso mencionaban que mientras había necesidades verdaderas en México como la construcción de hospitales o escuelas este artista alemán realizaba una obra sin la mayor importancia. Rivera y Siqueiros mandaron publicar en los periódicos locales que Goeritz era “un simple simulador carente del más mínimo talento y preparación para el ejercicio del arte del que se presenta como profesional”. No conformes con lo anterior un año después de la inauguración del “Museo del Eco” tras el nombramiento de Goeritz como museógrafo de la UNAM emiten una carta dirigida al Dr. Nabor Carrillo, Rector de la Universidad.

Sr. Dr. Nabor Carrillo

Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México.

No sabríamos decir si es mayor nuestra sorpresa que nuestra indignación y nuestra repugnancia al enterarnos que las autoridades universitarias han dado el cargo de museógrafo de la institución que usted dignamente jefatura a un individuo llamado Mathias Goeritz. Tal personaje, en el terreno estricto del arte, carece absolutamente de toda condición que

pueda justificar su presencia dentro de la institución más importante para la cultura de nuestra patria. Se trata de un simple simulador, carente en lo absoluto del más mínimo talento y preparación para el ejercicio del arte del que se presenta como profesional. No es autor sino de imitaciones malísimas y débiles, o bien de obras de artistas europeos o del arte prehistórico del periodo glacial y en ambos casos no realiza sino lamentables caricaturas de lo que toma como modelo para fabricar "arte" de la más vil calidad comercial "a la moda", con el propósito de sorprender a los nuevos ricos aprendices de snobs, incapaces de distinguir la calidad de lo que adquieren o elogian. Individuo que representa, en suma, todo aquello que es contrario a la alta tradición y desarrollo del arte en México y su cultura nacional. No podemos admitir que se encargue de manejar obras de artistas mexicanos en exposiciones, museos y bibliotecas, tal personaje advenedizo que no podría tocarlas sin ensuciarlas si no hubiera un mexicano capacitado para desempeñar tal puesto en una Universidad de México. Esto constituye de hecho, un verdadero insulto para el arte y los artistas de México que queremos atribuirlo a un error ajeno a la autoridad y conocimiento de usted. Nada podía alegrarnos más que

el saber que ese error ha sido disipado, pues al generalizarse el conocimiento del hecho seguramente se producirá un amplio y profundo movimiento de protesta en la masa de los artistas, estudiantes de arte y en general todo el pueblo de México consientes de los altos intereses de su patria. (Kassner, 1998:100,101)

Paradójicamente, aun con las severas críticas Goeritz y su obra darían un gran impulso al mundo del arte, ya que tanto el Eco como su escultura interna serian apuntadas como pioneras en el mundo dentro del campo de la “museología experimental y en relación a ciertas proposiciones de vanguardia y a la corriente minimalista, que adquirió éxito en los años 60 especialmente en estados unidos”. (Morais, 1982:34) El crítico de arte, escultor y escritor, Jack Burnham en 1968<sup>6</sup> reconoció la influencia de Goeritz en la escultura y por ende en la arquitectura a través de la construcción del “Museo del Eco”, como pionero del minimalismo, debido a que el museo se trata de espacios vacios capaces de albergar cualquier función, la sobriedad de los colores blancos, negros y grises y solo un elemento de color forma parte de los planteamientos del minimalismo que hoy conocemos.

---

<sup>6</sup> Jack Burnham, en su libro “Beyond Modern sculpture” (George Braziller, Nueva York, 1968) pág. 122. Para mas información y consulta de cita completa consultar (Morais, 1982:35)

“De pie en el patio del Museo del Eco se encuentra la construcción de Goeritz, un verdadero espacio profético que llena el objeto con todas las características de la obra, producida en Inglaterra y los Estados Unidos una década más tarde. Esta construcción es de placa de acero soldada, hueca y sin base. Tiene una relación abrupta y regular con el plano geométrico que en los últimos cuatro años ha pasado a formar parte del nuevo léxico escultórico. La causa de la restringida reputación de Goeritz se podría deber solamente a la prolongada falta de publicidad en las capitales artísticas”  
.(Kassner, 1998:80)

Esta falta de publicidad y reconocimiento de la construcción de Goeritz y su planteamiento tiene que ver con la restricción de los artistas mexicanos al aceptar las propuestas de extranjeros como fue evidente en la carta anterior de los muralistas. Pese a ello la influencia de Goeritz y su arquitectura emocional logro una honda trascendencia dentro del ámbito arquitectónico de la mano de Barragán, quien se encuentra presente dentro de la propuesta del museo. Si bien no fue un diseño que se diera en conjunto si está presente la influencia de Barragán en Goeritz, recordemos que la casa de Barragán causó un fuerte impacto en Goeritz. En el Eco se logra una fusión entre las ideas de Goeritz, primordialmente las pautas

expresionistas, con parte de los elementos constructivos característicos de Barragán.

“La arquitectura del Eco evoca los ángulos oblicuos y las largas sombras de las películas expresionistas alemanas como “Das Kabinett des, Dr. Calligari de Robert Weine. El amor de Goeritz por las cuevas de Altamira que habían inspirado el tema primitivista de su obra anterior a su traslado en México fue otro obvio antecedente formal. Y finalmente su frecuente presencia en la casa de Barragán y en los “Jardines del Pedregal” le proporcionó una experiencia más directa sobre cómo hacer arquitectura. Desde la fachada del Eco, sobre la calle de Sullivan uno podía ver perfilarse, detrás de una pared del patio no sustituida, un misterioso plano independiente en forma de torre y pintado de amarillo que recordaba los solitarios palomares de colores que Barragán colocaba en jardines del Pedregal. La puerta principal del Eco era una pestaña giratoria como la de la reja de hierro en la plaza de las fuentes en el Pedregal. Uno entraba por un largo y oscuro corredor análogo al del vestíbulo de la casa de Barragán, aunque dos veces más largo y ligeramente más estrecho hacia el interior, para acrecentar el efecto de túnel en la perspectiva. Las paredes

convergentes creaban una apertura telescópica para el luminoso espacio de doble altura de la galería en la parte trasera del solar, donde Henry Moore grabo macabros dibujos a línea de gigantescos personajes esqueléticos en la pared posterior.

La única ventana de piso a techo que iluminaba la galería estaba dividida en cuatro cuadrantes iguales, por un parteluz de madera en forma de cruz, muy parecido a la ventana de la sala de Barragán, proyectando una sombra cruciforme que reaparecerá en la capilla de Tlalpan, (Ingersoll, 2001:223)

En esta cita se describen los espacios del Eco en comparativa con los de Barragán en diferentes obras demostrando una suerte de coincidencias que nos permiten comprender la fuerte influencia de la arquitectura Barraganiana en la obra de Goeritz. Toda esta convergencia de similitudes arraigan una reciprocidad de colaboración en sus obras, a la par de que nos explica como también están presentes en esta construcción los ideales de la escuela de Altamira y la influencia del arte expresionista que a Goeritz había impactado años atrás.

Finalmente sobre la construcción del Eco podemos decir que se encuentra totalmente perceptible la formación de Mathias Goeritz como artista

expresionista, no sólo por la inspiración que trajo consigo la película del Dr. Calligari<sup>7</sup> sino también porque la obra se encuentra inmersa dentro del expresionismo arquitectónico alemán, que muy pocas veces fue bien logrado por parte de los arquitectos europeos, pues la mayoría se abocó a realizar arquitectura moderna. Caso paralelo a lo que sucedía en México, en donde podemos decir que gracias a Goeritz poseemos una obra bien lograda del expresionismo arquitectónico, del cual sus pautas o bien características son difíciles de identificar por que se disolvió de forma rápida ante el racionalismo. Pero que tuvo un gran arranque, ya que esta arquitectura permitía generar elementos tridimensionales a gran escala, en los que se realizaban diferentes tipos de actividades. Sin embargo, el expresionismo arquitectónico de Goeritz al ser bien logrado se da permisos de ser anónimo sin exageraciones, sólo manteniendo lo esencial, con la finalidad de provocar emoción, lo cual logra una obra integradora de los espacios. Podemos considerar también, que no se trata de un rechazo total al funcionalismo sino que Mathias en su carácter de artista logra realizar una abstracción de la racionalidad, sometiéndola, para lograr esa función aún y cuando en el “Museo del Eco” todo esta vacío. No se trata de un lugar donde se haya tenido la intención de exponer objetos o bien amueblar, logra también cambiar la arraigada idea que se tiene del museo –exponer piezas-. Mathias mantenía la intención de que el espectador colaborara con la obra del arte por ello se trata de un espacio que permite que se realice

---

<sup>7</sup> Ver anexo 1

cualquier actividad posible, sólo el patio mantiene la escultura de la serpiente como parte del espacio siendo participe de cualquier actividad, está ahí para ser utilizada, dispuesta a colaborar. Goeritz cuestiona la arquitectura internacional, considerando que esta arquitectura no podía satisfacer las necesidades espirituales del hombre moderno, el cual aspira a algo más que una simple construcción habitable, en la cual pueda desarrollar su actividades, el “Museo del Eco” se trata de una obra de arte total, de una Gesamtkunstwerk, en donde la idea de un arte nuevo es latente. Un arte capaz de integrar a las artes bajo el propósito de llevar al usuario a una elevación espiritual, una emoción, y no solo se trata de espacios que permitan generar sorpresa como unos autores comentan pues se quedaría corta esta idea ante lo que Goeritz pretendía lograr en el espectador. Así podemos decir también que esa idea de arte total suele recordarnos a la intención de la integración plástica en donde los artistas mexicanos querían que la arquitectura incluyera obras plásticas. Así mismo el dadaísmo en la construcción del Eco se encuentra presente pues recordemos que el Eco al igual que en el Cabaret Voltaire existía un clima de convivencia entre los artistas, lo cual permitía la intromisión de estos, en áreas no completamente dominadas como se señaló al principio de este apartado.

### Las Torres Satélite

En 1957 el arquitecto Mario Pani tiene a su cargo la realización de un nuevo fraccionamiento que tendría por nombre Ciudad Satélite, para el cual invita a Luis Barragán como colaborador, pues el Banco Internacional Mexicano, empresa que realizaría el fraccionamiento, necesitaba que existiera un símbolo que le diera visibilidad al conjunto y fuera atractivo para los clientes llevándolos a esta zona. En un primer momento, la idea fue generar una fuente como señal de que no existía escasez de agua en este sitio y los posibles compradores tuvieran esa seguridad. Sin embargo, Barragán invitó a Goeritz y a su siempre colaborador Jesús Reyes Ferreira<sup>8</sup>.

El resultado fue un conjunto escultórico que consistía de cinco torres triangulares que oscilan entre los 37 y 57 metros de altura. Las torres se convirtieron en un proyecto esculto - arquitectónico del que se desprenden las ideas de estos dos artistas revolucionarios, ya que en aquella época la concepción de la escultura pública se encontraba muy distante de ser lo que es ahora. Esta obra evoca al concepto de arquitectura emocional porque en ella se encuentran presentes las pautas que Mathias Goeritz describe en su manifiesto, al renunciar a la exagerada funcionalidad y apelar a la espiritualidad por su altura, aspirando llegar al cielo. Su textura, color, forma y posición logra que esta obra sea completamente diferente desde cualquier punto que el

---

<sup>8</sup> "Chucho Reyes" pintor mexicano y asesor artístico de varios arquitectos entre ellos Luis Barragán

espectador la visualice, dando diferentes sensaciones. Así mismo las Torres Satélite permiten que el arte esté al alcance de cualquier persona, al ser arte público y el espectador puede ser parte de la obra. Sobre lo anterior, el teórico Marcel Joray en su análisis sobre las Torres Satélite menciona:

“Con su sencillez asombrosa, estas torres de Goeritz despiertan siempre emociones nuevas y puras, bien estemos en un automóvil o de pie, próximos o distantes,, bien las veamos frontalmente o hacia lo alto. Las estrías visibles sobre sus superficies que marcan el avance diario y la colaboración del tiempo en su acción sobre el concreto, parecen ampliar mas la sensación de altura y de inestabilidad. Tocarlas y después circular entre ellas es como habitar en el color, bañarse en un color salvaje. En las ciudades cada vez mas inspiradas en el mundo moderno, con sus construcciones neutrales y opacas, estos “verdaderos edificios cromáticos”, como a ellas se refirió una vez Xavier Mayseén, ese baño de color provoca una verdadera catarsis” (Kassner, 1998:117)



Mathias Goeritz diseñando la maqueta de las Torres de Satélite, 1957

**Imagen 47. Mathias Goeritz trabajando en las torres**

Varios escritos se realizaron sobre la obra, sus pautas de diseño y lo que significaron para la ciudad de México. Entre ellos se encuentra el de Olivia Zúñiga quien menciona que se trata del monumento escultórico – arquitectónico más atrevido, que desde hace mucho tiempo no se daba en México. En 1957 como parte del suplemento de Novedades en su artículo “problemas de la arquitectura” publica una plática con Barragán y Goeritz sobre los conceptos por los cuales se creó la plaza de las cinco torres. Barragán explica:

“Hemos buscado que la expresión plástica de esa entrada tenga el suficiente carácter para quedar impresa en la memoria de los que la contemplan. Causar una impresión de belleza es una necesidad para la mente

humana. En esa plaza quisimos simbolizar, con arquitectura abstracta el pensamiento espiritual que corresponde a la época. Una ciudad con un sentido contemporáneo. Esas torres podrán servir para crear espectáculos aéreos de tal importancia, como el incendio de los fuegos artificiales sobre la altura de ellas” (Kassner, 1998:115)

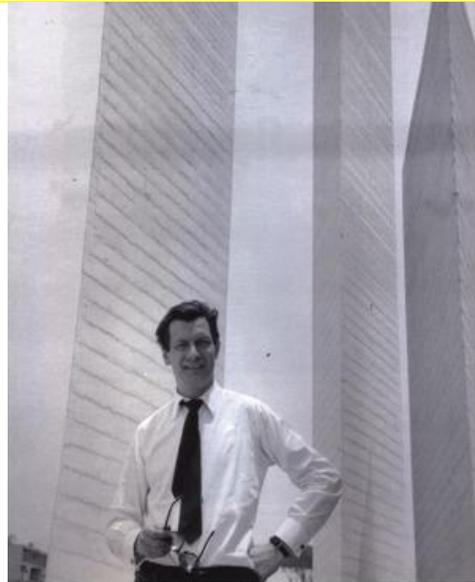
Sin embargo Goeritz al terminar las Torres escribe:

No son, naturalmente, tan altas como yo lo había imaginado al principio. También son cinco, en vez de siete; la plaza misma quedó diferente y más estrecha de lo que me hubiera gustado; e incluso se cambió el color de una de las torres. Pero aquí se trata por fin de una obra monumental cuya función exclusiva es la emoción. Los arquitectos insisten en que las torres no son más que una escultura, y tienen razón. Pero ¿Qué importa? Para mí son pintura, escultura, son arquitectura emocional. Y me hubiera gustado colocar pequeñas flautas en las esquinas para que el viajero que pasara por la carretera, oyera un extraño canto causado por miles de sonidos en el viento.

Para la mayoría de las gentes, estas torres solo significan un gran anuncio publicitario;

para mí –absurdo romántico dentro de un siglo sin fe- han sido y son, una oración plástica. (Kassner, 1998:117)

La importancia de las Torres Satélite en la vida cultural mexicana ha rebasado las fronteras que Barragán y Goeritz pretendían, pues hoy son patrimonio de la humanidad, dicho reconocimiento se les ha dado, por la trascendencia que tienen al permanecer vigentes al correr del tiempo y han sido identificadas en el plano internacional como icono de modernidad mexicana.



Mathias Goeritz behind the Highway Sculpture: The Towers of Satellite City, Mexico City, Mexico 1957-1958

---

**Imagen 48.** Mathias Goeritz frente a las Torres Satélite

Y es precisamente por ello que no hemos abordado las discusiones que se dieron sobre la paternidad de las torres, solamente es necesario destacar que fue Ignacio Díaz Morales quien logró conciliar este disgusto entre Barragán y Goeritz aunque no continuaron con su amistad de años. Ambos firmaron un documento que decía que los dos eran los padres de las Torres Satélite, firmaron de conformidad y presentaron testigos para corroborar el hecho.

El mismo Goeritz comenta:

“Mi pleito con Barragán, el más gordo que he tenido en la vida, todo provino de que Claire Smith me cita en su famosa obra “Builders in the Sun”, publicada en 1967 como autor de las Torres Satélite sin mencionar la importante participación del arquitecto Barragán. Fuimos amigos y trabajamos en varios proyectos pero él me declaró la guerra, sin más, y yo nunca hice nada para defenderme, cuantas veces pude le di el crédito pero él no quiso reconciliación” (Toledo, 1991:63)

Continuando con las obras que se consideran arquitectónicas de Mathias Goeritz, tenemos su casa la cual adquirió en los años cincuenta. Al conjunto Goeritz agregó un taller en donde levanto siete torres blancas, “una de ellas circular en su planta, otra cuadrada y las demás triangulares, deben medir unos siete metros y se levantan hacia el techo. En medio de ellas, sólo el

vacío”, estas torres que Goeritz levantó en su propia casa puede pensarse que es una versión de las Torres de Ciudad Satélite, que a diferencia de ellas el color blanco les otorga amplia franqueza, pureza, libertad, es una pequeña insinuación de su arquitectura emocional. Poco se conoce de ellas y de su razón de ser, sin embargo denotan en Goeritz un acercamiento más hacia la arquitectura. (Morais, 1982: 11,12)

Una de las obras que también podemos considerar arquitectura, entendiendo que para Goeritz la escultura monumental ofrecía espacios capaces de habitar, es la del laberinto de Jerusalén, la cual le llevaría alrededor de siete años, esta obra está destinada para la realización de varios tipos de actividades culturales, comenzó en el año de 1973 tras la invitación de la Jerusalem Foundation. Esta escultura habitable le trajo a Mathias Goeritz una grande satisfacción, el mismo menciona:

“Hubo en el curso de los siete años que llevo trabajando en esta obra varios contratiempos pero también muchas satisfacciones y momentos de gran alegría. De todas mis invasiones en el campo de la arquitectura, esta ha sido la más compleja y la más interesante. Llegó a convertirse a veces en un laberinto del cual no sabía cómo salir”. (Morais, 1982:87,88)

Este edificio que pareciera ser un castillo en el desierto, en la planta baja contiene un teatro circular cuyo techo está decorado con el diseño de un laberinto que Goeritz diseñó especialmente para esta terraza que se forma con la cubierta. En esta obra existe aparentemente una falta de ventanas que en realidad están conscientemente escondidas entre los gruesos muros de la construcción propiciando una excelente iluminación y ventilación en el espacio, cabe mencionar que los muros son inclinados, al igual que el Eco. (Morais, 1982, págs. 87,88)

Goeritz comenta que se trata de un ejemplo de arquitectura emocional, debido a su carácter arquitectónico escultórico del cual “el resultado en su aspecto exterior es sorprendente por la fuerza y sencillez de sus volúmenes y los espacios interiores que causan sensaciones inesperadas, intrigantes”. Es clara la posición de Goeritz ante la arquitectura que estaba realizando. Estos ejemplos permiten tener una visión de las pautas de sus diseños.

Sin embargo, la búsqueda de una arquitectura diferente que no sólo respondiera a la función encontró varios caminos de la mano de otros arquitectos. Olivia Zúñiga menciona, que Le Corbusier fue el primero en Europa que dio el ejemplo de cómo subordinar los valores utilitarios en razón de la emoción espiritual con la iglesia de Ronchamp. En ella se demuestra que la razón ya no es el motor principal de la arquitectura contemporánea.

## Índice de imágenes

1. [http://www.moma.org/learn/moma\\_learning/jean-hans-arp-untitled-collage-with-squares-arranged-according-to-the-laws-of-chance-1916-17](http://www.moma.org/learn/moma_learning/jean-hans-arp-untitled-collage-with-squares-arranged-according-to-the-laws-of-chance-1916-17)
2. Mikail German Sylvie Forrestier (108)
3. Klingsúlte, C. (2011). Surrealismo. China: Taschen.(49)
4. Klingsúlte, C. (2011). Surrealismo. China: Taschen.
5. Klingsúlte, C. (2011). Surrealismo. China: Taschen. (25)
6. Klingsúlte, C. (2011). Surrealismo. China: Taschen. (11)
7. Prampolini, El surrealismo y el arte fantástico de México, 1983 (15)
8. Prampolini, El surrealismo y el arte fantástico de México, 1983 (17)
9. Matisse
10. Crepaldi, G. (2002). *Art Book Expresionistas*. Matellago, Venecia: Elemond S.p.A. (32)
11. <http://www.cuevamuseoaltamira.com>
12. Prampolini, La escuela de Altamira, 1997.(57)
13. Fototeca tecnológico de monterrey  
<http://www.patrimoniocultural.com.mx/patrimonio/mpani/index.html>
14. <http://www.tudiscovery.com/web/dia-tierra/cuencas/piedad/>

15. <http://www.jornada.unam.mx/2004/05/12/03an1cul.php?printver=1&fly=2> archivo Fernando Gamboa
16. Monumento a Álvaro Obregón Ignacio Ausonsolo
17. Luis Ortiz Monasterio, El viento Foto. Tomas Montero.
18. <http://archivotomasmontero.org/site/2010/12/12/milagro-guadalupano/>
19. [http://www.mexplora.com/destinos\\_mexico/9086/Los-murales-de-Rivera-en-Palacio-Nacional](http://www.mexplora.com/destinos_mexico/9086/Los-murales-de-Rivera-en-Palacio-Nacional)
20. Fotografías: Archivo Histórico de la UNAM Colección Universidad, Sección: Construcción Ciudad Universitaria, Fondo: Saúl Molina Barbosa <http://www.patrimoniomundial.unam.mx/contenidoEstatico/galeria/verGaleria/22/galeria-historica>
21. Fotografías: Archivo Histórico de la UNAM Colección Universidad, Sección: Construcción Ciudad Universitaria, Fondo: Saúl Molina Barbosa <http://www.patrimoniomundial.unam.mx/contenidoEstatico/galeria/verGaleria/22/galeria-historica22>
22. Fotografías: Archivo Histórico de la UNAM, Colección Universidad, Sección: Construcción Ciudad Universitaria, Fondo: Saúl Molina Barbosa (Históricas) Paola García, Gilberto Marquina (Actuales) <http://www.patrimoniomundial.unam.mx/contenidoEstatico/galeria/verGaleria/22/galeria-historica>
23. Fotografías: Archivo Histórico de la UNAM, Colección Universidad, Sección: Construcción Ciudad Universitaria, Fondo: Saúl Molina Barbosa (Históricas). Paola García, Gilberto Marquina

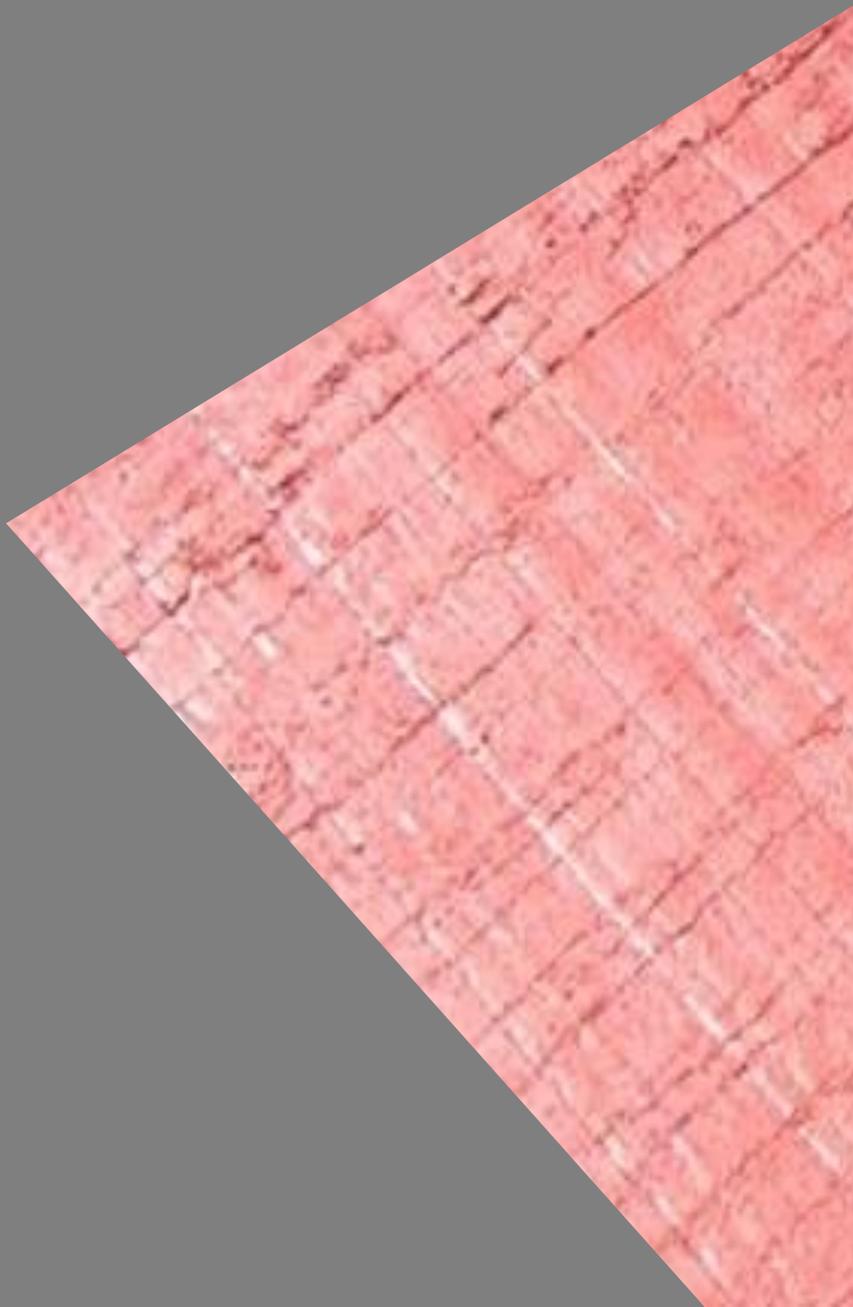
(Actuales)

[http://www.patrimoniomundial.unam.mx/contenido  
Estatico/galeria/verGaleria/22/galeria-historica](http://www.patrimoniomundial.unam.mx/contenido/Estatico/galeria/verGaleria/22/galeria-historica)

24. Noelle, L. (1996). Luis Barragan Busqueda y Creatividad. México: Universidad Nacional Autonoma de Mexico . (19)
25. <http://www.casaluisbarragan.org/>
26. El animal del pedregal
27. <http://www.skyscrapercity.com/sho>
28. Retablo de la capilla de Tlalpan
29. [http://casaclavigero.iteso.mx/portal/index.php?option=com\\_content&task=view&id=45&Itemid=3027](http://casaclavigero.iteso.mx/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=45&Itemid=3027)  
de julio de 2002
30. Gortazar, F. G. (1991). Mathias Goeritz en Guadalajara. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
31. Gortazar, F. G. (1991). Mathias Goeritz en Guadalajara. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
32. Gortazar, F. G. (1991). Mathias Goeritz en Guadalajara. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
33. Gortazar, F. G. (1991). Mathias Goeritz en Guadalajara. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
34. Gortazar, F. G. (1991). Mathias Goeritz en Guadalajara. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

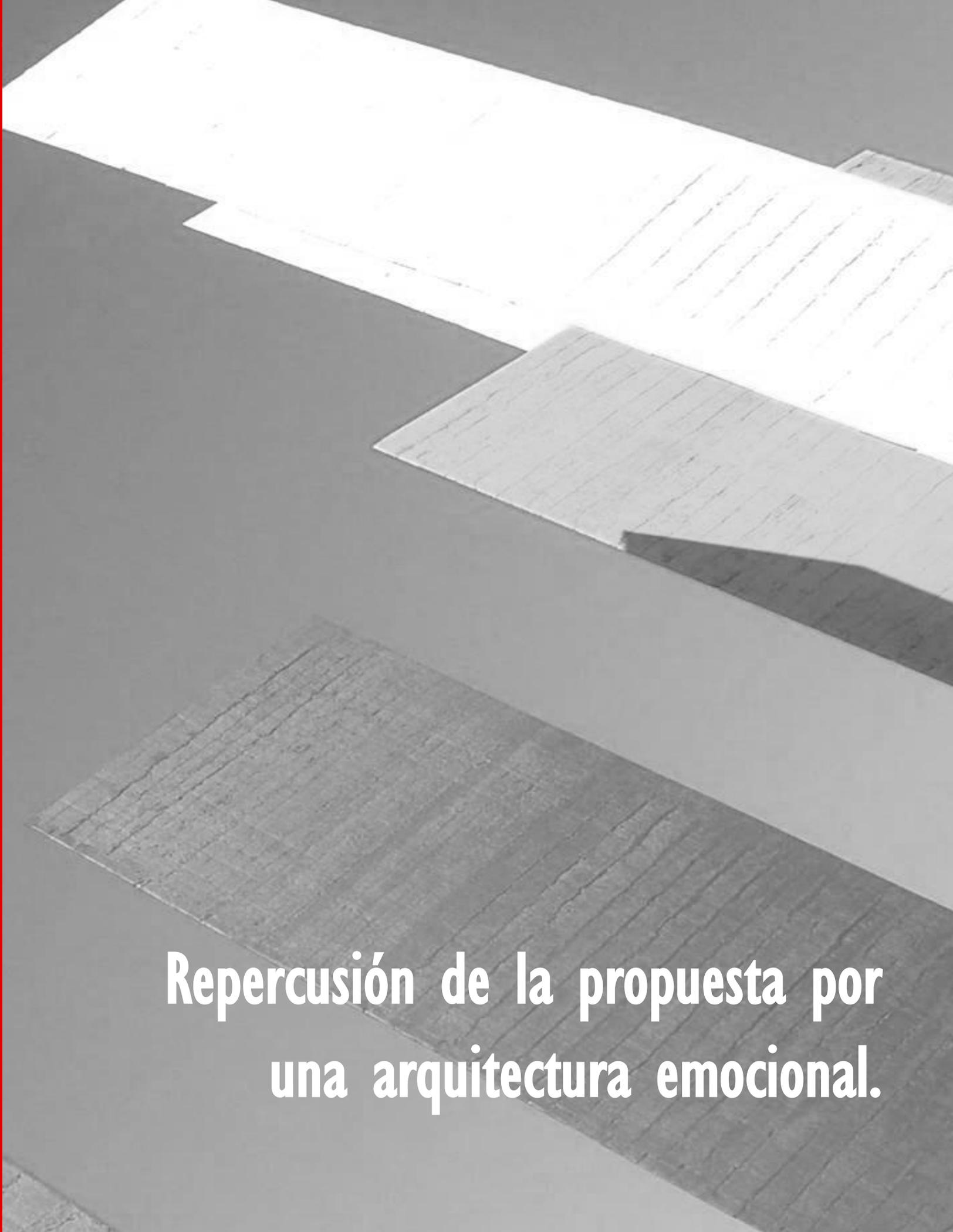
35. Gortazar, F. G. (1991). Mathias Goeritz en Guadalajara. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
36. Gortazar, F. G. (1991). Mathias Goeritz en Guadalajara. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
37. Gortazar, F. G. (1991). Mathias Goeritz en Guadalajara. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
38. Carriazo, N. (1997). El eco: una ecuacion en movimiento . En F. Asta, Mathias Goeritz catalogo de exposicion (págs. 97-107). Mexico: Antiguo colegio de San Ildefonso. (101)
39. Gortazar, F. G. (1991). Mathias Goeritz en Guadalajara. Guadalajara: Universidad de Guadalajara (148)
40. planos del eco, arquine abstracción.
41. <http://www.arquine.com/blog/el-eco-a-sus-60/>
42. Kassner, L. (1998). Mathias Goeritz una bioghrafia. Mexico: Universidad Nacional de México. (82)
43. Kassner, L. (1998). Mathias Goeritz una bioghrafia. Mexico: Universidad Nacional de México.(81)

44. Kassner, L. (1998). Mathias Goeritz una biografía. Mexico: Universidad Nacional de México. (82)
45. Kassner, L. (1998). Mathias Goeritz una biografía. Mexico: Universidad Nacional de México. (83)
  
46. Kassner, L. (1998). Mathias Goeritz una biografía. Mexico: Universidad Nacional de México. (78)
47. Mathias Goeritz trabajando en las Torres
48. Mathias Goeritz frente a la Torres



The image shows a book cover with a dark grey background. A diagonal section in the bottom-left corner is covered in a red, textured material, possibly leather or a similar material with a fine, repeating pattern. The text 'CAPITULO 3' is printed in a bold, red, sans-serif font across the middle of the cover, overlapping both the grey background and the red textured area.

# CAPITULO 3

A stack of papers with a wood grain texture, viewed from an angle, set against a dark background. The papers are layered, with the top one being the most prominent. The lighting creates strong shadows, emphasizing the three-dimensional quality of the stack. The wood grain pattern is consistent across all visible papers.

**Repercusión de la propuesta por  
una arquitectura emocional.**

En el primer capítulo de esta investigación se mencionan los puntos clave de la arquitectura moderna, así como los planteamientos que marcaron una época de vanguardia y búsqueda de función como la solución más puntual hacia las diferentes necesidades que se generaron después de la revolución industrial. Así como la evolución que fue teniendo a lo largo de su desarrollo. Posteriormente en el capítulo dos se menciona el surgimiento de la propuesta por una arquitectura emocional, y sus intenciones.

Tras hablar de los temas anteriores, es necesario reconocer que el rechazo o bien la crítica hacia el funcionalismo no solo se dio de la mano de Mathias Goeritz sino que en diferentes lugares del mundo y de varias maneras se comenzó a dar respuesta de forma alterna ante la problemática de la sociedad. Además de ello, algunos arquitectos que formaron parte de la modernidad arquitectónica posteriormente reconocerían que no solo a través de esta se puede ofrecer solución a las demandas de la sociedad. Posiblemente el caso más conocido es el de Le Corbusier a nivel mundial y en México será Juan O'Gorman quien después de haber sido de los pioneros de la arquitectura racionalista, cayó en cuenta que el ser humano no solo necesita de un espacio funcional en donde desarrollar sus actividades sino que necesitaba algo más.

En este capítulo se mencionaran casos específicos que nos ayuden a entender cómo a nivel mundial comienza a generarse la preocupación por hacer de la arquitectura algo más que espacios funcionales, para después dar paso a un contexto que permita, valorar la propuesta por

una arquitectura emocional, además de exponer el impacto que tuvo dentro de la arquitectura mexicana contemporánea.

### **3.1** Arquitectos con soluciones arquitectónicas diferentes, en reacción a la oleada de la arquitectura moderna/internacional.

### 3.1.1 Le Corbusier

Le Corbusier fue uno de los racionalistas con más propuestas sobre la concepción de una nueva arquitectura, marcando lineamientos de diseño para el desarrollo de la arquitectura funcionalista, como lo hemos revisado anteriormente. Sin embargo a principios de la década de los treinta comienza a perder su fe en el era de la maquina, en la civilización de la industria, la cual debía de proveer a su sociedad de vivienda sin problema alguno debido a los avances tecnológicos que se fueron desarrollando, los ideales de Le Corbusier se ven truncados entre guerras:

“Hacia 1932 Le Corbusier se da cuenta de que el mundo no va a ser salvado por la elite industrial. Ello explica, al menos en parte, su viraje, después de la casa Errazuriz de 1931, hacia una especie de vernáculo, hacia una mezcla de materiales brillantemente utilizados en la casa troglodita de fin de semana que se construirá en Saint- Cloud en 1935 y en el pabellón de los tiempos nuevos en la porte Maillot en 1937, sin embargo su anterior visión tecnocrática no desaparece por completo, y reaparece de vez en cuando(...) en proyectos como las casas montadas en seco de 1940 y en la unidad habitacional de Marsella de 1952”(...) (Frampton, 2002:6,7)



**Imagen. 1** Casa Errazuz construcción en donde Le Corbusier maneja materiales tales como, piedra en la cimentación y acabados, madera dentro del sistema estructural y en los forjados, los muros se construyeron de tabique recubiertos de mortero, combina también elementos como columnas de hormigón para generar una especie de estructura domino. Logra un equilibrio entre los materiales tradicionales propios del lugar de construcción con los industrializados (**Frampton, 2002:7**)

Posiblemente estos retornos a la idea técnica y funcionalista de la arquitectura tengan que ver con una intención de demostrar la vigencia de sus pensamientos que en esa temporalidad ya eran parte de un dominio general alrededor del mundo. A pesar de estos retornos, Le Corbusier mantenía en este momento una fuerte influencia de la religión catara y de las ideas de Nietzsche. Lo cual lo lleva a una eterna contradicción interior: “el eterno dialogo entre el arquitecto, hombre espiritual, y el ingeniero, hombre económico”, (Frampton, 2002:9) esa disputa entre lo racional y lo irracional, en búsqueda de un equilibrio. Tal vez por ello es que se permite tener diferentes tipos de actividades artísticas: pintor, diseñador, grafista, arquitecto, urbanista, escritor, periodista.

La capilla de Ronchamp, -1956- particularmente fue reconocida por el mismo Barragán como una obra emocional, reconociendo que Le Corbusier hacía tiempo ya que había dejado de construir máquinas para habitar. Barragán en 1958 mencionó: “fue una arquitectura revolucionaria, en los años veinte, cuando Le Corbusier hablaba de las máquinas para habitar, el mismo Le Corbusier que ahora está haciendo cosas tan emocionales como la capilla de Ronchamp”. (Gonzalez:278)

En esta obra Le Corbusier logra manifestar su don creativo con el cual puede llegar a transmitir emociones en el usuario, esta vez la función ya no es la razón dominante de la arquitectura, en este diseño no planeaba la realización óptima de las actividades de los usuarios sino que recoge las necesidades espirituales del hombre llevándolas a un espacio puro de completa meditación. El enfoque ahora es la función emocional del espacio sin caer en un diseño irracional, explora las formas sometiendo la sobriedad de los materiales a capricho del conjunto arquitectónico en el cual la masa predomina sobre los vanos, que apenas se abren para dejar pasar la luz en momentos puntuales.



**Imagen 2.** Capilla Notre Dame du Haut 1950-1955 Le Corbusier, vista de la fachada principal en donde se observa un conjunto volumétrico de compleja geometría, en el que predomina la masa sobre el vano, posteriormente se muestran los interiores, en donde la obscuridad predomina pues los vanos solo permiten entradas de luz a lugares puntuales con el objeto de generar emoción en el usuario.

### 3.1.2 Frank Lloyd Wright

El movimiento de la Escuela de Chicago como hemos mencionado en el principio de esta investigación, fue uno de los más importantes que se dieron dentro de la oleada de la modernidad arquitectónica. Frank Lloyd Wright comienza su camino dentro de la arquitectura precisamente en Chicago trabajando en diferentes estudios hasta que finalmente llega a la firma más reconocida en aquel momento, Adler y Sullivan. Wright tuvo como gran influencia a estos dos maestros que él llamaba, “gran jefe” y “querido maestro” respectivamente (Giedion, 2009:398). Sin embargo no continuó con el camino de la escuela de Chicago pues su personalidad era un tanto más conservadora y buscaba realizar obras tradicionales sin que necesariamente fueran academicistas, sino mas bien, en cuanto a las técnicas tradicionales de construcción y materiales.

A los seis años dentro de la práctica arquitectónica, Wright instala su propio despacho en el que podría desarrollar sus propias ideas. Rechaza una invitación que se le hace para que acuda a estudiar los órdenes clásicos a París y Roma, argumentando que la arquitectura tiene que ser genuina y que nada tenía que ver con los estilos. (Sacriste, 2006:15). Precisamente por este tipo de ideas, sufrió ataques y desató controversias, además de no contar con un título como arquitecto que avalara su propuesta que años después hablaría por sí sola, consolidando una arquitectura alejada de la “tradición modernista”. Wright también pasó por diferentes etapas dentro de sus obras, hecho característico en varios arquitectos que hemos abordado. Sin embargo no ahondaremos en el tema, pues solo resulta necesario

hablar de una búsqueda más profunda en la arquitectura que se da a través de la concepción de la arquitectura orgánica que el mismo define en 1939:

“Y aquí estoy ante ustedes predicando la arquitectura orgánica, declarando que la arquitectura orgánica es el ideal moderno y la enseñanza tan necesaria si queremos ver el conjunto de la vida, y servir ahora al conjunto de la vida, sin anteponer ninguna "tradición" a la gran TRADICIÓN. No exaltando ninguna forma fija sobre nosotros, sea pasada, presente o futura, sino exaltando las sencillas leyes del sentido común —o del súper-sentido, si ustedes lo prefieren— que determina la forma por medio de la naturaleza de los materiales, de la naturaleza del propósito... ¿La forma sigue a la función? Sí, pero lo que importa más ahora es que la forma y la función son una”.

Frank Lloyd Wright ve en su propuesta de la arquitectura orgánica un ideal moderno para servir a un conjunto de la vida, que podemos interpretar como una nueva sociedad que tiene diferentes exigencias en base a una forma de vida moderna, expresa que será, la naturaleza de los materiales la que le dé forma y un propósito, a la obra, al conjunto. Hace referencia a que la arquitectura debe de alejarse de cualquier sometimiento ya sea académico,

clásico, o bien moderno, alejado de leyes que rijan la creatividad del arquitecto. Enuncia la frase de su maestro “la forma sigue a la función” y no la desmiente, la afirma, pero sin embargo reconoce que lo más importante es que sean una sola, con el fin de servir.

De esta postura se desprenden diferentes obras que refuerzan la idea de la arquitectura orgánica como la comprensión e integración de la arquitectura con la naturaleza. La más afamada de sus obras es la casa de la cascada con la que logró respetar el medio en el que debía de construirse. Es uno de los ejemplos de que la arquitectura puede integrarse sin dificultad alguna al medio natural, sin embargo esta obra difícilmente pudo ser habitada, el hombre no está acostumbrado a comulgar con la naturaleza, la intención de lograrlo necesita encontrar un equilibrio entre el hombre de vida “moderna” y el medio natural, como bien pudo hacerlo en otros proyectos.



**Imagen 3.** Robie House, 1908-1910 Frank Lloyd Wright, Chicago, Illinois. Vista de la fachada e interiores, en donde se aprecia el uso del tabique, la madera y la teja como materiales tradicionales en equilibrio con las técnicas modernas de construcción, se aprecia también la integración al medio natural, así como la iluminación que se genera por el estudio de orientaciones del lugar de construcción de la obra.

### 3.1.3 Alvar Aalto

Alvar Aalto es considerado como parte de los maestros de la arquitectura moderna. En 1921 obtuvo el título de arquitecto, sus primeras obras respondían al clasicismo de la época, pasando después a una búsqueda más racional. En el año de 1928 hace el edificio Turun Sanomal, en donde la fachada responde a influencias Le Corbuseanas, después de la construcción de este, vendrían proyectos de corte funcionalista que dominaba de forma asombrosa (Capitel, 1999:7). En los años cuarenta Alvar Aalto reconoce que la arquitectura no solo puede responder a la función, toma en cuenta las necesidades psicológicas del hombre, menciona que:

“La arquitectura es un fenómeno sintético que incluye prácticamente todos los campos de la actividad humana... En el último decenio, la arquitectura moderna ha sido funcional principalmente bajo el aspecto técnico, subrayando sobre todo el punto de vista económico de la actividad constructiva. Esto ha sido indudablemente útil para la producción de alojamientos para el hombre, pero ha constituido un proceso demasiado costoso, si se considera la necesidad de satisfacer otras exigencias humanas... El funcionalismo técnico no puede pretender ser toda la arquitectura... Si se pudiera desarrollar la arquitectura paso a paso, comenzando por el aspecto económico y técnico, y continuando después con las

funciones humanas más complejas, entonces el planteamiento del funcionalismo técnico sería aceptable. Pero esto es imposible. La arquitectura no sólo cubre todos los campos de la actividad humana, sino que debe ser también desarrollada simultáneamente en todos esos campos. Si no, tendremos sólo resultados unilaterales y superficiales... En lugar de combatir la mentalidad racionalista, la nueva fase de la arquitectura moderna trata de proyectar los métodos racionales desde el plano técnico al campo humano... La presente fase de la arquitectura es, sin duda, nueva y tiene la precisa finalidad de resolver problemas en el campo psicológico” (...)

Podemos ligar lo psicológico con la necesidad emocional, con la preocupación de generar espacios que permitan satisfacer problemas más complejos, que los de generar espacios que permitan realizar diferentes actividades. Aalto menciona que el funcionalismo ha logrado cosas pero que sin embargo no puede llegar a ser todo, pues sería un todo superficial dentro de la racionalidad. Pugna por la necesidad de abrir un campo más amplio para el desarrollo de una arquitectura que pueda comprender los problemas psicológicos del hombre. Este pensamiento de apertura no significa una ruptura o renuncia al funcionalismo, más bien se trata de un sometimiento que se va a complementar por el año de 1946 al conocer a Frank Lloyd Wright y su propuesta de arquitectura orgánica, (Capitel, 1999:11) la cual Aalto interpreta y

desarrolla. Desde años atrás Aalto se ve alejado de las líneas rectas y volúmenes cúbicos, su expresión se torna diferente a los arquitectos de su época. Utiliza las líneas curvas en diferentes obras, el muro es flexible intensificando las propiedades arquitectónicas del espacio, lo cual quiere decir que el muro no solo es portante sino que es parte de la forma<sup>1</sup>, (630-636). Para Aalto además del diseño del espacio era importante su contenido, refiriéndonos al mobiliario que se ocuparía para desarrollar las actividades y que formarían parte de la vida diaria del hombre, también realizó diferentes propuestas urbanísticas con la idea de la integración de la naturaleza con el hombre, pensando posiblemente en los problemas psicológicos de los que nos hablaba en 1940, que están íntimamente relacionados con la composición urbana.



**Imagen 4** Villa Mairea 1937-1940, Finlandia, Alvar Aalto. Desde estos años en sus proyectos podemos apreciar el uso de materiales como madera y tabique en comunión con la naturaleza al estar emplazada en un bosque. Vista del interior, se observa el uso de materiales naturales como acabados.

<sup>1</sup> Para mayor información consultar Alvar Aalto estandarización e irracionalidad en espacio tiempo r arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición pag. 597- 636

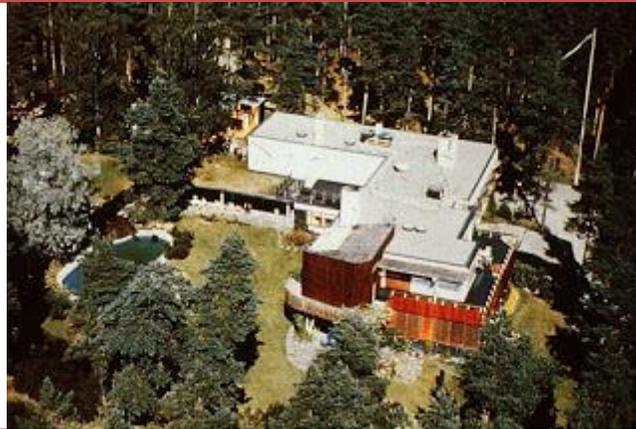


Imagen 5 Vista aerea de la Villa Mairea



Interiores donde se observan el uso de los materiales tradicionales en conjunto con los modernos, así como la intención de las entradas de luz por los vanos.



En los exteriores se pretende integrar la vivienda al bosque, con elementos como troncos y acabados naturales así como un techumbre curvilínea.

### 3.1.4 Oscar Niemeyer

Obtuvo su título de ingeniero arquitecto en 1934, al siguiente año trabajó con Lucio Costa lo cual le permitió en 1936 conocer a Le Corbusier con el que trabaja en el diseño del nuevo edificio para el Ministerio de Educación y Salud Pública, en Río de Janeiro, un hito de la arquitectura moderna brasileña. (Organización Niemeyer ) En el año de 1947-1953 colabora nuevamente con Le Corbusier en el diseño de la sede de las Naciones Unidas en Nueva York. En 1956 Juscelino Kubitschek, presidente de Brasil, nombra a Niemeyer como el principal arquitecto de Brasilia, la nueva capital de Brasil, con los diseños que complementan los planes generales de Lucio Costa.

"Mi preocupación en Brasilia era encontrar una solución estructural que caracterizaría la arquitectura de la ciudad. Así que hice mi mejor esfuerzo en las estructuras, tratando de hacerlas diferentes con sus columnas estrechas, tan estrechas que los palacios parecen apenas tocar el suelo. Y no forman parte de las fachadas, la creación de un espacio vacío". (Organización Niemeyer )



**Imagen 6** Fachada norte Ministerio de Educación y Salud Pública, en Río de Janeiro



**Imagen 7:** Vista de los pilotes que sostienen el edificio permitiendo la planta libre para la circulación



**Imagen 8.** Edificio sede de las Naciones Unidas en Nueva York 1947-1953.



**Imagen 9.** Catedral de Brasilia 1970, Óscar Niemeyer.

La arquitectura de Niemeyer, le permitió que se le otorgara el premio Pritzker en 1988, la justificación fue la siguiente:

“Hay un momento en la historia de una nación, cuando un individuo capta la esencia de esa cultura y le da forma. A veces es en la música, la pintura, la escultura o la literatura. En Brasil, Óscar Niemeyer ha capturado la esencia de su arquitectura. Sus diseños de construcción son la destilación de los colores, la luz, y las imágenes sensuales de su tierra natal. Aunque asociado sobre todo a su gran obra maestra. Brasilia la capital de Brasil, que había alcanzado reconocimiento temprano de uno de sus mentores Le Corbusier, pasando a colaborar con él en una de las estructuras simbólicas más importantes del mundo, el edificio sede de las Naciones Unidas. Reconocido como uno de los primeros en ser pioneros de los nuevos conceptos en la arquitectura de este hemisferio, sus diseños son gesto artístico con la lógica subyacente y sustancia. Su búsqueda de la gran arquitectura vinculada a las raíces de su tierra natal ha dado lugar a

nuevas formas plásticas y a un lirismo en los edificios, no solo en Brasil sino en todo el mundo. Por sus logros de toda la vida. El premio Pritzker de arquitectura le es otorgado”. (Pritzker)

En este discurso se comenta la preocupación de Niemeyer por lograr una arquitectura que se vinculara con las raíces de Brasil, lo cual logra a través de los colores y las formas, se da en sus construcciones una interpretación de la cultura brasileña.

En la ceremonia de entrega del premio, Niemeyer no pudo estar presente sin embargo mandó su discurso de aceptación breve pero que muestra muchas de las pautas que dieron origen a su arquitectura, que se aleja completamente de las formas rectas y puras de la arquitectura moderna, y sobre todo de las pautas de Le Corbusier en su primera etapa como arquitecto funcionalista, el discurso es el siguiente:

“Primero fueron los gruesos muros de piedra, los arcos, entonces las cúpulas y bóvedas del arquitecto, buscando para crear espacios amplios. Ahora bien, es el hormigón armado

que da nuestro vuelo a la imaginación, con sus tramos altos y voladizos poco comunes. Hormigón que se integra a la arquitectura, mediante la cual es capaz de descartar las conclusiones anticipadas del racionalismo, con su monotonía y soluciones repetitivas. La preocupación por la belleza, un gusto por la fantasía y un elemento siempre presente, de la sorpresa, son testigos de que la arquitectura de hoy no es un arte menor con destino a las reglas de borde recto, sino una arquitectura imbuida de la tecnología: la luz, creativa y libre, la búsqueda de su escena arquitectónica. Como dijo una vez Charles Boudelaire, “lo inesperado, lo irregular, la sorpresa, son una parte esencial y característica de la belleza”. Y esto, amigos míos, es lo que tengo que decir acerca de la arquitectura, una práctica que me ha afianzado en los últimos años a mi mesa de dibujo, en la entera disposición de los gobiernos, en el cumplimiento de las clases dominantes, indignado por la miseria de nuestra profesión no tiene poder para mejora.

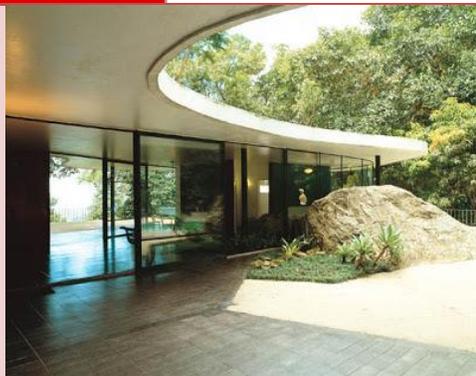
Es con pesar que no estoy en condiciones de asistir a la ceremonia, y con gran placer que recibo el premio con el que he tenido el honor”. (Pritzker)

Así mismo en este discurso Niemeyer menciona cómo el uso de materiales como el hormigón armado no obliga a realizar formas rectas, y cómo es que en su arquitectura el uso de la luz juega un papel fundamental así como también la idea de sorpresa, la belleza es también una preocupación en su obra.



**Imagen 10.** Casa Das Canoas 1951 Oscar Niemeyer.

Uno de los más significativos ejemplares de la arquitectura moderna brasileña. Siendo notoriamente reconocida por especialistas de historia y crítica del arte (Stamo Papadaki, Nueva York, 1956 e Yves Bruand, São Paulo, 1981), como síntesis de la arquitectura moderna de libre creación autoral que floreció en Europa y en América.



Vista exterior de la sala de estar. En donde se muestra el juego de la volumetría con las líneas curvas.



Vista interior de sala de estar en donde se muestra la intención de integrar la naturaleza a la vivienda a través de las transparencias que no son afectadas por el sol, ya que genera sombras en base a vegetación y elementos naturales.

### 3.1.4 Hassan Fathy

Hassan Fathy fue un arquitecto egipcio que recibió su título en el año de 1926, en 1937 expuso sus primeros proyectos de adobe, mostrando su preocupación por generar una arquitectura que estuviera al alcance de las mayorías. De esta forma fue desarrollando técnicas de construcción tradicionales a través de las cuales los habitantes de la población podían realizar por si mismos sus viviendas de una manera optima. Podían desarrollar sus actividades con bajo costo ya que ellos eran la mano de obra y los materiales se extraían de la propia naturaleza de la región a la que pertenecían. Lo anterior es muy importante ya que Hassan Fathy rescata los valores del arquitecto, elevando el compromiso moral y ético que este debe de tener para con la gente, además de despertar el orgullo por lo propio, por su cultura, tradiciones, generó personas más conscientes de su rico patrimonio arquitectónico, "ha llevado" muchos jóvenes<sup>2</sup> a que sean más informados acerca de la arquitectura islámica en la parte medieval de El Cairo ".

James Steele escribe en su libro *un arquitecto para el pueblo* (1997)

"en lugar de creer que la gente pudiera ser conductualmente condicionadas por el espacio arquitectónico, Fathy sintió que los seres humanos, la naturaleza y la arquitectura deben convivir en equilibrio

---

<sup>2</sup> Fue nombrado director de la Sección de Arquitectura de la Facultad de Bellas Artes de El Cairo, en 1954. Sin embargo desde el año de 1930 ya impartía cátedra.

armonioso. Para él, la arquitectura era un arte comunal que debe reflejar los hábitos personales y las tradiciones de una comunidad en lugar de reformar o erradicarlas. Aunque, ciertamente, no se oponía a la innovación, sintió que la tecnología debe estar al servicio de los valores sociales, y adecuado a las necesidades populares”<sup>3</sup>

La concepción de arquitectura de Fathy es fundamental para esta investigación ya que él en un momento en el que está el auge de la arquitectura moderna, la arquitectura de la industrialización, rechaza las nuevas técnicas y materiales no con el afán de estar en contra de la tecnología, sino mas bien con la intención de demostrar que la sociedad en general necesita recobrar sus valores, la cultura comienza a desvirtuarse, se somete a las perturbaciones económicas y la producción de la belleza va en decremento de los métodos tradicionales adoptando solo la belleza que la industria puede ofrecer y que se aleja de lo natural:

“Sesenta años de experiencia me han mostrado que la industrialización y la mecanización de la industria de la construcción han provocado grandes cambios

---

<sup>3</sup> Extraído de pagina web de artículo: Hassan Fathy, égyptien architecte ONU, exposición organizada en colaboración con la Universidad Americana de El Cairo y el Aga Khan para la Cultura, Instituto del Mundo Árabe, París, 4 diciembre 2002-2 febrero 2003  
Derechos de autor de Al-Ahram Weekly

en los métodos de construcción con diferentes aplicaciones en varias partes del mundo. Agitación constante se traduce en que las sociedades industrialmente desarrolladas debilitan las culturas artesanales, desarrollado a través de un aumento de las comunicaciones. A medida que interactúan, las mutaciones crean desequilibrio social y ecológico y las desigualdades económicas que se documentan van en aumento en el tipo y número... Sin embargo, es esta población que tiene un profundo conocimiento de cómo vivir en armonía con el medio ambiente local. Miles de años de experiencia acumulada ha llevado al desarrollo de métodos de construcción económicos utilizando materiales disponibles localmente, climatización mediante energía derivada del entorno natural local, y la disposición de los espacios de vida y de trabajo en consonancia con sus necesidades sociales. Esto se ha logrado en el contexto de una arquitectura que ha alcanzado un grado muy alto de expresión artística.

A toda costa, siempre he querido evitar la actitud demasiado a menudo adoptada por los arquitectos y los planificadores profesionales: que la comunidad no tiene nada digno de la consideración de los profesionales, que todos sus problemas se pueden solucionar por la importación del enfoque urbano sofisticado a la construcción. Si es posible, quiero salvar el abismo que separa la arquitectura popular de la arquitectura del arquitecto.

Un arquitecto está en una posición única para revivir la fe del pueblo en su propia cultura. Si, como crítico de autoridad, que muestra lo que es admirable en las formas locales, e incluso va tan

lejos como para utilizarlos a sí mismo, entonces las personas a la vez comienzan a mirar en sus propios productos con orgullo”<sup>4</sup>

Bajo esta visión es que desarrolla todas sus obras que son un gran ejemplo de cómo a través de métodos tradicionales se puede generar una arquitectura de gran riqueza cultural y estética, que logra albergar al usuario y sus necesidades ofreciendo condiciones óptimas para el desarrollo de sus actividades, sin necesidad de dañar el medio natural, logra una comprensión del medio y de sus características las cuales reúne en el medio arquitectónico.



**Imagen 11** New Baris Village 1967  
Kharga – Egipto. Hassan Fathy



**Imagen 12** Mezquita de Nueva Gourna  
1970 Luxor – Egipto. Hassan Fathy

4 Extraído de artículo Architecture and environment en página web: ("Prólogo", pp xix-xxiii), con permiso de The University of Chicago Press, se extrae de la Fathy Energía Natural y Arquitectura Vernácula: Principios y ejemplos con referencia a Hot Áridas Climats, editado por Walter Shearer y Abd-el-Rahman Ahmed Sultan, y publicado por Chicago por la Universidad de las Naciones Unidas en 1986; copyright 1986 por Hassan Fathy.

## 3.2 Contextualización y revaloración de la propuesta por una arquitectura emocional

Después de haber mencionado los arquitectos que hablan de una arquitectura diferente a la arquitectura racionalista podemos darnos cuenta de que la inquietud por nuevas respuestas en la arquitectura se dio alrededor del mundo, la vanguardia arquitectónica que ofrecía el internacionalismo no por todos los arquitectos fue desarrollada. Paradójicamente en la revisión de los casos anteriores es recurrente que varios de los ejemplos en una primera etapa optaron por realizar obra funcionalista y verse inmersos entre la oleada de modernidad, sin embargo en una etapa posterior todos se lanzan a la búsqueda de generar una propuesta diferente encaminada a ofrecer alternativas según sus propias expectativas.<sup>5</sup>

Nos encontramos con propuestas de gran trascendencia que impactarían la forma de ver la arquitectura, sin embargo bajo el objeto de estudio de esta investigación, el tema de la emoción es incipiente, puede tomarse como referencia la preocupación por hacer una arquitectura que se integre a la naturaleza, o bien que pueda ser desarrollada por cualquier persona y sea más humana, una arquitectura que responda a las formas de inspiración de las tradiciones locales, propias de cada lugar, pero su objeto no es provocar una emoción, en definitiva lo producen, pero no fueron desarrolladas con la intención de dar al hombre una elevación espiritual.

Caso contrario a la propuesta de Mathias Goeritz que mantiene como meta evocar emociones, estimular el encuentro de la espiritualidad en el hombre a través de diferentes elementos y la inclusión del arte como parte

---

<sup>5</sup> Ver tabla anexo 1.

fundamental para generar un medio de elevación en el que la sociedad pueda encontrarse a si misma.

Es necesario revalorar la propuesta de Goeritz ya que es singular su caso, en México, y en el mundo. A través de una búsqueda por diferentes medios (la forma, las artes, el color, la monumentalidad, etc.) logra proponer un espacio que en México y en el mundo no existía, un museo experimental el cual recogía a todas las artes para su exploración, en el que la arquitectura por si mismo encontraba una libre convivencia con sus artes hermanas.

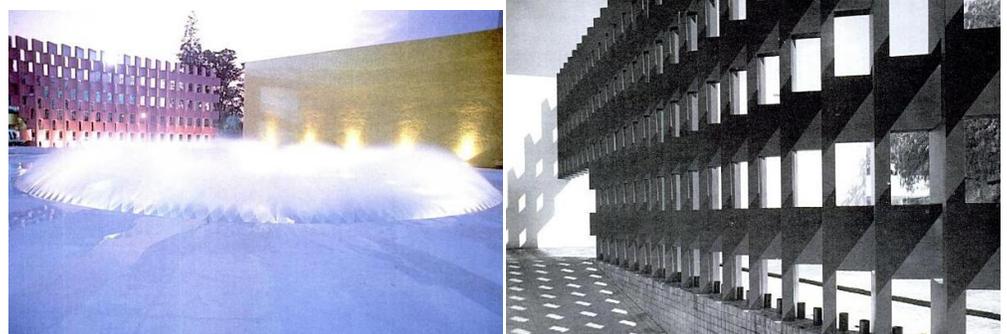
Gran parte de la inquietud de Goeritz por explorar en la arquitectura probablemente se la debemos a Barragán quien pudo influir de forma física con su casa en los conceptos de Goeritz para la realización de su propuesta y de la obra en sí. Así como de forma reciproca Goeritz influye en Barragán e incluso invita a integrar obras plásticas en sus construcciones, y es precisamente él quien le da un nombre a su arquitectura regionalista, de búsqueda de expresión a través de las raíces mexicanas, la cual influyo en la arquitectura mexicana contemporánea

En México son varios los arquitectos que han optado por la búsqueda de una arquitectura emocional influidos por los diferentes obras de Barragan y Goeritz, algunos casos son: Andrés Casillas quien trabajo con Barragán, Antonio Attolini, Francisco Artigas, Fernando González Gortázar, Diego Villaseñor. y Ricardo Legorreta

Particularmente el caso de Legorreta resulta ser importante, sobre todo en torno al proyecto del hotel Camino Real de la ciudad de México, en donde pidió la

colaboración de Mathias Goeritz para la realización de la celosía que formaría parte del acceso principal. (Noelle, 1989) Así mismo recibió consejos de Barragán para el diseño de las áreas verdes con las que logra que el usuario tenga la necesidad de recorrer el espacio para llegar a su habitación, encontrando un espacio en el camino de meditación y relajación.

**Imagen 12.** Torres de Automex en donde también pide colaboración de Mathias Goeritz. (Noelle, 1989:24)



**Imagen 13.** Acceso al hotel Camino Real, conjunto y detalle de reja/celosía. (Noelle, 1989:35,36)

Goeritz influyo directamente en sus alumnos de la escuela de arquitectura de Guadalajara, un claro caso es el de Alejandro Zohn, o bien el de Fernando González Gortázar que si bien no llevo clases con él, encontró una influencia en el desarrollo de su escultura monumental, o en el

escultor Hersua, quien formó parte del proyecto del espacio escultórico de Ciudad Universitaria junto con otra serie de artistas de los que Goeritz formó parte.

Finalmente podemos decir que las ideas de Goeritz con respecto al arte y la arquitectura no solo despertaron interés en Barragán, colaboro también con: Ricardo de la Robina, J. Ortiz Monasterio, Mario Pani, David Serur, Abraham Zabludosky, Pedro Ramírez Vázquez, Teodoro González de León, Jorge González Reyna, Vladimir Kasper, Félix Candela, Juan Sordo Madaleno, Guillermo Rivadeneyra, Nicolás Mariscal, entre otros.

Todo lo anterior nos permite encontrar la magnitud del valor de la propuesta de la arquitectura emocional, puesto que no se dio de forma similar en ninguna otra parte del mundo, además de que se replicó en otros arquitectos que hoy son reconocidos.

### Índice de imágenes por capítulo.

1. Kenneth Frampton, Le Corbusier ediciones akal 2002, Madrid)(6,7)
2. <http://www.fotosimágenes.org/notre-dame-du-haut>
3. <http://www.archdaily.mx/236844/clasicos-de-arquitectura-frederick-c-robie-house-frank-lloyd-wright/>
4. [http://www.picstopin.com/2920/ad-classics-villa-mairea-alvar-aalto-staircase-%E2%80%93-archdaily/http:%7C%7Cad009cdnb\\*archdaily\\*net%7Cwp-content%7Cuploads%7C2010%7C10%7C1288246150-untitled-2\\*.jpg/](http://www.picstopin.com/2920/ad-classics-villa-mairea-alvar-aalto-staircase-%E2%80%93-archdaily/http:%7C%7Cad009cdnb*archdaily*net%7Cwp-content%7Cuploads%7C2010%7C10%7C1288246150-untitled-2*.jpg/)
5. <http://jgt-estudioarquitectonico.blogspot.mx/2012/07/casa-villa-mairea.html> martes 31 de julio de 2012 Jaime Guzmán
6. Edificio sede de las naciones unidas en Nueva York 1947-1953.  
[http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Sede\\_de\\_la\\_ON\\_U\\_en\\_Nueva\\_York](http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Sede_de_la_ON_U_en_Nueva_York)
7. Catedral de Brasilia 1970 Òscar Niemeyer  
[http://www.pritzkerprize.com/Frank Camhi](http://www.pritzkerprize.com/Frank_Camhi)
8. [http://es.wikipedia.org/wiki/Edificio\\_Gustavo\\_Capanema](http://es.wikipedia.org/wiki/Edificio_Gustavo_Capanema)
9. [http://es.wikipedia.org/wiki/Edificio\\_Gustavo\\_Capanema](http://es.wikipedia.org/wiki/Edificio_Gustavo_Capanema)
10. <http://arkinetia.blogspot.mx/2007/03/casa-das-canoas-rio-de-janeiro-brasil.html>
11. <http://www.epdlp.com/arquitecto.php?id=7148>
12. <http://www.epdlp.com/arquitecto.php?id=7148>
13. <http://louiskahn.es/Salk.html>
14. Noelle, L. (1989). *Ricardo Legorreta, tradición y modernidad*. México: Universidad Autónoma de México.
15. Noelle, L. (1989). *Ricardo Legorreta, tradición y modernidad*. México: Universidad Autónoma de México.

## Conclusiones

La revaloración de la propuesta por una arquitectura emocional recae en entender la repercusión que está tuvo en la arquitectura mexicana contemporánea. Hemos hablado y entendido el contexto al que Goeritz se enfrenta en México después de haber conocido diferentes posturas artísticas, de haber tenido vivencias que le permitieron tener una concepción artística diferente a lo que vivíamos en México. Es reconocible el hecho de atreverse a proponer en un ámbito desconocido, en un primer momento en la escuela de arquitectura, con la exploración de nuevas vías en la enseñanza y en un segundo momento de forma práctica por medio de la arquitectura y teórica a través de un manifiesto que si bien fue una justificación sobre las ideas que dieron origen a la construcción del Museo del Eco también deja en claro su idea del arte y la arquitectura como una reacción contra los postulados de la modernidad. La importancia de este Manifiesto en relación a la arquitectura es el hecho de que se da en un momento en el que la arquitectura moderna y su estilo internacional son plenamente dominantes.

En el Museo del Eco, Goeritz encontró la oportunidad de hacer realidad su aspiración por conformar una obra de arte total, una *Gesamtkunstwerk*, que fue capaz de

integrar a las artes bajo el propósito de llevar al usuario a una elevación espiritual a través de la emoción. La concepción de la arquitectura en vinculación con las artes es algo que ya se venía dando en la arquitectura mexicana a través de la denominada “integración plástica”, en la cual se involucraba la participación de los muralistas mexicanos. Luis Barragán mismo ve una arquitectura que puede aprender e incorporar mucho del trabajo de los diferentes artistas de su momento. Pero es Mathias Goeritz quien vislumbra la posibilidad de trabajar la arquitectura como un medio para la integración de todas las artes en una especie de gran “arte total”, algo que efectivamente podrá lograrse tanto en el Museo del Eco como en las Torres de Satélite. Concebir la arquitectura como una arte, es algo que definitivamente se puede observar con preponderancia en la posterior obra de Luis Barragán.

Mathias Goeritz logra realizar una arquitectura experimental, creativa, en un momento de racionalidad y funcionalismo, una premisa de trabajo francamente opuesta, adelantada, como lo es también la fundamental premisa de la condición espiritual del hombre. Sin embargo, aclara que no se trata de simple formalismo que llame la atención, que cause agrado,

sino la posibilidad de ofrecer, una condición espiritual que es posible generar a través de los sentidos, a través de las emociones, del arte, y de éste en su máxima expresión que sería la integración de todas las artes en un arte total. Algunos de los rasgos más destacables de esta arquitectura son el manejo del espacio arquitectónico como un gran elemento escultórico; la no ortogonalidad de su plantas y elementos; la asimetría; el manejo de colores neutros de entre los cuales solo contrasta el color amarillo para inducir a la elevación espiritual, lo cual va a recaer también en un reconocimiento de la obra de Goeritz como pionera en la arquitectura minimalista.

Sobre la implicación de Luis Barragán en la incursión de Mathias Goeritz en el quehacer específico de la arquitectura no hay duda, es la propia arquitectura de Luis Barragán la que motiva su incursión. De su mutua influencia surgirán las Torres de Satélite, en la cual existe una plena colaboración entre Luis Barragán y Mathias Goeritz, tanto que se volvió un dilema posterior para ellos como para la labor crítica e histórica el atribuir y distinguir más en uno que en otro la autoría.

En relación a esta obra, lo primero que habría que destacar es que se trata aquí una obra escultórico-arquitectónica concebida como algo muy distinto de lo que en aquella época se entendía como escultura pública. Aquí se trata de una obra más bien entendida como arquitectura que es también escultura y pintura, y cuya única función es la “emoción”, en el sentido de una “máxima elevación espiritual”: Se pueden observar confirmadas y vueltas a poner en práctica las mismas intenciones de la arquitectura emocional que se dieron en el Museo del Eco.

Luis Barragán, que por su parte está interesado en producir una obra de carácter, belleza y contemporaneidad, asume aquí con toda explicites esta máxima aspiración por la expresión de la espiritualidad del hombre, lograda por el medio o recurso de la abstracción. No está demás observar que al poco tiempo las Torres de Satélite se volvieron un elemento referente de “modernidad” en la cultura y sociedad mexicana, aunque no tanto de la elevación espiritual a que esta obra quiso hacer un llamado. Paradójicamente las intenciones de diferentes artistas mexicanos por dotar de identidad nacional moderna a México se dio en manos de un extranjero y de un arquitecto que no

comulgaba del todo con las pautas funcionalistas e internacionalistas que desarrollaban el grueso de los arquitectos mexicanos que también mantenían esa búsqueda por dotar de identidad nacional con sus variaciones a lo largo del tiempo.

La clara presencia de la obra de Luis Barragán en la arquitectura mexicana contemporánea a través de sus obras y múltiples influencias en arquitectos nacionales y extranjeros es fundamental dentro de la identidad de la cultura mexicana, sin embargo como se expuso en el principio de este trabajo, la presencia de Mathias Goeritz fue fundamental para la consolidación de una arquitectura que basada en las raíces mexicanas logro traducir la modernidad y someterla ante las expectativas de una nueva sociedad ansiosa de cambios.

Es necesario destacar en relación a la aportación de Mathias Goeritz a la arquitectura mexicana el hecho de que fue uno de los primeros en reconocer el valor y aporte precisamente de la nueva arquitectura que iniciaba Luis Barragán como una arquitectura que iba más allá del racionalismo y funcionalismo de la arquitectura moderna e internacional que se estaba

dando en ese momento y por la cual sería reconocido décadas más tarde con el premio Pritzker de arquitectura. A partir de la experiencia de la obra de arquitectura del Museo del Eco, es posible decir que Mathias Goeritz es el primero en tomar partido y seguir con este nuevo lenguaje de arquitectura que pretendía desarrollarse a partir de la rica tradición cultural mexicana pero en una forma totalmente contemporánea.

Otro aspecto de fondo que es necesario destacar es la argumentación teórica y conceptual de Mathias Goeritz en relación a la necesidad del arte y la arquitectura por ser un medio de expresión de la condición espiritual del hombre, ya que son precisamente el arte y la arquitectura quienes tienen la capacidad de transmitir y suscitar emociones: esto es la “arquitectura emocional”, término que Luis Barragán asumirá cabalmente para definir su arquitectura y por el cual será reconocida a nivel internacional.

En cuanto a las características tipológicas o de lenguaje formal-espacial que pudieran observarse en base a lo desarrollado en la arquitectura del Museo del Eco y las Torres de Satélite, es primeramente el hecho de que

son configuradas, bajo el interés de concebir una arquitectura emocional, sin la sujeción a la característica ortogonalidad de la arquitectura; algo que el mismo Luis Barragán asume posteriormente en la ventana que ilumina el altar de la capilla del convento de las capuchinas en Tlalpan, mas no en el resto de su obra de arquitectura.

La otra característica que puede reconocerse y que implica una pretensión aún más de fondo y totalmente explícita en Mathias Goeritz, es el concebir la abstracción como el medio contemporáneo del arte que permite manifestar de mejor manera los aspectos más esenciales de la vida y del hombre: la abstracción como medio de manifestación de la condición espiritual del hombre, algo que para Mathias Goeritz es fundamental en la vida del hombre.

Con todo lo anterior podemos reconocer la influencia de Goeritz en la vida arquitectónica mexicana, y darle valor a su propuesta, la cual después de haber revisado a diferentes arquitectos en el plano internacional cobra aun más valor pues como quedo expresado en el capitulo tres de esta investigación aun con la riqueza de las propuestas analizadas ninguna centra su atención

en la emoción, en la necesidad de crear arquitectura que ofrezca una elevación espiritual al hombre a través de diferentes medios que forman parte del sistema, y que enriquecen la obra. Así mismo se mencionaron los diferentes arquitectos que han continuado con las intenciones de esta arquitectura en México, manteniendo vigente la propuesta, pues es necesario aclarar que esta investigación también tenía como finalidad difundir la intención inicial de la propuesta de Goeritz, que no recae solamente en el uso del color, los materiales, la disposición de los espacios, o bien en la imitación de la obra de Barragán. Sino en una búsqueda, en una integración, en someter a la función, en la no banalización de las formas, sino mas bien en comprender las necesidades espirituales del hombre. En recuperar el sentido artístico de la arquitectura sin que se trate de decorativismo teatral.

Finalmente es posible decir en palabras de Fernando Gonzales Gortázar, que M. Goeritz fue la persona que sin ser arquitecto aportó en gran medida a la arquitectura mexicana contemporánea.

## Trabajos citados

Bibliografía

Alvares, P. S. (2012). Porfirio Díaz y el Porfiriato, cronología 1930-1915. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos.

Anda, E. X. (1990). La arquitectura de la Revolución Mexicana. México: Universidad Autónoma de México.

Anda, E. X. (2006). Historia de la arquitectura mexicana. México: Gustavo Gilli.

Benévolo, L. (1994). Historia de la Arquitectura Moderna. Barcelona: Gustavo Gilli.

Capitel, A. (1999). Alvar Aalto. Madrid: Akal.

Carriazo, N. (1997). Mathias antes de Mathias. En F. Asta, Los ecos de Mathias Goeritz, catalogo de exposición (pág. 31). México: Antiguo colegio de San Idelfonso.

Cirlot, L. (1990). Las claves del Dadaísmo. Barcelona: Planeta.

Conde, T. d. (1994). Historia mínima del arte Mexicano en el siglo XX. México D.F.: Attame.

Conrads, U. (1973). Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX. Barcelona: Lumen.

Crepaldi, G. (2002). Art Book Expresionistas. Matellago, Venecia: Elemond S.p.A.

Cueto, C. A. (2000). Si, Aún. México D.F.: CONACULTA.

Curtis, W. J. (1986). La arquitectura moderna desde 1900. España: Graficinco S.A. Fuenlabrada.

Frampton, K. (1981). Historia crítica de la arquitectura moderna. Barcelona: Gustavo Gilli.

Frampton, K. (2000). Le Corbusier. Madrid: Ediciones Akal.

Frampton, K. (2001). A propósito de Barragán: formación, crítica e influencia. En F. Zanco, Luis Barragán La revolución callada (págs. 16-26). Barcelona: Gustavo Gilli.

Gálvez, H. E. (1988). Génesis de la arquitectura moderna. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

García, A. S. (2004). Humanismo mexicano del siglo XX. México: Universidad Autónoma de México.

Giedion, S. (2009). Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición. Barcelona: Reverté.

González, G. F. (1994). la arquitectura mexicana del siglo XX. México: CONACULTA.

González, G. S. Los talleres de diseño, principios doctrinarios y su expresión en el contexto potosino. En G. S. González, Lo local y lo global. (pág. 278). San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

González, G.F. (1991) Mathías Goeritz en Guadalajara. Guadalajara Jalisco: Universidad de Guadalajara

Ingersoll, R. (2001). A la sombra de Luis Barragán. En F. Zanco, Luis Barragán, La revolución callada (págs. 221-224). Barcelona: Gustavo Gilli.

Kassner, L. (1998) Mathías Goeritz una biografía. . México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México – INBA

Lampugnani, V. M. (2001). Luis Barragán: diseño urbano y especulación. En F. Zanco, Luis Barragán la revolución callada (págs. 148-166). Barcelona: Gustavo Gilli.

Martínez, E. A. (1994). La búsqueda de una identidad. En F. G. Gortazar, La arquitectura Mexicana del siglo XX (págs. 36-53). México: Consejo Nacional para la Cultura y las artes.

Monsivais, C. (2000). Notas Sobre La cultura Mexicana en el siglo XX. En C. d. Históricos, Historia General de México (págs. 9567-1076). México: Colegio de México.

Montaner, J. M. (1997). La modernidad superada. Barcelona: Gustavo Gilli.

Monteforte. T. M. (1993) Conversaciones con Mathías Goeritz. México D.F.: Siglo XXI

Montes, J. V. (2005). Juan O´Gorman Arquitectura escolar. México: Raíces.

Morais, F. (1982). Mathias Goeritz, México D.F.: Universidad Nacional de México.

Moreno, G. R. (2005). Tendencias actuales de la arquitectura mexicana. Sonora: UNISON.

Museológicos, C. d. (1980). El espacio escultórico. México: UNAM.

Noelle, L. (1989). Ricardo Legorreta, tradición y modernidad. México: Universidad Autónoma de México.

Noelle, L. (1996). Luis Barragán búsqueda y creatividad. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Noelle, L. (2001). La construcción del México moderno. En F. Zanco, Luis Barragán La revolución callada (págs. 28-41). Barcelona: Gustavo Gilli.

Norberg-Schulz, C. (2005). Los principios de la arquitectura moderna. Barcelona: Reverte

Pereira, J. R. (2005). Introducción a la historia de la arquitectura. Barcelona: Reverte.

Pozo, A. G. (1994). José Villagrán García. En F. G. Gortázar, La arquitectura Mexicana del siglo XX (págs. 104-105). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Prampolini, I. R. (1983). El surrealismo y el arte fantástico de México. México: UNAM.

Prampolini, I. R. (1997). La escuela de Altamira. En F. Asta, Los ecos de Mathias Goeritz, catalogo de exposición (pág. 49). México: Antiguo colegio de San Idelfonso.

Preckler, A. M. (2003). Historia del arte universal de los siglos XIX y XX. España: Complutense

Puente, M. (2006). Conversations Whit Mies Van der Rohe. Barcelona: Gustavo Gilli.

Raíces. (2001). Platicas sobre arquitectura México 1993. México: UAM.

Sacriste, E. (2006). Frank Lloyd Wright. Buenos Aires: Nobuko.

Salguero, R. V. (1994). El imperio de la razón. En F. G. Gortázar, La arquitectura Mexicana del siglo XX (págs. 58-79). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Santamarina, R. (1989). Carlos Mijares. Tiempo y otras construcciones. Bogotá: Escala.

Siry, J. (1988). Louis Sullivan and the Chicago apartment store. Chicago: University of Chicago.

Toledo, M. M. (1991). Platicas con Mathias Goeritz. México: Siglo XXI.

Vázquez, C. L. (1990). Para una historia de la arquitectura. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.

Velarde, H. (1951). Historia de la Arquitectura. México: Fondo de Cultura Económica.

Wright, F. L. (1978). El futuro de la arquitectura. España: Poseidón.

Zúñiga, O. (1963) Mathías Goeritz. México D.F.: Intercontinental.

Artículos.

Barragan, L. (23). Una poetica del espacio . *Artes de Mexico* , 10-15.

Jaramillo, S. T. (4). Buhaus. La situacion mundial. *Escala* , 97-133.

Labastida J, Toca F.A. & Zabludowski, A. (1990) Homenaje a Mathías Goeritz, *Plural revista cultural del Excélsior*, 07,228.

Lynn Marett, Katherine Montgomery, Carolyn Parker. (s.f.). Ludwin Mies Van der Rohe . *Arquitectura moderna en los Estados Unidos*, 51.

Nungesser, M. (1990). Mathias Goeritz Mediador entre artes y corrientes. *Plural*, 66-68.

Paz, O. (23). Los Usos de la tradicion . *Artes de Mexico*, 17.

## Recursos electrónicos

Fathy, H. (1994). Hassan Fathy architecture for the poor. Recuperado el 8 de enero de 2014, de Arid lands news Letter : <http://www.hassanfathy.webs.com/>

G.B. (28 de Enero de 2011). Eldiariomontanes.es. Recuperado el 5 de Diciembre de 2012, de <http://www.eldiariomontanes.es/v/20110128/cultura/exposicion/mirada-documental-sobre-escuela-20110128.html>

Gullón, R. (2007). Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Recuperado el 2 de Diciembre de 2012, de [www.cervantesvirtual.com/obra/primera-reunion-de-la-escuela-de-altamira-0/](http://www.cervantesvirtual.com/obra/primera-reunion-de-la-escuela-de-altamira-0/)

Las vanguardias del siglo XX. (s.f.). Recuperado el 20 de noviembre de 2012, de <http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/surrealismo.html>

Montaner, J. M. (2000). [arqbiocldocs.webs.com](http://arqbiocldocs.webs.com). Recuperado el 8 de Enero de 2013, de [http://arqbiocldocs.webs.com/La%20modernidad%20su perada.pdf](http://arqbiocldocs.webs.com/La%20modernidad%20su%20perada.pdf)

Organizacion Niemeyer. (s.f.). Recuperado el 4 de Enero de 2014, de <http://www.niemeyer.org.br/>

Pritzker. (s.f.). Recuperado el 4 de Enero de 2014, de <http://www.pritzkerprize.com>

Rodríguez, J. R. (octubre-diciembre de 2011). Ciencia Cierta. Recuperado el 8 de Enero de 2014, de <http://www.postgradoeinvestigacion.uadec.mx/>

Sacriste, E. (2006). Frank Lloyd Wright. Buenos Aires: Nobuko.

Tresilian, D. (25 de diciembre de 2002). Hassan Fathy architecture for the poor. Recuperado el 8 de Enero de 2014, de al-ahram Weekly on line: <http://www.hassanfathy.webs.com/>

UNAM. (2009). Campus central de la ciudad universitaria patrimonio mundial. Recuperado el junio de 4 de 2012, de <http://www.patrimoniomundial.unam.mx/pagina/es/65/creditos>

UNAM. (2010). 100 UNAM. Recuperado el 2012 de Diciembre de 3, de [http://www.100.unam.mx/index.php?option=com\\_content&view=article&id=116&Itemid=111](http://www.100.unam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=116&Itemid=111)

UNAM. (2009). Recuperado el 11 de Octubre de 2011, del eco: <http://www.eleco.unam.mx/sitio/index.php/el-eco-contenido/manifiesto>

## Ponencias

Kassner Lily. Mathias Goeritz. En San Luis Potosí, Museo Federico Silva de Escultura Contemporánea. 28 de septiembre de 2012

Hersua, inauguración de exposición de Mathias Goeritz en San Luis Potosí, Museo Federico Silva de Escultura Contemporánea. 21 de septiembre de 2012

Noelle Louise, Seminario de la Arquitectura mexicana en San Luis Potosí, facultad del hábitat. Del 21 al 23 de marzo de 2013.

### Entrevistas no estructuradas.

Entrevista a Lily Kassner En San Luis Potosí, Museo Federico Silva de Escultura Contemporánea. 28 de septiembre de 2012

Entrevista a Daniel Goeritz En San Luis Potosí, Museo Federico Silva de Escultura Contemporánea. 28 de septiembre de 2012

Entrevista a Hersua. En San Luis Potosí, Museo Federico Silva de Escultura Contemporánea. 21 de septiembre de 2012

Entrevista a Louise Noelle. En San Luis Potosí, Facultad del Hábitat. 23 de marzo de 2013

### Centros de consulta

Biblioteca Central de la UASLP, Arista esq. Damián Carmona. San Luis Potosí

Biblioteca del Centro de Investigación y Posgrado de la Facultad del Hábitat de la UASLP, Niño Artillero esq. Salvador Nava. San Luis Potosí

Centro de información CICTD de la UASLP, Niño Artillero, Zona Universitaria. San Luis Potosí

Biblioteca "Rafael Montejano y Aguiñaga" de El Colegio de San Luis Parque de Macul No. 155, Colinas del Parque. San Luis Potosí

Museo Federico Silva de escultura Contemporánea. San Luis Potosí

Centro de información CIHByP de la UASLP Av. Industrias #101, Valle Dorado. San Luis Potosí.

Biblioteca de la Escuela de Ciencias de la Comunicación, de la UASLP, Av. Karakorum #1245, Lomas Cuarta Sección. San Luis Potosí.

### Exposiciones

Museo Federico Silva de escultura Contemporánea. San Luis Potosí, exposición Mathias Goeritz, del 21 de septiembre de 2012 al 13 de enero de 2013.

Museo experimental del Eco. Exposiciones temporales. México D.F. Enero 2012, Enero 2014.

Casa Museo Luis Barragán, exposición permanente. México D.F. Enero de 2012.



## Anexo I. Arte expresionista, película Dr. Calligary



Imágenes extraídas de la película el gabinete del Dr. Calligari, en donde es perceptible la influencia de la escenografía en elementos del Museo del Eco como lo son las profundidades que recuerdan al pasillo de acceso que se iba estrechando, los muros con líneas que siguen el muro grisaille, las escaleras, la entrada de luz de las ventanas que se reflejan en los objetos, el tipo de mobiliario.

## Anexo 2. Contextualización de la propuesta por una arquitectura emocional.

Arquitecto	Propuesta	Año
<b>Le Corbusier</b>	Mantiene una contradicción interior: “el eterno dialogo entre el arquitecto, hombre espiritual, y el ingeniero, hombre económico”, (Framoton, 2002:9) esa disputa entre lo racional y lo irracional, en búsqueda de un equilibrio.	1936
	La capilla de Ronchamp reconocida como arquitectura emocional por Barragán	1956
<b>Frank Lloyd Wright</b>	la arquitectura orgánica es el ideal moderno y la enseñanza tan necesaria ...servir ahora al conjunto de la vida, sin anteponer ninguna tradición... determina la forma por medio de la naturaleza de los materiales, de la naturaleza del propósito... la forma y la función son una.	1939
<b>Alvar Aalto</b>	En lugar de combatir la mentalidad racionalista, la nueva fase de la arquitectura moderna trata de proyectar los métodos racionales desde el plano técnico al campo humano... La presente fase de la arquitectura es, sin duda, nueva y tiene la precisa finalidad de resolver problemas en el campo psicológico	1940
<b>Oscar Niemeyer</b>	La preocupación por la belleza, un gusto por la fantasía y un elemento siempre presente, de la sorpresa,	1988

---

son testigos de que la arquitectura de hoy no es un arte menor con destino a las reglas de borde recto, sino una arquitectura imbuida de la tecnología: la luz, creativa y libre, la búsqueda de su escena arquitectónica. Como dijo una vez Charles Boudelaire, “lo inesperado, lo irregular, la sorpresa, son una parte esencial y característica de la belleza”.

**Hassan Fathy**

Si es posible, quiero salvar el abismo que separa la arquitectura popular de la arquitectura del arquitecto... 1940 aprox.

Un arquitecto está en una posición única para revivir la fe del pueblo en su propia cultura. Si, como crítico de autoridad, que muestra lo que es admirable en las formas locales, e incluso va tan lejos como para utilizarlos a sí mismo, entonces las personas a la vez comienzan a mirar en sus propios productos con orgullo.

---

<b>Mathias Goeritz</b>	...ejemplo de una arquitectura cuya principal función es la emoción...la arquitectura, es un reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo... el arquitecto moderno, individualizado e intelectual, está exagerando a veces al querer destacar demasiado la parte racional de la arquitectura... el hombre ... se siente abrumado por tanto "funcionalismo"...dentro de la arquitectura moderna. Busca una salida, pero ni el esteticismo exterior comprendido como "formalismo", ni el regionalismo orgánico, ni aquel confusionismo dogmático se han enfrentado a fondo al problema de que el hombre –creador o receptor- de nuestro tiempo aspira a algo más que a 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...Sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla como un arte. ... nuestro tiempo está lleno de altas inquietudes espirituales...la integración plástica para causar al hombre moderno una máxima emoción	1953
------------------------	--	------

---

<b>Contraste</b>					
<b>Le Corbusier</b>	<b>Frank Lloyd Wright</b>	<b>Alvar Aalto</b>	<b>Oscar Niemeyer</b>	<b>Hassan Fathy</b>	<b>Mathias Goeritz</b>
<p>Contraste entre el arq. Racional y el espiritual. Propone una ruptura de las formas ortogonales y el uso de elementos como la luz para provocar emoción en el usuario</p>	<p>Ve a la arq. Orgánica como el medio ideal para alejarse de la excesiva racionalidad y de la arquitectura tradicional, los materiales forman parte fundamental de la propuesta.</p>	<p>Adopta y desarrolla la idea de la arquitectura orgánica, sin embargo manifiesta también una necesidad de generar obras en donde se ponga atención a lo psicológico</p>	<p>Traducción de las tradiciones y formas propias de cada región llevándolas a obras arquitectónicas en donde el uso de los materiales modernos juegan un papel fundamental, en su obra están presentes elementos que propician sensaciones al hombre</p>	<p>Opta por generar un orgullo por lo propio y a entender que en la tradición se encuentra un medio material para generar progreso que no necesariamente ofrecen los nuevos materiales y tecnologías. Recupera la tradición arquitectónica del pueblo</p>	<p>Propone una arquitectura emocional la cual se puede dar por medio de la integración plástica, y la configuración de los elementos de forma tal que produzcan sensaciones al usuario sin caer en un formalismo banal. Aspira a ofrecer una elevación espiritual al hombre.</p>

Anexo 3. Levantamiento fotográfico actual del Museo del



Acceso al Museo del Eco



Pasillo que se estrecha.



Muro donde se ubicaba el Mural Grisaille.



Sala en donde se encuentra la puerta ventana que da acceso al patio central.



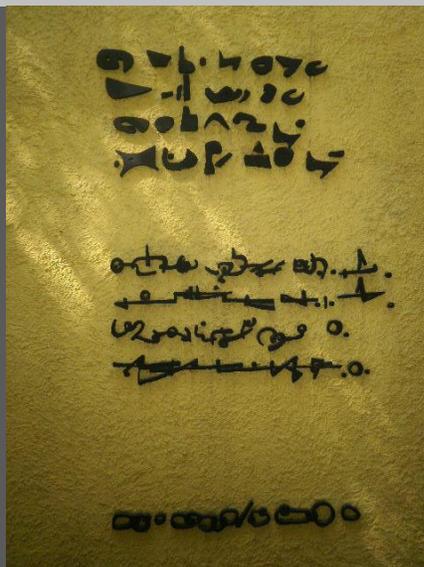
Patio en donde se encontraba la escultura de la serpiente.



Torre amarilla vista lateral



Torre amarilla vista frontal



Poema plastico de la torre amarilla.



Muro negro que divide el acceso y la sala del bar.



Vista de entrada al bar, al fondo muro donde su ubicaba mural a color.



Vista de salida al bar.



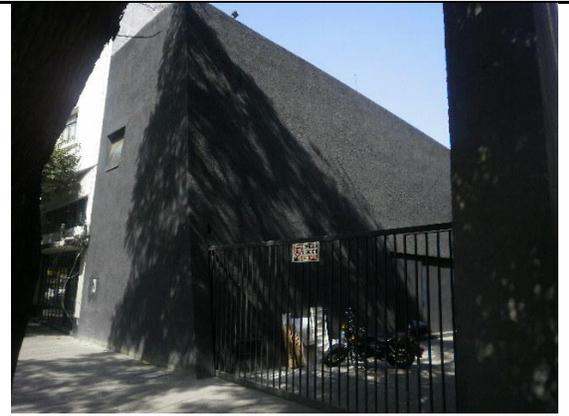
Escalera hacia planta alta.



Salon en planta alta de muros angulares con ventanas en la parte superior que limita la entrada de luz.



Vista al bajar escaleras, remate de reja en planta baja que permite la entrada de luz.



Acceso lateral hacia oficinas, en donde sobresalen los muros angulares.



Vista de reja de remate.



Vista exterior de la torre amarilla y del juego de volúmenes.

Se observa en algunas fotografías, la exposición temporal de obras de diferentes autores, que mantienen vivo al Museo del Eco. La fecha del levantamiento es Enero de 2014