

---

*Mathias Goeritz:  
Berlín-Guadalajara-México  
con escalas*

Vicente Pérez Carabias †  
*Universidad de Guadalajara*

*A Mathias Goeritz en el Centenario  
de su nacimiento, 4 de abril, 1915*

*Introducción*

En el presente artículo se analizan algunos de los elementos culturales que Goeritz desplazó con su persona, desde la Europa de las posvanguardias hasta la provinciana Guadalajara de mediados del siglo xx, así como algunos otros asuntos que surgieron de las fructíferas relaciones que mantuvo con destacados tapatíos, como Luis Barragán. En primer lugar se aborda lo que el viaje ha significado para la humanidad; en seguida, se describe a grandes rasgos la situación asimétrica –en términos culturales– de Berlín y Guadalajara; y por último, se revisan tres aspectos que a nuestro juicio fueron fundamentales para el desarrollo de la arquitectura en nuestra región y en México: la educación visual, la integración plástica y la arquitectura emocional, como una triada indispensable para hacer arquitectura estéticamente bella.

*El viaje*

El desplazamiento es inherente al ser humano, las migraciones se dieron desde su origen prehistórico y ciertos sectores de la población mundial aún hoy están en permanente migración por necesidad o por gusto.

El viaje es uno de los factores que han achicado el mundo; ya sean las personas, los objetos, mercancías o información, se mueven cada vez a mayor velocidad, aunque esto no sucedía en 1948.

Con los viajes se llevan y traen ideas e imágenes que han redundado a lo largo de la historia en descubrimientos y conocimientos, los cuales han generado avances técnicos, culturales y sociales, así como vicisitudes, penumbras, esclavitud, enfermedades y muerte. Al respecto pueden mencionarse los legendarios viajes de Marco Polo o los de Alexander von Humboldt.

El contraste entre las diferentes civilizaciones nos marca, nos permite conocer otros enfoques, otras perspectivas, lo que sin duda enriquece nuestra experiencia y aumenta nuestra comprensión del humano. Al contar con diversos puntos de vista se reducen nuestras limitaciones ideológicas.

Los viajes realizados por artistas e intelectuales han significado la evolución de las culturas con base en la combinación, la mezcla y la comparación de distintos elementos. De esta manera, la innegable sensibilidad de algunos ellos empeñados en “producir un lenguaje [artístico] que vaya despejando los obstáculos e iluminando el camino hacia la obscuridad del misterio de la creación”,<sup>1</sup> se ha visto estimulada, despertada o excitada por lo que han visto en otros lugares.

El viaje era –no sólo para los arquitectos– el medio reconocido para enriquecer la propia biografía, el acervo cultural. Podemos mencionar una gran cantidad de ejemplos, desde el viaje de Villard de Honnecourt a Hungría en 1235, el de Alberto Durer por Italia en 1494 y Giovanni Battista Piranesi a Roma en 1740, “a quien seguramente la sorpresa del viajero lo llevó a dibujar aquellos edificios que le asombraron”,<sup>2</sup> hasta el de Pierre-Henri de Valenciennes a Italia en 1769 y el de Johann Wolfgang van Goethe en 1786 a Italia también.

El origen del *Grand Tour* suele situarse a mediados del siglo xvii, el cual se consideraba “una especie de viaje de iniciación cultural”; sin embargo,

1. Amador Vega Esquerra. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Madrid: Siruela, 2010, p. 106.
2. José Antonio Franco Taboada. “El dibujo del viaje real. Una aventura imperecedera”. *El dibujo de viaje de los arquitectos. Actas del 15 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2014, p. 22.

3. *Idem.*
4. Lili Kassner. *Mathias Goeritz, una biografía 1915-1990*. México: UNAM-INBA, 2007, p. 17.
5. Laura Ibarra García. *Mathias Goeritz. Ecos y laberintos*. México: Artes de México-Conaculta, 2014, pp. 20-21.
6. Ferruccio Asta y Ana María Rodríguez. “Mathias Goeritz, su paso por el siglo”. *Los ecos de Mathias Goeritz. Catálogo de la exposición*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, p. 17.
7. Natalia Carriazo. “Mathias antes de Mathias. Influencia expresionista en Mathias Goeritz”. *Los ecos de Mathias Goeritz. Catálogo de la exposición*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, p. 31.

fue posiblemente la obra de Piranesi la causante del auge del *Tour* durante el siglo XVIII.<sup>3</sup>

Mathias Goeritz nació el 4 de abril de 1915 en la ciudad de Dánzig, Alemania,<sup>4</sup> y al poco tiempo de su nacimiento su familia se desplazó a Berlín. Fue un viajero frecuente desde antes de verse empujado por las circunstancias políticas de su país para convertirse en emigrado o transterrado; aunque para ese momento ya había viajado a París en 1937 donde “estableció contacto con el círculo que rodeaba a Jean Cocteau y Pablo Picasso”, y en 1939 visitó a Paul Klee en Berna.<sup>5</sup> El hecho de conocer a personalidades de ese nivel con el trasfondo de otras culturas –y a esa edad– lo marcó profundamente, y con seguridad lo defendió de los aspectos negativos que vivió durante el nazismo, como también debieron hacerlo las manifestaciones y representantes culturales de la época: los expresionistas de El Jinete Azul y El Puente; los maestros de la Bauhaus, entre ellos Johannes Itten, Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, Josef Albers y el ya mencionado Paul Klee; y de forma particular, los integrantes del Dadá, como Hugo Ball, su fundador, Tristan Tzara y Richard Hülsenbeck. En esa época viajó también por Polonia, Austria Checoslovaquia y la República Socialista de Lituania; posteriormente, en “1941 abandona definitivamente Alemania, viaja primero a Francia, luego a España y finalmente a Marruecos”.<sup>6</sup> De este primer periodo, Goeritz adquirió la influencia expresionista que se manifiesta tanto en sus primeras obras, que él consideró “trabajos más bien escolares”, como en las realizadas en Marruecos.<sup>7</sup>

Durante su estancia en Santillana del Mar, España, fue invitado por el arquitecto Ignacio Díaz Morales para impartir clases de Historia del Arte en la recién fundada Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara, cuyas contribuciones a ésta se explicarán más adelante.

## Berlín-Guadalajara

Antes de analizar lo que Mathias aportó del Viejo Continente es conveniente traer a la luz los aspectos culturales que ocurrían en Berlín y Guadalajara durante la primera mitad del siglo xx. Mientras Alemania estaba inmersa en la I Guerra Mundial y ya se utilizaban armas químicas, en Jalisco las luchas posrevolucionarias iban a dar paso a la Guerra Cristera. La diferencia más notable es que Berlín era la capital de una república y Guadalajara sólo de un estado, y como es bien sabido que la centralización ha sido siempre un problema universal, las diferencias culturales entre ambas ciudades eran –por no decirlo de otra forma– abismales. En Berlín se concentraba un alto nivel de la intelectualidad mundial –Hermann Hesse, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Hermann Broch, Robert Musil, Bertolt Brecht y Alfred Döblin, por citar algunos–, mientras que nuestro Olimpo estaba conformado por Ixca Farías, José Guadalupe Zuno, Alfredo R. Plascencia, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Agustín Yáñez y Enrique González Martínez, por mencionar a los más importantes.

En Alemania pasó el ímpetu de las vanguardias con El Puente (1905), El Jinete Azul (1911), el Dadá alemán (1918), el Neoplasticismo (1917-1918), la Bauhaus (1919-1933), Nueva Objetividad (1925), así como movimientos con primacía en otros países europeos: el Fauvismo (1908), el Futurismo (1909), el Cubismo (1913), el Constructivismo (1918) y el Surrealismo (1924) sobrepasando 1935;<sup>8</sup> mientras, en la provinciana Guadalajara estaba refundándose la Universidad de Guadalajara (1925), y José Clemente Orozco con su poderoso expresionismo estaba transformando la ciudad con sus tres murales (1934-1938), según lo narra Luis Cardoza y Aragón: “Roto quedó el equilibrio pueblerino. La ciudad cuenta su tiempo haciendo referencia a antes o después de los frescos de Orozco”.<sup>9</sup>

8. Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo, 2003.
9. Luis Cardoza y Aragón. *Apolo y Coatlicue: Ensayos Mexicanos de Espina y Flor*, México: Ediciones La serpiente emplumada, 1944, p. 171.

*Goeritz en Guadalajara*

Mathias llegó a Guadalajara con su esposa Marianne Gast a finales de 1949 y permaneció en la ciudad los tres años que implicaron su contrato (1950, 1951 y 1952). Se presentó a impartir Historia del Arte y propuso las materias de Educación Visual I, II y III. Entre sus primeros alumnos se cuentan Gabriel Chávez de la Mora, Enrique Nafarrate Mexía, Max Henonin Híjar, André Bellon Ballescá, Alejandro Zohn Rosental,<sup>10</sup> e incluimos a Javier Fabián Medina Ramos, quien cursó la materia en 1952 y fue representante de los alumnos de Goeritz durante el homenaje que se realizó para conmemorar el centenario de su nacimiento en la Biblioteca Pública del Estado Juan José Arreola, el 14 de mayo de 2015. Ahí, Fabián Medina destacó la postura Dadá en la personalidad de su maestro y dio lectura al breve capítulo “Asco Dadaísta”, incluido en el Manifiesto Dadá de 1918 de Tristan Tzara.

Si bien esta influencia está expuesta en todos los escritos biográficos consultados y se manifiesta de manera contundente en su artículo “Sobre la libertad de creación”, publicado en Guadalajara en 1950, y en la construcción de “El Eco” (1952-1953), con objetivos similares a los del famoso Cabaret Voltaire de Zúrich, así como el renovado interés sobre el tema que se percibe en sus manifiestos a partir de 1960, lo expuesto por Fabián Medina fue necesario para comprender el impacto que la personalidad Dadá de Goeritz tuvo sobre nuestra pueblerina ciudad en 1949. Al respecto podría parafrasearse a Cardoza y Aragón diciendo que la ciudad contó su tiempo haciendo referencia al antes o después de la estancia de Mathias Goeritz; además, dicho impacto alcanzó a la ciudad de México y a sus militancias artísticas, ortodoxas a pesar de revolucionarias.

Algunos de los aspectos del Dadaísmo que Mathias destacó durante su vida derivan sin duda del manifiesto de Tristan Tzara y Hugo Ball, a quien mencionó en sus escritos; a pesar de lo intencionalmente confusas que

10. Jesús Hernández Padilla (coord.). *Facultad de Arquitectura 1948-1983*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1983, pp. 91 y 92. Nos permitimos seleccionar a aquellos alumnos que con mayor claridad reflejan las enseñanzas de la clase de Educación Visual.

puedan ser las declaraciones Dadá, nosotros suponemos –dada la similitud de ideas– que también tuvo influencia de Richard Hülsenbeck, redactor del manifiesto dadá berlinés y cofundador en Zúrich.

Por un lado el Dadaísmo nació en la poesía contra toda forma de composición, métrica y rima, centrando su fuerza en la libertad, tal como lo expone Tzara al final de su “Asco dadaísta”: “Libertad: dadá, dadá, dadá, aullido de los dolores crispados, entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de los grotescos, de las inconsecuencias: la vida”.<sup>11</sup> Podemos considerar que sobre estos principios desarrolló Goeritz su artículo “Sobre la libertad de creación”, como puede verse desde el mismo título hasta casi el final cuando escribe: “Sabíamos: Vivir en el mundo nuevo es crear”;<sup>12</sup> de la misma forma cuando establece que “el arte es [...] la expresión de la mayor libertad humana posible” o “el arte debe ser VIVO, libre, humano”,<sup>13</sup> y continuando, en dicho artículo expone: “Lo que sí debe expresar siempre es: HUMANIDAD, [...] Igual si expresa la obra alegría, tristeza o problemas de la vida [mientras] –más profundos sean los valores humanos de una obra– mayor será su valor de arte”.<sup>14</sup> Lo complejo en este caso es la transferencia que hace Goeritz de la poesía a la plástica manteniendo los valores del irracionalismo y el agnosticismo radical, como afirma: “Ser creador y ser anárquico, ser libre de prejuicios y ser tolerante, ser justo y ser auténtico a la vez. Reconocer la magnífica variedad dentro y fuera del ser humano”.<sup>15</sup> En los aspectos anteriores coincide con Hülsenbeck, cuando en su “Introducción” al almanaque Dadá de 1920 explica que “Dadá simboliza la relación más primitiva con la realidad circundante” o “no puede comprenderse a ‘Dadá’; se debe vivenciar a ‘Dadá’. ‘Dadá’ es inmediato y natural. Se es dadaísta cuando se vive y ‘Dadá’ es la acción creadora en sí misma”.<sup>16</sup>

Son tres los aspectos inherentes al ejercicio de la arquitectura que queremos destacar en el presente artículo, y que fueron enunciados por Goeritz apenas terminada su labor docente en la Escuela de

11. González García, Calvo Serraller y Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 198.

12. Mathias Goeritz cit. por Leonor Cuahonte (comp.). *El eco de Mathias Goeritz*. México: UNAM, 2007, p. 65.

13. *Ibid.*, pp. 59 y 60.

14. *Ibid.*, p. 61.

15. *Ibid.*, p. 64.

16. González García, Calvo Serraller y Marchán Fiz, *op. cit.*, pp.218 y 219.

17. Cuahonte, *op. cit.*, p. 30.

18. *Ibid.*, p. 28.

19. Kassner, *op. cit.*, p. 53.

20. *Ibid.*, p. 57.

21. Mathias Goeritz. “Introito amistoso”. *Arquitectura México*. México, núm. 101, octubre de 1969, p. 178. Cit. por Cuahonte, *op. cit.*, p. 276.

Arquitectura de Guadalajara en el “Manifiesto de la arquitectura emocional”, leído en la inauguración del Museo Experimental El Eco en septiembre de 1953, nacido también bajo el gran estímulo de los alumnos de los cursos de Educación Visual.<sup>17</sup> Esta última es el primer aspecto, seguido de su aspiración “a la *integración plástica* para causar al hombre moderno una máxima emoción”,<sup>18</sup> y por último, la propia *arquitectura emocional* que, a nuestro juicio, surgió con la muy importante colaboración de Luis Barragán.

### *Educación visual*

Mathias Goeritz fue el primer maestro extranjero en incorporarse a nuestra escuela de arquitectura. Llegó a México el 2 de octubre de 1949<sup>19</sup> y conoció casi de inmediato a Luis Barragán y a Chucho Reyes Ferreira, a quien trató siempre de “maestro”. Como se mencionó líneas atrás, venía a impartir la materia de Historia del Arte y, de acuerdo con lo expuesto por Lily Kassner, “meses después de su arribo, gracias a su brillante desempeño y al interés que el arquitecto Díaz Morales tenía por las enseñanzas de la Bauhaus, se instauró (creado por él) un nuevo curso titulado Educación Visual”.<sup>20</sup>

Surgió así la materia de Educación Visual que Mathias Goeritz impartió por vez primera en nuestro país, en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara. Ello causó un fuerte impacto no sólo a nivel local sino incluso a nivel nacional; recuerda Mathias que en los periódicos de la capital, como en *El Nacional*, el 16 de diciembre de 1950 se publicó lo siguiente: “En la capital tapatía existe en la actualidad un movimiento abstraccionista, encabezado por personas que están desorientando, con el prestigio de sus nombres exóticos, a los jóvenes valores del estado”.<sup>21</sup>

Y si bien en el campo de la arquitectura desde 1940 se realizaron las primeras obras bajo la influencia de Le Corbusier o del Movimiento Moderno, sólo con las

obras de los primeros egresados, sumadas a las de sus maestros, se manifestó una clara aportación local que se distingue favorablemente en el contexto nacional.

El objetivo de la Educación Visual, de acuerdo con el propio Goeritz, fue crear un espacio de experimentación en el cual los estudiantes se enfrentaran con mundo plástico moderno, y así crear un ambiente “estético y espiritualmente” más elevado en sus construcciones; esto es, pretendía enriquecer el mundo formal del estudiante y desarrollar su confianza en sus posibilidades creadoras y así lo reconocen sus alumnos cuando destacan que

la materia de Educación Visual, realmente fue la que creó la revolución en la escuela [la cual] no hubiera evolucionado tan rápido como evolucionó, si no hubiera estado Mathias. Creo que Mathias nos ubicó en una avanzada de expresión artística, que no se conocía en todo México a esas fechas.<sup>22</sup>

Algunos de los temas a desarrollar eran *tranquilidad, ascensión, equilibrio o vitral*, y eran sólo el pretexto para introducir al alumno en su descubrimiento del arte abstracto.

Como se señaló antes, el origen de la clase fue el curso preliminar de la Bauhaus Vorkurs con el primero de sus maestros, Johannes Itten, quien lo impartió de 1920 a 1923 con una marcada orientación hacia la abstracción. Entre los diversos estudiosos del tema, la base teórica de los cursos tapatíos se componía por las ideas de László Moholy-Nagy y de Josef Albers. En este periodo la materia se impartía en dos semestres, en el primero con una carga de 18 horas a la semana y en el segundo de 8 horas, mismas que se redujeron a 12 y 4 respectivamente.<sup>23</sup> Según Díaz Morales, el curso de Educación Visual se desprendía de algunas de sus ideas y de las teorías de Josef Albers;<sup>24</sup> no obstante, consideramos que las propuestas de Goeritz provenían principalmente del libro de Wassily Kandinsky, *Los cursos básicos de la Bauhaus*, publicado en francés en 1944. Ya en algunos artículos anteriores, Kandinsky

22. “Entrevista al arquitecto y escultor Fernando González Gortázar con varios alumnos de Mathias Goeritz en Guadalajara”. Alejandro Zohn y Enrique Nafarrate. “Apéndice III”. Kassner, *op. cit.*, p. 269.

23. Jeannine Fiedler y Peter Feierabend. *Bauhaus*. Madrid: Könemann, 1999, p. 368.

24. Daniel Garza Usabiaga. *Mathias Goeritz y la arquitectura emocional. Una visión crítica (1925-1968)*. México: INBA-CONACULTA de Nuevo León-UANL, p. 19.



25. Wassily Kandinsky. *Escritos sobre arte y artistas*. Madrid: Síntesis, 2003, pp. 83-84.

planteaba que la enseñanza de la pintura en la Bauhaus era “tratada como una fuerza coadyuvante” y no para formar al alumno como pintor,<sup>25</sup> en lo que coincide con el enfoque de la Escuela de Arquitectura y con Mathias Goeritz.

### *Integración plástica*

Otro de los aspectos por los que propugnó Goeritz fue por una plena integración de las artes plásticas, pintura, escultura y arquitectura, e incluso en pos de un arte total que incluyera la música y la danza; él lo definía como la coordinación arquitectónica y plástica, la absoluta armonía entre todos los elementos. Su ejemplo más usual fue el del arte Gótico, en donde todos los elementos plásticos forman un todo indisoluble, no se sabe dónde terminan unos y dónde comienzan los otros. En éste, la integración se da con toda claridad entre la escultura y los espacios sublimes, incluidos los elementos estructurales; la integración del color por medio de los vitrales al parecer no resulta vital, ya que en algunos casos éstos se perdieron a causa de la guerra y el efecto integral continuó siendo total. Goeritz lo diferenciaba del Clásico en donde las expresiones de cada arte se vuelven autosuficientes.

Según Goeritz, para lograr la integración plástica es indispensable la colaboración entre artistas y dejar de lado el egocentrismo: “Olvidarse del yo: bajo las necesidades de una causa constructiva y espiritual; en otras palabras: llegar a hacer una especie de ejercicio metafísico, parcial y total, es la única posibilidad que veo para el pintor y el escultor de hoy”.<sup>26</sup>

26. Cuahonte, *op. cit.*, p. 217

Un ejemplo de integración plástica contemporánea es el cuadro dorado de Mathias que completa el distribuidor de la Casa Estudio de Barragán; la casa fue terminada en 1948 y Goeritz realizó (telefónicamente, como él lo dice) esos cuadros al iniciar los años sesenta. Así, suponemos que Mathias por esas fechas colocó el cuadro en esa posición inusual de donde ya no puede ser retirado, lo que nos muestra la tendencia integracionista del artista.

El intento de colaboración artística entre artistas (diseñadores) y arquitectos fue claro en el Neoplasticismo con los integrantes de la revista *De Stijl*, con personajes como Van Doesburg, Mondrian, Van der Leek, Oud y Rietveld. En este caso, al tratarse principalmente de pintores y arquitectos, la integración se exploró entre lo pictórico y lo espacial, para que la pintura no fuera un elemento decorativo *a posteriori*, sino que formara parte integral de la arquitectura. Se conocen propuestas interesantes, pero de momento un caso memorable puede ser la Casa Rietveld Schröder.

Los mejores casos de integración plástica desde nuestro punto de vista, se han dado en obras de arquitectos-artistas que las han llevado a estos niveles, ya sea cuando el artista plástico domina las tres artes mencionadas o cuando el arquitecto tiene la suficiente sensibilidad para asumir la plasticidad de las tres artes. Como ejemplos tenemos el caso de Antoni Gaudí, con trabajos como el de la Casa Batlló y el Palacio Güell; las casas de la década de los veinte de Le Corbusier son muestra de la clara interpretación arquitectónica del purismo-cubista; o también la Casa Gilardi de Barragán realizada sobre los principios del Neoplasticismo, como lo señaló el propio Goeritz al ver trabajar a Barragán: concibe escultóricamente, mueve las cosas “como lo haría un Mondrian del espacio”.<sup>27</sup>

### *Arquitectura emocional*

En dos frases Goeritz define esta noción como “comprender el espacio arquitectónico como un elemento escultórico grande” y “una arquitectura cuya función principal es la EMOCIÓN”.<sup>28</sup> Puede observarse que la llamada arquitectura emocional deriva en cierta medida de los dos factores precedentes, aunque la idea ya tenía cuando menos ochenta años. Ésta se encuentra presente en uno de los impactantes aforismos de Nietzsche de *La gaya ciencia*, el número CCLXXX, “Arquitectura para los que buscan el conocimiento”, una exaltación de los jardines tranquilos en donde

27. Mathias Goeritz. “Luis Barragán, arquitecto”. *Ver y Estimar*. Buenos Aires, núm. 4, febrero de 1955, pp. 9-11. Cit. por Cuahonte, *op. cit.*, p. 166.

28. Mathias Goeritz. “Manifiesto de la arquitectura emocional”, 1953. Cit. por Cuahonte, *op. cit.*, pp. 27 y 29.

29. Federico Nietzsche. *La gaya ciencia*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1983, p. 207.

30. Luis Barragán. “Discurso de aceptación del Premio Pritzker de Arquitectura”. Antonio Riggen. *Luis Barragán*. Madrid: El Croquis, 2000, p. 60.

plantea que faltan lugares, “edificaciones y paseos que expresen en conjunto lo que tiene de sublime la meditación y el alejamiento del mundo”.<sup>29</sup> Se trata de una arquitectura como la religiosa en la que se percibe cierto paralelismo con lo que Barragán expuso al recibir el Premio Pritzker, por lo que nos permitimos proponer, en el caso de la arquitectura emocional, que Barragán representa la vanguardia, es el hacedor, y Mathias asume el papel de teórico con el manifiesto.

Ya Barragán desde 1945 escribe sobre “el espíritu religioso o brujo” en la arquitectura y en 1948 su Casa Estudio es el mejor ejemplo de arquitectura emocional en México. En su mencionado discurso de aceptación del Premio Pritzker completa que en la arquitectura es necesario “aunar lo poético y lo misterioso con la serenidad y la alegría”.<sup>30</sup> Así pues, en términos arquitectónicos Barragán supera a Goeritz, con la Casa Estudio (1948) frente a *El Eco* (1952), y en términos pictóricos y escultóricos Mathias supera a Barragán; aunque la colaboración engrandece a ambos.

Es importante recordar que las artes plásticas son fundamentalmente tres: la pintura, la escultura y la arquitectura. La pintura es la superficie (dos dimensiones), la escultura es el volumen (se puede incluir la forma externa de la arquitectura), pero la arquitectura es el espacio resuelto en términos plásticos considerando la luz, el color y la textura. Por lo tanto, el manejo plástico integral es el que le da la calidad artística a las obras tanto de Mathias Goeritz como a las de Luis Barragán, cada una en su campo. Al partir de Guadalajara, Mathias permaneció en la ciudad de México y continuó con su desarrollo personal.