Composiciones visuales: Mathias Goeritz en Guadalajara

Cristóbal Andrés Jácome Moreno
Museo de Arte Moderno, INBA

Aunque ya no es una confesión,
el arte sí es más que nunca una redención,
un ejercicio de ascetismo.
Susan Sontag. *Estilos radicales*.

La educación visual

En los últimos años, la obra del artista alemán Mathias Goeritz (1915-1990) ha concentrado la atención de círculos artísticos y académicos. Parte del interés por la obra del artista alemán es producto de la recuperación que hiciera la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en 2005 de una de sus máximas obras: el *Museo Experimental El eco*. A partir de la recuperación de dicho espacio se ha destacado la importancia que tuvieron tanto las obras como las ideas de Goeritz en el ambiente cultural mexicano de la segunda mitad del siglo XX. Visto a la distancia, su legado se ha convertido en parámetro para acercarse a obras de artistas como Helen Escobedo, Pedro Friedeberg y Sebastián.

El presente texto tiene la intención de vincular los principios pedagógicos, estéticos y espirituales que motivaron a Mathias Goeritz durante su estancia en Guadalajara. Si bien se trata de un breve periodo, las líneas conceptuales trazadas en la capital tapatía fueron determinantes para su carrera. Es posible encontrar en este corto lapso algunas ideas que más tarde se materializaron y otras que quedaron únicamente en ese margen temporal.

Mathias Goeritz arribó a Guadalajara el 11 de Octubre de 1949. En su trayecto a dicha ciudad visitó junto con su esposa Marianne el puerto de Veracruz (lugar donde desembarcaron para ser recibidos por Ida Rodríguez Prampolini) y la ciudad de México, donde conoció a Luis Barragán, Chucho Reyes, Justino Fernández y al arquitecto Ignacio Díaz Morales. Fue gracias a este último por quien Goeritz había arribado a territorio mexicano, ya que lo había invitado a integrarse al cuerpo de maestros de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara (U de G). Goeritz aceptó el reto que significaba un lugar desconocido en el que las condiciones para su desarrollo artístico no eran del todo firmes.

Al poco tiempo de su llegada, Goeritz recibió noticias del éxito de la Escuela de Altamira,[1] propuesta artística desarrollada en 1948 durante su estancia en Santillana del Mar, España, la cual tenía entre sus principales intenciones la renovación plástica de los artistas españoles de la posguerra. El alcance de este proyecto, al cual asistieron numerosos grupos de artistas e intelectuales en búsqueda de actualizar el ambiente cultural español, motivó a Goeritz para la planeación de muchos proyectos más, entre ellos, una mayor convivencia humana y un ejercicio continúo de experimentación visual por medio de la cátedra universitaria.

La propuesta del plan de estudios por parte de Ignacio Díaz Morales en la Escuela de Arquitectura de la U de G presentó innovaciones significativas para el lugar y la época. Inspirado en las ideas de la Escuela de Artes y Oficios de la Bauhaus acerca de la integración de las artes, así como en sus elementos teóricos y reflexivos, Díaz Morales introdujo la idea de la arquitectura puesta en relación con otras áreas de la creatividad y el intelecto.[2] Fue gracias a estos principios que convocó a un artista como Mathias Goeritz y le propuso que en lugar de que impartiera la clase de Historia del Arte (como en un principio se le había planteado al artista alemán), cambiara el rumbo

1. Carta de Mathias Goeritz a Jorge Romero Brest, escrita el 7 de diciembre de 1949. Archivos JRB (FFYL-UBA), correspondencia, 369. Fragmento tomado de Andrea Giunta. "Correspondencia entre Mathias Goeritz y Jorge Romero Brest". *Los ecos de Mathias Goeritz, Ensayos y Testimonios*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso–Universidad Nacional Autónoma de México– Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 211.

2. Ernesto Alva Martínez. "La enseñanza de la arquitectura". *La arquitectura mexicana del siglo xx*. Fernando González Gortázar (coord.). México: Conaculta, 1996, p. 235.

de la asignatura a la de Educación Visual. Díaz Morales estaba interesado en retomar las enseñanzas de Joseph Albers en la Bauhaus, las cuales depositaban una buena parte del trabajo en la creatividad emergente de cada alumno[3] y por tanto, un curso como el de Educación Visual coadyuvaría a despertar ese espíritu creativo.

Como su nombre lo indica, la cátedra de Educación Visual tenía como propósito el generar cierto entrenamiento en lo tocante a contenidos visuales, trabajando formas, materiales y proporciones; reflexionando acerca de su contexto espacial y los propósitos hacia los cuales estaba dirigido. Consistía en conocer las posibilidades del diseño, estimulando así los sentidos y por tanto las emociones. Con base en esta experimentación, Goeritz creía que se podía encontrar en los trabajos realizados por sus alumnos un elemento humano, más allá de la mera colocación de formas y figuras. Este interés de Goeritz es posible emparentarlo con los preceptos éticos de la Bauhaus, escuela admirada por el artista desde su juventud.

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

Para su cátedra, Goeritz señalaba como modelo a Laszló Moholy-Nagy. Sin embargo, por el rumbo que ésta tomaba es más factible vincularla con la didáctica de Johannes Itten,[4] quien pugnaba por un entrenamiento espiritual del estudiante. Itten consideraba como parte significativa de la enseñanza de la Bauhaus, la realización de ejercicios de apreciación visual de obras de arte como la *Crucifixión* (1612-1616) de Mathias Grünewald,[5] además de promover prácticas ligadas a la relajación del cuerpo. El propósito de Itten era que

3. Ignacio Díaz Morales. *Mathias Goeritz en Guadalajara*. Conversaciones con Fernando González Gortzázar. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991, p. 39.

4. Luis Porter Galetar. "La pedagogía de Mathias Goeritz". *Los ecos de Mathias Goeritz..., op. cit*., p. 74.

5. Elaine S. Hochman. *La Bauhaus*. Crisol de la modernidad. Barcelona: Paidós, p. 171.

los alumnos reconocieran sus emociones y llegaran a lo que él llamaba automatismo creativo.[6] En los métodos empleados por Itten existe un interés por la purificación del alma, noción de la que se desprende su futura adhesión al culto oriental del mazdakismo.[7] Al igual que el legendario profesor de la Bauhaus, Goeritz buscaba recrear el espíritu del alumnado y por ello partía de conceptos como libertad, belleza o dolor para la elaboración de los trabajos. Esto significó no sólo una propuesta innovadora en la Escuela de Arquitectura, sino en la manera de entender la enseñanza de la arquitectura en México, la cual era ajena a una conceptualización de la obra basada en la subjetividad del hombre. Debido a las características de la cátedra, la estrecha relación entre maestro y educando (las escuelas de arquitectura en ese entonces no contaban con un número elevado de alumnos como ahora) y el prometedor panorama propio de una escuela emergente, Goeritz llegó a considerar la Escuela de Arquitectura de Guadalajara como una Bauhaus mexicana.[8] Esta nueva sede no podía erigirse sin cumplir con el motor principal de la Bauhaus de Weimar: la integración total de las artes –*Gesamtkunstwerk*–. Al sintetizar la relevancia de la *Gesamtkunstwerk* en el marco de la Bauhaus, Eduardo Subirats puntualiza lo siguiente: "significó la recuperación de un sentido radical de la forma, como intencionalidad subjetiva y proyecto utópico, como factor de la realidad y representación de ese orden".[9]

Es seguro que Goeritz había estado reparando en la integración de las artes como maestro de la Escuela de Arquitectura tomando el ejemplo de la Bauhaus. Goeritz se había formado bajo la huella del expresionismo y la Bauhaus, por lo cual la idea de la integración de las artes no le era desconocida. Por el momento, su compromiso con dicho concepto se circunscribía al aula de clase, para más tarde llevarlo a la práctica. Buscaba renovar con matices de vanguardia la tradición unificadora de las artes, reinterpretarla bajo el lenguaje de la modernidad en las generaciones de posguerra.

6. *Ibid*., p. 170.

7. *Ibid*., p. 172.

8. Carta de Mathias Goeritz a Jorge Romero Brest, escrita el 7 de diciembre de 1949. Archivos JRB (FFYL – UBA), correspondencia, 369. Fragmento tomado de Giunta, *op. cit*., p. 212.

9. Eduardo Subirats. *El final de las vanguardias*. Barcelona: Anthropos, 1989, p. 141.

Así, una generación ávida de nuevos conocimientos atendería al llamado. Al recordar el hecho de haber cultivado esta idea en los estudiantes de arquitectura, Goeritz dijo años después: "… los arquitectos de Guadalajara se destacaron por sus valiosas aportaciones al tema de la integración de las artes. No cabe duda que comprendieron el pulso del tiempo".[10] Así, lo que llamaba "pulso del tiempo" marcaba el seguir del modelo pedagógico de la Bauhaus. Numerosas escuelas de Arquitectura en Europa y Estados Unidos retomaban de ella las significativas contribuciones proporcionadas al mundo del arte y del diseño, renovando y, en otros casos, contrariando sus principios.

Siguiendo la ruta de trabajo de la Escuela de Altamira, Goeritz estaba interesado en poner al día a la cultura de Guadalajara, además de continuar realizando su obra. Por lo cual, a la par de su labor como maestro, "desarrolló una frenética actividad extracurricular, cuyo signo distintivo fue el espíritu desbordado".[11]

10. Lily Kassner. *Mathias Goeritz, Una biografía 1915-1990*. México: Conaculta, 1998, p. 261.

11. Franciso Reyes Palma. "Trasterrados, migrantes y guerra fría en la disolución de una escuela nacional de pintura". *Hacia otra historia del arte en México*. Disolvencias (1960-2000). México: Conaculta, 2004, p. 191.

Credo estético e integración plástica

El trabajo de Goeritz como difusor cultural desplegó proyectos impensables no sólo para Guadalajara sino para México en aquel entonces. Su primera labor como tal fue la fundación de la galería tapatía Camarauz en 1950, lugar donde expuso obra reciente, sobre todo escultórica. En ese momento exponer un trabajo como el de Goeritz, en el que en los campos bidimensionales presentan figuras casi abstractas que rozan el viento a través de espacios vacíos, cercanos a la manera en que lo había realizado Henry Moore, era inédito. Un ejemplo del trabajo presentado es *Amantes* (véase imagen 1), obra que demuestra el tratamiento escultórico de Goeritz durante esos años.

Si bien en Camarauz se había fundado un espacio para mostrar un arte de vanguardia como el que Goeritz desempeñaba, fue con la instauración de la galería Arquitac cuando trascendió las fronteras nacionales. *Arte sin fronteras* fue el título que recibió una exposición

que aguardaba obras de Arshile Gorky, Henry Moore y Paul Klee; organizándose posteriormente una muestra en homenaje a éste último en la que participaron miembros de grupo catalán *Dau al Set* como Josep Tharrats y Modest Cuixart.[12]

Exponer la obra de este tipo de artistas en Guadalajara significó un instante en el que la cultura tapatía podría equipararse a la habida en la capital, e incluso un paso más allá. Sin embargo, a pesar de que existía un significativo número de personalidades adentradas en el ámbito cultural, como Juan Rulfo, Olivia Zúñiga, Pita Amor, Chucho Reyes, Lola Vidrio, Luis Barragán y Juan Soriano, entre otros, la sociedad jalisciense en general mantenía una fuerte influencia religiosa. En consecuencia, era poco probable que un arte de vanguardia como el mostrado se propagara abiertamente en los círculos sociales. Ese mismo apego férreo de la gente a la religión católica generó en Goeritz el comienzo de un proceso dirigido a la adopción de múltiples religiones, tal como lo fue en muchos artistas europeos de su generación, quienes encontraron en la fe un antídoto ante la crisis moral de la posguerra.[13]

Goeritz, formado en el protestantismo, identificado con el judaísmo e influenciado por el hasidismo,[14] encontró en el catolicismo una doctrina más a la cual adherir sus inquietudes espirituales. Por lo tanto, su trabajo artístico comienzó a manifestar con persistencia estadios avocados a congregar esa serie de cultos, los cuales, a manera de reflexión en la plástica, conforman su credo estético.

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

12. Lourdes Cirlot. *El grupo Dau al Set*. Madrid: Cátedra, 1989, pp. 24 y 45.

13. Osvaldo Sánchez. "Mathias Goeritz: The Ministries of Space". *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Maria Schendal*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2002, p. 147.

14. Rama ultra ortodoxa del judaismo, propagada a mediados del siglo XVIII en Europa del este, zona cercana a donde nació Goeritz. Para un acercamiento más profundo acerca de la influencia de esta religión en Goeritz, véase Diana Briuolo. "Hitlahavut, Avodá, Cavaná, Schiflut: Religión en la obra de Mathias Goeritz". *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios…, op. cit.*, pp. 131-141.

huida del tiempo, diario del filósofo fundador de Dadá, Hugo Ball, publicado en 1927, y el cual Goeritz leyó en su juventud en Berlín.[15] En el texto, Ball formula la siguiente crítica respecto del protestantismo: "La Alemania oficial está integrada en su mayor parte por protestantes. Sin embargo, ninguno protesta hacia dentro, todos lo hacen exclusivamente hacia fuera".[16]

Las palabras del filósofo dadaísta significaron la manera en la cual Goeritz forjó su propia espiritualidad: como un debate interno cuya fuerza motriz sería la oposición a sí mismo. *La huida del tiempo* es uno de los textos sobre los cuales Goeritz volvería una y otra vez, retomando los principios y cuestionamientos formulados por Ball. Otro texto determinante en su credo estético es la *Biblia*, de la cual extrajo fragmentos de dolor para inspirar series como *Salvadores de Auschwitz* (véase imagen 2). Aquí la espiritualidad de Goeritz recurre a un tema cristiano con fines de restablecer el alma judía recientemente trastocada por la guerra. En uno de sus ensayos, el poeta romántico Friedrich Schlegel argumentó: "El cristianismo es una religión de la muerte".[17] En la serie *Salvadores de Auschwitz*, esa muerte propia del cristianismo, representada con la imagen de la crucifixión, está al servicio de judíos que perecieron en los campos de concentración en la ciudad de Auschwitz. La serie, realizada en dibujo y escultura, presenta la muerte de Cristo liberado de la cruz que la caracteriza, lo cual hace que estos cristos adquieran un carácter ecuménico, cósmico. La crítica de arte Margarita Nelken, una de las primeras personas en México en reconocer el talento de Goeritz, afirma que en esta serie

> Goeritz ha logrado su síntesis muy concreta de una exaltación inexorablemente de la tragedia y el dolor, en su máxima expresión. Y ello le ha permitido constituir, con toda naturalidad, en sus inmediatas repercusiones, dentro de la plástica mexicana, una de las facetas más importantes del actual renacer universal del arte sacro.[18]

15. Rita Eder. "Ma Go: visión y memoria", *ibid*., p. 40.

16. Hugo Ball. *La huida del tiempo*. Barcelona: El acantilado, 2005, p. 79.

17. Friedrich Schlegel. *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza Universidad, 1994, p. 168.

18. Margarita Nelke. *El expresionismo mexicano*. México: INBA-SEP, 1964, p. 64.

A la par de Goeritz, el pintor estadounidense Barnett Newman en su obra *Cathedra* (véase imagen 3), abstrajo una presencia divina en la cual el cristianismo y judaísmo estuvieran emparentados,[19] representando con ello el interés de los artistas de la posguerra por extender los valores de una religión hacia otra.

En este periodo, son varias las obras donde se refleja la presencia de las inquietudes espirituales de Goeritz. Basta nombrar otras esculturas para dar cuenta del calvario plástico que Goeritz recorría: *Moisés*, *La mano divina* y *Encuentro místico*, todos de 1952. Quizá la escultura que muestra de manera más patente el dolor de la posguerra y su vínculo con la religión es *Tu mano* (véase imagen 4), talla en madera que alude a la mano del Cristo de la *Crucifixión* (1510-1516) de Mathias Grünewald (la misma obra que Itten mostraba en sus cátedras en la Bauhaus). La mano, símbolo de sacrificio y expiación de culpas, reapareció en la obra de Goeritz en dos colaboraciones llevadas a cabo junto al arquitecto Ricardo de Robina. En la primera de ellas, realizada en cemento policromado, la obra lleva el título de *La mano codiciosa* (véase imagen 5) y la segunda, moldeada en yeso, fue intitulada *La mano divina* (véase imagen 6). Ambas obras revelan el interés de Goeritz por la integración plástica, la cual se concretó de manera manifiesta en la escultura *El animal del pedregal,* obra cuyos primeros bocetos fueron realizados en Guadalajara, para realizarse más tarde en la capital del país (véase imagen 7).

La integración plástica en México, monopolizada por el muralismo durante la primera mitad de siglo,[20] comienzó un periodo de renovación con *El animal del Pedregal* de Goeritz debido a la vanguardia escultórica que propone. Emplazada en la entrada del recién inaugurado fraccionamiento Jardines del Pedregal de San Ángel, la escultura fluctúa en el linde divisorio entre abstracción y figuración, estableciendo con ello una nueva propuesta ante los márgenes de la escultura pública, los cuales se restringían a mostrar acontecimientos históricos o expresidentes de la

19. John Golding. *Paths to the absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, Still*. Londres: Thames & Hudson, 2000, p. 204.

20. Louise Noelle. "La integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia". *xxii Coloquio Internacional de Historia del Arte, In-Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discurso*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, p. 541.

nación. Con *El animal,* Goeritz inició una serie de intervenciones en el ámbito urbano, resignificando así el espacio citadino plasmado en su obra temprana. Ya no eran los tiempos de reconocer pictóricamente la ciudad como lo había hecho Goeritz en sus primeros dibujos, ahora se trataba de intervenirla. Para la realización de la monumental obra, Goeritz se inspiró en el arte prehispánico, específicamente en el cinturón de serpientes del centro religioso de Tenayucan y en el centro ceremonial de Teotihuacan.[21] Esta relación con el arte prehispánico no fue algo causal, Goeritz tenía ya la conciencia de poder transformar esas obras en un lenguaje moderno gracias a la lectura del libro *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México* de su compatriota Paul Westheim,[22] quien desde su llegada a México en 1941, difundió el trabajo de los expresionistas alemanes[23] y estudió el arte precolombino. Por tanto, es deducible que los parámetros estéticos tanto de Westheim como de Goeritz fueran proclives a entablar un diálogo con las formas y espacios provenientes del México antiguo. *El animal* establece así una sinergia entre lo arcaizante y lo moderno, lo cual recuerda las obras de Goeritz inspiradas en las Cuevas de Altamira.

El año en que llegó Goeritz a México, 1949, fue el año de la muerte de José Clemente Orozco y simbólicamente, el del muralismo.[24] Moría así una especie de régimen en las artes plásticas y se abría una brecha a un arte con miras de apertura hacia el exterior. La primera mitad de siglo finalizaba con un movimiento de renovación que recibió el nombre de Ruptura, adjetivo que ha servido para diferenciar dos momentos en la historia del arte en México. Por sus ideas y obras, Goeritz contribuyó a la consolidación de dicho movimiento, y en el panorama general, todo parecía indicar que la escisión generada era definitiva.

Viviendo en Guadalajara, Goeritz ya había tenido contacto con varios de los artistas de esta generación radicados en la capital debido a los constantes viajes que efectuaba. Era conocida en este grupo su labor

21. Ida Rodríguez Prampolini. "Lo mexicano en Mathias Goeritz". *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios…, op. cit.*, p. 189.

22. Ida Rodríguez Prampolini. "The acquired identity of Mathias Goeritz", Archivo Ida Rodríguez Prampolini.

23. Durdica Ségota. "Paul Westheim (1886-1963). Expresionismo, un potencial universal", *El arte en México: Autores, temas, problemas.* Rita Eder (coord.). México: Conaculta, FCE, 2001, p. 322.

24. Jorge Alberto Manrique. *Una visión del arte y de la historia.* T. IV. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, p. 233.

como difusor cultural en Guadalajara y su estrecho vínculo con el arquitecto Luis Barragán y el pintor Jesús Reyes Ferreira. *El animal del pedregal* fue de alguna manera su presentación ante el medio artístico capitalino impulsando a los escultores a reflexionar en lo concerniente a la apertura de posibilidades que poseía la escultura pública. Asimismo, sus trabajos en pintura, grabado y escultura de pequeño formato, expuestos en 1951 en la Galería de Arte Mexicano dirigida por Inés Amor, demostraban una estética cosmopolita, generada al compás de los cuestionamientos hechos al arte durante la posguerra.

Goeritz, figura y obra, constituyó un paso decisivo en el camino hacia la renovación de las artes visuales mexicanas. El artista alemán fue el elemento necesario para que el rompimient*o* con los cánones plásticos anteriores fuera categórico.[25] El ejemplo paradigmático de ello fue el rescate, por parte de Goeritz, de la idea romántica de la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) traducida a un plano arquitectónico, tal como lo promulgó la Bauhaus. Legado estético y ejercicio espacial dinámico, la obra de arte total de Goeritz recibió el nombre de *Museo experimental El* eco, en 1953.

El eco es reconocido hoy en día como un edificio fundamental en la historia de la arquitectura moderna mexicana. Su construcción estuvo acompañada del *Manifiesto de la arquitectura emocional,* en el cual Goeritz deja en claro su postura estética:

> 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.[26]

Goeritz presenta en el *Manifiesto* la escisión entre la razón y sentimiento, lógica y espíritu, Apolo y Dionisos. El designio espiritual de Goeritz se inscribe

25. Jorge Alberto Manrique. "Mathias Goeritz, el provocador". *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y testimonios…, op. cit.*, p. 146.

26. Olivia Zúñiga. *Mathias Goeritz.* México: Intercontinental, 1963, p. 32.

en *El eco* tanto en su concepción como en su proyecto a cumplir. Tengo para mí que *El eco* es en parte resultado de las ideas trabajadas por Goeritz en Guadalajara. En su aspecto formal, apuesta por la experimentación en el diseño de los elementos constructivos como lo propondría Goeritz en su cátedra de Educación Visual y, en el plano conceptual, apuesta por crear emociones en el ser humano, lo cual, como se mencionó antes, tiene un carácter espiritual. Así, la estancia de Goeritz en la capital tapatía compone un eslabón no sólo entre la cultura europea y la mexicana, sino que señala la integración de principios estéticos y espirituales que marcaron una huella indeleble en la obra del artista.

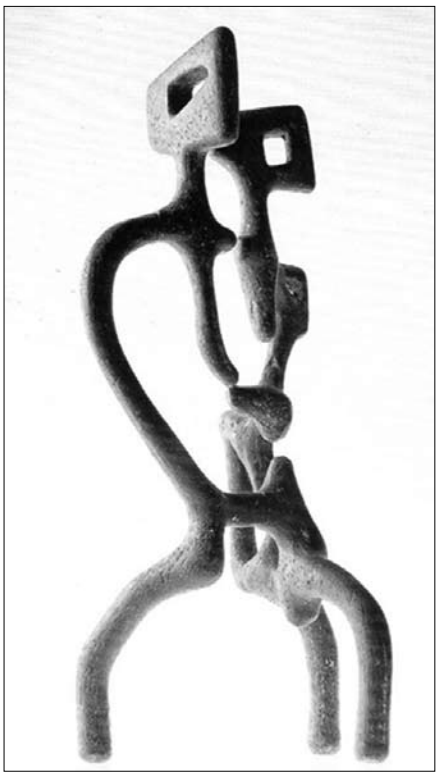

Imagen 1. Mathias Goeritz, *Amantes*, 1950.

Imagen 2. Mathias Goeritz, *Salvador de Auschwitz*, 1951.

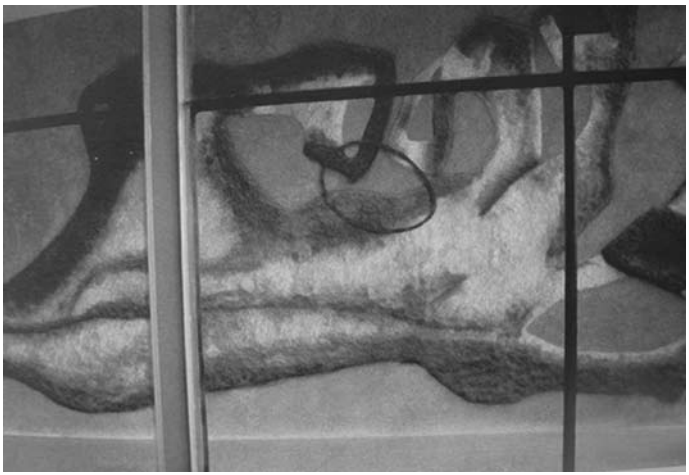

Imagen 5. Mathias Goeritz, *La mano codiciosa*, 1954.

Imagen 4. Mathias Goeritz,
Tu mano, 1952.

Imagen 6. Mathias Goeritz,
La mano divina, 1958.

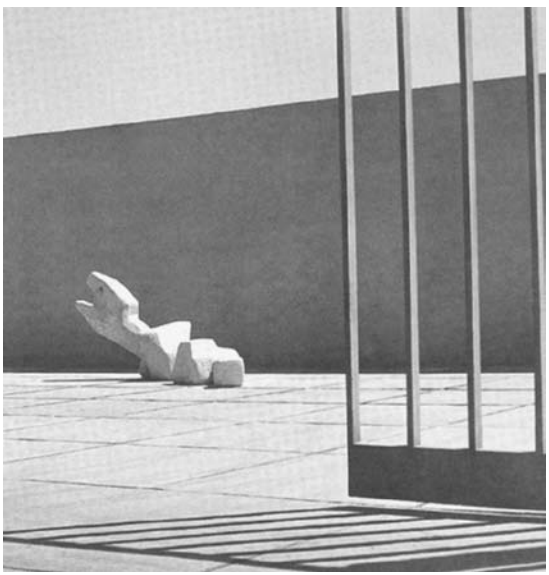

Imagen 7. Mathias Goeritz,
El animal del pedregal, 1951.