



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

LAS FRONTERAS DEL ARTE. MATHIAS GOERITZ, COMISARIO DE  
EXPOSICIONES EN GUADALAJARA: 1949-1952

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
RAÚL RUEDA RODRÍGUEZ

TUTORA PRINCIPAL  
DRA. DAFNE CRUZ PORCHINI  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:  
DRA. CLAUDIA GARAY MOLINA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
DRA. JENNIFER JOSTEN  
UNIVERSIDAD DE PITTSBURGH

CIUDAD UNIVERSTARIA, CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE, 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

<b>Agradecimientos.....</b>	<b>3</b>
<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>4</b>
<b>1.1 La Guadalajara que encontró Mathias Goeritz.....</b>	<b>7</b>
<b>2. LAS EXPOSICIONES Y SUS FRONTERAS.....</b>	<b>10</b>
<b>2.1 Ensayos sobre y desde México .....</b>	<b>11</b>
<b>2.2 Exposiciones y genealogías.....</b>	<b>21</b>
<b>2.3 Nuevas respuestas a las mismas preguntas.....</b>	<b>28</b>
<b>2.4 Todos los caminos llevan a la Ciudad de México.....</b>	<b>38</b>
<b>3. CONCLUSIONES.....</b>	<b>43</b>
<b>4. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>47</b>
<b>4.1 Hemerografía.....</b>	<b>50</b>
<b>5. ANEXOS.....</b>	<b>54</b>

## **Agradecimientos**

A mi hija Marina, por el eco de tus risas entre la lava del Pedregal.

Quiero agradecer, en primer lugar, a mi tutora principal, la Dra. Dafne Cruz Porchini, cuya generosidad y acompañamiento han sido elementales en la construcción de este ensayo. Al igual, estoy muy agradecido por el apoyo y consejos dados por la Dra. Claudia Garay Molina, y por las grandes lecciones sobre Mathias Goeritz de la Dra. Jennifer Josten, el apoyo de ambas ha sido muy gratificante.

No pudiera haber completado este ensayo sin el apoyo del equipo del Museo Cabañas, lugar que dio origen de esta investigación, en particular a Susana Chávez Brandon, directora del museo, y a Víctor Palacios, curador del mismo (y compañero de luchas antinostálgicas), cuya confianza y entusiasmo hicieron posible gran parte de mi investigación. Al igual quiero agradecer a Ana María Rodríguez, por permitirme consultar el Fondo Mathias Goeritz del CENIDIAP. Finalmente, agradezco todo el conocimiento y apoyo brindado por parte del cuerpo académico y administrativo del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, estos dos años han sido una gran experiencia.

Dedico este trabajo a Mónica, a mis padres, a mi hermana, a Frida, a mis tías y a mis amigxs, ¡gracias por el amor y la confianza!

## 1. INTRODUCCIÓN

Este ensayo académico busca documentar, estudiar y discutir las incursiones de Mathias Goeritz en la gestión y organización de exposiciones durante su estancia en Guadalajara entre 1949 y 1952, utilizando como referentes teóricos los estudios de Elena Filipovic, Bruce Altshuler y Tony Bennett<sup>1</sup>, quienes han enfocado sus investigaciones no solo al estudio de los objetos, espacios y agentes culturales, sino en las relaciones que se ejercen entre ellos a través de las exposiciones, al pensar en éstas como “sistemas de clasificación” y “estructura de los objetos y los discursos”, y así entender las exhibiciones como un dispositivo indisociable que cobra sentido en la coexistencia de unidades, en un tiempo específico con condiciones de poder particulares. Al igual, han sido relevantes para este ensayo los diversos estudios presentados en los dos Coloquios de Historia de las Exposiciones en México realizados en la UNAM en los años 2014 y 2019, por su multiplicidad de enfoques a objetos de estudio que comparten temporalidad o espacio con mi tema de estudio.

En este sentido, pretendo identificar qué otros agentes culturales colaboraron con Mathias Goeritz en este periodo, en aras de amplificar la visibilidad y diversificar la discusión de las exposiciones, en particular el papel de la crítica de arte ejercido por Lola Vidrio y Margarita Nelken. A partir de estas dos críticas, se estudian las relaciones entre sus textos y

---

<sup>1</sup>Bruce Altshuler, *Salon to Biennial. Exhibitions That Made Art History, I:1863-1950*, (Londres: Phaidon, 2008), Tony Bennett, *The birth of the museum. History, Theory, Politics*. (Londres: Routledge, 1995), Elena Filipovic, *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*, (Londres: The MIT Press, 2016) y Elena Filipovic, “What is an Exhibition?” en Ten Hoffmann, J. (ed.), *Fundamental Questions of Curating*. (Milán: Mousse Publishing/Fiorucci Art Trust, 2013).

las propuestas expositivas de Goeritz, así como las tensiones que genera la relación entre un hombre blanco, europeo, con el medio cultural tapatío de mediados del siglo xx, en particular con las mujeres que ejercieron a su par como agentes culturales.

La investigación surgió en el año 2019, cuando me desempeñaba como asistente curatorial en el Museo Cabañas y tuve la oportunidad de estudiar el Acervo Documental Mathias Goeritz que resguarda dicho museo. Tras revisar lo relacionado con su estancia en Guadalajara, llamó mi atención las exposiciones que el artista comisarió y cómo estas se relacionaban con su propia producción artística.

Tras una breve revisión bibliográfica, me percaté que no había un estudio que se centrara en este periodo y temática, por lo cuál quedaban muchas dudas por resolver y la maestría en historia del arte se presentaba como la mejor opción para hacerlo. Tras dos años de cursar diversos seminarios, búsqueda y estudio de bibliografía, trabajo de archivo y tutorías, ha surgido este ensayo.

Entre la vasta bibliografía que trata sobre Mathias Goeritz, son pocos los estudios que se centran en sus años en Guadalajara, siendo la mayoría de éstos, sobre su trabajo como profesor en la Escuela de Arquitectura o sobre su producción artística. Sobresalen los esfuerzos del arquitecto y escultor Fernando González Gortázar, quien se dio a la tarea, 50 años después y una vez había muerto Goeritz, de dejar registro del paso del artista alemán por la capital tapatía a través de entrevistas con las personas que habían sido cercanas a él. El libro *Mathias Goeritz en Guadalajara*<sup>2</sup> da cuenta de este periodo, poco estudiado hasta

---

<sup>2</sup> Fernando González Gortázar, *Mathias Goeritz en Guadalajara*, (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991).

entonces, aunque a 50 años de distancia, muchos hechos se mezclaron con los mitos y el olvido.

Francisco Reyes Palma<sup>3</sup> también se ha detenido sobre este momento en la trayectoria de Goeritz, poniendo en contexto su producción artística, editorial y de gestión con las políticas de la Guerra Fría y el desarrollo económico y cultural de México a mediados del siglo XX. Más recientemente, Jennifer Josten<sup>4</sup> ha hecho un estudio completo de la trayectoria de Mathias Goeritz desde el contexto político, cultural y económico de la Guerra Fría, abarcando desde los inicios de su trayectoria artística en España, su paso por Guadalajara y su mudanza definitiva a la Ciudad de México, hasta un ensayo sobre las curadurías del artista a lo largo de su carrera.

Por su parte, el trabajo de Chus Tudelilla Laguardia<sup>5</sup>, aunque centrado en los años en España, ha dejado una importante y minuciosa investigación sobre los años que Mathias Goeritz pasó en Guadalajara. Los estudiosos y libros publicados sobre el artista son muchos más, pero me he detenido únicamente en los que me sirvieron como fuente principal para mi ensayo.

---

<sup>3</sup> Francisco Reyes Palma, “Trasterrados, migrantes y guerra fría en la disolución de una escuela nacionalista de pintura” en *Hacia otra historia del arte en México (1960-2000)*, Issa Ma. Benítez Dueñas, coord., (México: CONACULTA/Curare, 2001), 183-216 y Francisco Reyes Palma, ed., *El retorno de la serpiente. Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional*, (Madrid: MNCARS/Fomento Cultural Banamex/Museo Amparo, 2014), 15-64.

<sup>4</sup> Jennifer Josten, *Mathias Goeritz, Modernist Art and Architecture in Cold War Mexico*, (London: Yale University Press, 2018) y Jennifer Josten, “Mathias Goeritz, curador de la Guerra Fría” en *Diplomacia cultural en México durante la Guerra Fría. Exposiciones y prácticas artísticas*, Dafne Cruz Porchini, Claudia Garay Molina y Mireida Velázquez Torres, coords., (México: SRE/Dirección General del Acervo Diplomático, 2021), 137-150.

<sup>5</sup> Chus Tudelilla Laguardia, *Mathias Goeritz, recuerdos de España 1940-1953*, (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014).

El texto comienza con un recuento del contexto social y político de la Guadalajara que recibió a Mathias Goeritz, condiciones que se relacionan de manera directa con la consolidación de sus proyectos expositivos. En el segundo capítulo, en el cual se desarrolla el cuerpo de esta investigación, se hace un seguimiento y análisis de los espacios de exhibición y las muestras comisariadas por Mathias Goeritz, utilizando como fuente principal las discusiones publicadas en la prensa. Aquí me detengo en el papel de otros agentes culturales que intervinieron en el proceso, particularmente en la crítica de arte. Finalmente, en las conclusiones se hace un balance de las exposiciones en relación a la trayectoria artística de Goeritz en el periodo estudiado y sus consecuencias en el panorama cultural de Guadalajara a mediados del siglo XX.

## 1.1 La Guadalajara que encontró Mathias Goeritz

La llegada de Mathias Goeritz a Guadalajara fue posible gracias a que el estado de Jalisco atravesaba la mayor transformación en su historia, de la mano del gobernador José de Jesús González Gallo. Su periodo de gobierno, que inició en 1947, se dio a la tarea de obtener recursos del presupuesto federal para hacer posibles sus proyectos de modernización. Desde sus años como diputado, senador y secretario de Manuel Ávila Camacho, forjó relaciones muy cercanas a la cúpula de poder del PRI, siendo uno de los gobernadores más cercanos al presidente en turno, Miguel Alemán.

La profesionalización de la educación fue uno de los objetivos centrales del gobierno de González Gallo para modernizar la industria en Jalisco, por lo que, desde el inicio de su sexenio, se encargó de formar el Instituto Tecnológico de Guadalajara para lograr este objetivo<sup>6</sup>. Fue a partir de esta iniciativa que Ignacio Díaz Morales, quien era el arquitecto más cercano a González Gallo, aprovechó para darle seguimiento a su proyecto de fundar una escuela de arquitectura con el apoyo del rector de la Universidad de Guadalajara, Luis Farah y el director del Instituto, Jorge Matute Remus<sup>7</sup>.

Una vez fundada la Escuela de Arquitectura en 1948, Díaz Morales se dio a la tarea de buscar maestros en Europa para complementar la formación de los futuros arquitectos. A través del pintor Alejandro Rangel y con el aval de Josefina Muriel e Ida Rodríguez, el arquitecto conoció a Mathias Goeritz y lo invitó a participar como profesor de Historia del

---

<sup>6</sup> José Alfonso Ayala Muñoz, “La modernización urbanística del centro histórico de Guadalajara (1947-1953)” en *Experiencias de modernidad*, Lilia Estela Bayardo Rodríguez y José Alberto Moreno Chávez, (Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2017), 53-74.

<sup>7</sup> Fernando González Gortázar, *La fundación de un sueño: La Escuela de Arquitectura de Guadalajara*, (Guadalajara: Universidad de Guadalajara 1995).

arte y Educación visual. Después de una travesía de más de un año que les tomó tanto a Goeritz y Marianne Gast como a Díaz Morales, conseguir recursos, traslados y realizar trámites burocráticos, la pareja llegó al puerto de Veracruz en octubre de 1949.

Mathias Goeritz llegó a una Guadalajara en plena transformación, con la cabeza y los baúles llenos de proyectos, a una escuela que él mismo llamaba la *Bauhaus tapatía*, con una comunidad que lo esperaba entusiasmada y ávida de aprendizaje y, a la vez, una ciudad temerosa de la modernidad y sus cambios que, irremediablemente, tendría que afrontar.

En el campo de los museos, las galerías y las exposiciones, Guadalajara era un terreno difícil, como afirmó Lola Vidrio<sup>8</sup>, a finales de la década de los cuarentas no existían galerías ni privadas ni públicas, hasta la fundación de Camarauz en 1949. A pesar de la gran influencia que Jalisco representaba en el campo de las artes plásticas a nivel nacional, los artistas y gestores más relevantes se trasladaban a la Ciudad de México para encontrar espacios dónde exponer. El único espacio expositivo consolidado era el Museo del Estado, institución fundada en 1918 que había envejecido junto con su director Ixca Farías, quien recién falleció en 1948 y dejaba su cargo en manos de José Guadalupe Zuno, exiliado de la política al mundo de la cultura. Ya desde 1947 el gobierno federal había desarticulado el Museo del Estado, convirtiéndolo parte del Instituto Nacional de Historia, siendo Fernando Gamboa el encargado de rehacer el guión museográfico para que éste atendiera a la única idea centralista de “lo mexicano”.

La Escuela de Artes de la Universidad de Guadalajara sólo existía como proyecto. Fue constituida hasta 1953, siendo hasta entonces un espacio de diálogo y acción para los

---

<sup>8</sup> Lola Vidrio, “Tele-Notas”, *El Occidental*, 15 de diciembre de 1949.

artistas, profesores y estudiantes de arte. Antes de esta fecha, únicamente se organizaban exposiciones en espacios temporales o fundaron galerías a las que no se les dio continuidad, por lo cual no lograron fraguar como proyectos de largo aliento. El mismo Guadalupe Zuno, Juan Víctor Arauz e Ignacio Díaz Morales buscaron interceder en la organización de eventos culturales, pero no contaban que alguien que viera las exhibiciones y los espacios de exposición como lugares de enunciación, visibilidad y acción política, tal cual lo concretó Mathias Goeritz.

## 2. LAS EXPOSICIONES Y SUS FRONTERAS

Había pasado un mes tras la muerte del muralista José Clemente Orozco, cuando Mathias Goeritz llegó a Guadalajara en octubre de 1949, para formar parte de la recién inaugurada Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara<sup>9</sup>. La impronta de la obra de Orozco sobre la ciudad hacía que hubiera poco espacio para pensar un arte distinto al que el maestro jalisciense dejó tras de sí. El muralista había trabajado, en los años que pintó su ciclo de frescos en Guadalajara, con una serie de ayudantes que se convirtieron en comprometidos seguidores y custodios de su memoria y legado en la ciudad.

El proyecto estético de Goeritz era la contraparte de lo que Orozco (y el muralismo en general) había pregonado con su obra: la historia social y la política, eran dos aspectos que nunca se harían presentes en la obra del artista e historiador del arte de origen alemán<sup>10</sup>. A su favor, Goeritz conocía los mecanismos a través de los cuales la historia del arte podía ser reconfigurada, y sabía que la labor artística aunada a la labor de crítico, comisario de exposiciones, editor y pedagogo, hacían más eficiente la transmisión de ideas, local e internacionalmente, en el mundo del arte<sup>11</sup>.

Desde su llegada a México, Goeritz fue conciente de lo que la abstracción representaba en el país de “los tres grandes del muralismo”, y Justino Fernández, uno de los historiadores del arte más importantes del momento, se lo hizo saber desde su primer

---

<sup>9</sup> Véase, Fernando González Gortázar, *La fundación de un sueño: La Escuela de Arquitectura de Guadalajara*, (Guadalajara/Editorial Universidad de Guadalajara, 1995).

<sup>10</sup> Mariana Méndez-Gallardo, “La obsesión por el arte. Entrevista con Ida Rodríguez Prampolini”, *Artes de México*, Número 115, 2014, 20.

<sup>11</sup> Jennifer Josten, “El arte en red: Las intervenciones de Goeritz en los circuitos internacionales” en *El retorno de la serpiente. Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional*, Reyes Palma, 109.

encuentro<sup>12</sup>. Simplemente, dentro de los espacios oficiales, no cabía la posibilidad de plantear un proyecto expositivo con las características que Goeritz tenía en mente, pero el artista alemán asumió el reto, y si desde el centro del país era imposible, Guadalajara se presentaba como una alternativa ideal.

## 2.1 Ensayos sobre y desde México

Al principio, su labor fue conciliadora. Mathias Goeritz, con la intervención de Lola Vidrio<sup>13</sup>, convenció a Juan Víctor Arauz y Gabriel Camarena de alternar su tienda de fotografía con la función de galería para organizar exposiciones en una ciudad que carecía de espacios de exhibición. Vidrio describió Camarauz como “Vanguardista, de un nuevo funcionalismo comercial, deja a un lado las obtusas, ñoñas fórmulas acostumbradas, y se lanza primero que nadie a usar su tienda como salón de exposiciones libremente abierto al público”<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Margarita de Orellana, ed., *Mathias Goeritz. Ecos y laberintos*, (México:Artes de México/CONACULTA/Dirección General de Publicaciones, 2014), 25.

<sup>13</sup> Lola Vidrio nació en Guanajuato en 1907 y desde temprana edad su familia se trasladó a Jalisco. Estudió literatura con Agustín Basave y comenzó a publicar cuentos desde los 22 años en la revista *Bandera de Provincias*. Inició su trabajo como reportera en 1942 en el recién inaugurado periódico *El Occidental* donde publicó las columnas “Prisma” (1944-1948) y “Tele-Notas” (1948-1951). Fue directora de los espacios expositivos Editora de Jalisco y del Museo Taller José Clemente Orozco y en 1952 publicó su único libro *Don Nadie y otros cuentos*, por el que recibió el Premio Jalisco de Literatura. A partir de 1955 avocó su trabajo en el campo del activismo político, formó parte del Partido Comunista Mexicano, del Movimiento de Liberación Nacional y de la Central Campesina Independiente. Murió en Guadalajara en 1997 a los noventa años. Véase Alejandra Carolina Díaz, *Lola Vidrio al encuentro de su propia voz. Una biografía a través del “Prisma” (1907-1997)*, (México:Universidad de Guadalajara, 2022). Durante la década de los años cuarenta, Lola Vidrio fue compañera sentimental de Juan Víctor Arauz.

<sup>14</sup> Lola Vidrio, “Tele-Notas”, *El Occidental*, 2 de diciembre de 1949, Hemeroteca - Biblioteca Pública del Estado de Jalisco “Juan José Arreola” (BPEJ).

La primera exposición se le dedicó a José Clemente Orozco y fue inaugurada en diciembre de 1949 e incluyó dibujos, pinturas sobre papel y litografías que Arauz, quien tuvo una relación cercana al artista jalisciense, logró reunir con la ayuda de coleccionistas de la capital tapatía [Figura 1].

Goeritz se encargó de escribir un texto para la hoja de sala en la que dejaba de lado las pinturas y dibujos, para tratar el problema de la recepción de la obra del artista. Resulta curioso que el texto parece hablar más del propio Goeritz que del muralista, como lo demuestran frases como: “No es ahora difícil sentir respeto delante de su obra, ni tampoco es tan fácil comprenderla a fondo. Todavía hay muchos que la rechazan. Pero su arte ES, y eso es lo que importa”<sup>15</sup>. Queda claro que para 1950, la obra de Orozco gozaba de una aceptación casi generalizada en todo México –mayor a la de cualquier otro muralista–, aún más en Guadalajara, donde tras su muerte, se acogió al oriundo de Zapotlán el Grande como emblema artístico de la ciudad.

Goeritz diseñó una publicación posterior a la exposición que reunió a estudiantes, arquitectos y teóricos para que presentaran un homenaje a José Clemente Orozco [Figura 2]. La publicación le permitió a Goeritz restablecer en Guadalajara su labor editorial, a través de la cual aplicó teorías del diseño traídas de la Bauhaus<sup>16</sup> (mismas que impartía en su clase de educación visual), y le permitieron iniciar con la diseminación de su proyecto estético.

Meses más adelante, siguiendo con los homenajes al muralista tapatío, Mathias Goeritz presentó una escultura en madera que representaba a Orozco empuñando un pincel,

---

<sup>15</sup> M. Goeritz, *José Clemente Orozco*, 1949, s.p. Texto en la invitación a la exposición de José Clemente Orozco en la galería Camarauz.

<sup>16</sup> González Gortázar, *Mathias Goeritz en Guadalajara*, 14.

la cual, al ser rechazada por Fernando Gamboa para exhibirse en una muestra con obra de Orozco para la apertura al público de su casa taller, fue donada a la Universidad de Guadalajara a través del ingeniero Jorge Matute Remus, quien decidió exponerla en el Paraninfo de la Universidad, a unos cuantos metros de los murales de Orozco. El motivo principal del rechazo eran las características de la obra: una abstracción del artista tapatío empuñando su pincel con sólo un par de círculos en la cabeza sugiriendo sus anteojos.

El crítico Antonio Rodríguez fue de los primeros en atacar las actividades de Goeritz en torno a Orozco, acusando al artista alemán de oportunista, por querer asociar su nombre al de “uno de los grandes artistas mexicanos”<sup>17</sup>. Además se hablaba del peligro que representaban las personas que, con “el prestigio de sus nombres exóticos”, promovían el abstraccionismo entre los jóvenes valores de Jalisco<sup>18</sup>. En Guadalajara, la indignación de los estudiantes y seguidores de Orozco fue tal ante la escultura de tintes abstractos, que fue sustraída. Al paso de los días, la escultura reapareció con la condición de que no se volviera a exhibir cerca de los murales<sup>19</sup>.

Desde su estancia en España, comenta Javier Arnaldo, Goeritz desarrolló un aparato de difusión basado en la organización de exposiciones y en la publicación de textos y catálogos que extendieran el impacto de las primeras<sup>20</sup>. Ahora en Guadalajara, de manera

---

<sup>17</sup> A. Rodríguez, “Estatua del gran artista Clemente Orozco, rechazada”, *El Nacional*, 18 de enero de 1952. Fondo Mathías Goeritz-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas (de aquí en adelante FMG-CENIDIAP).

<sup>18</sup> Antonio Rodríguez, “Los pintores de Jalisco piden un museo de arte,” *El Nacional*, 16 de noviembre de 1951. FMG-CENIDIAP.

<sup>19</sup> González Gortázar, *Mathias Goeritz en Guadalajara*, 75-77.

<sup>20</sup> Javier Arnaldo, “Mathias Goeritz en España. 1941-1949” en Reyes Palma, *El retorno de la serpiente. Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional*, 73. Entre los ejemplos se encuentra la publicación hecha a propósito de la exposición de Goeritz junto a

paralela a sus labores como docente, se había hecho de distintos espacios de exhibición en los cuales pudiera restablecer esta vía para continuar con sus disertaciones sobre el arte. El comisariar exposiciones no sólo le trajo beneficios profesionales, sino que estas fueron utilizadas también como una forma de retribución social, según lo atestigua una carta escrita por Jorge Matute Remus, rector de la Universidad de Guadalajara en aquellos años, que buscó convencer a las autoridades migratorias de México para que Mathias Goeritz y Marianne Gast recibieran la nacionalidad mexicana, incluyendo entre sus argumentos que Goeritz y Gast “son personas honorabilísimas y cuya cultura ya ha empezado a irradiar en nuestro medio, a través de las desinteresadas colaboraciones, no lucrativas para: exposiciones, ediciones, etc”<sup>21</sup>.

En enero de 1950, a tres meses de su llegada a Guadalajara, Goeritz tuvo su primera exposición individual en Camarauz. La exposición del “representante de la ‘Escuela de París’” –apuntaba la invitación–, reunía obras hechas en su mayoría en la técnica del gouache, un par de óleos que el artista había producido desde 1946 y una composición fotográfica abstracta creada a partir de la manipulación de objetos sobre papel fotográfico. En la hoja de sala, un texto de Díaz Morales remarcaba, en un tono un tanto esperanzador, que “su pintura viva y libérrima [...] abre nuevas rutas en este campo”<sup>22</sup>.

El propio Goeritz desconfiaba del alcance y éxito que podría tener su exposición, ya que, le confesó a Rafael Santos Torroella, la exposición de Orozco no había “tenido ni una

---

Ángel Ferrant en la Galería Palma de Madrid en febrero de 1949, con textos de Ricardo Gullón.

<sup>21</sup> Jorge Matute Remus, *Memorandum*, 28 de abril de 1950, Libro No. 261, p, 282, Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara (AHUdeG).

<sup>22</sup> Ignacio Díaz Morales, *Mathias Goeritz*, 1950. Texto en la invitación a la exposición de Mathias Goeritz en Camarauz, 1950.

décima parte del éxito” a pesar de que estaba dedicada al artista más relevante del momento. Goeritz dice del público: “La gente se pelea. Algunos son entusiastas. Otros (la mayoría) ríen o hacen bromas”<sup>23</sup>. El artista reparó en los ataques violentos hacia la exposición, como intentar romper los vidrios de la galería, destruir los anuncios de la exposición y el robo de una composición fotográfica de gran formato.

La cobertura en la prensa tapatía fue profusa, desde las críticas informadas de Lola Vidrio publicadas en el periódico *El Occidental*<sup>24</sup>, hasta los rumores que se publicaron en la columna “Chismópolis” de *El Sol de Guadalajara*. En lo general, podríamos dividir los textos en dos vertientes: los que desconfían del artista, ya sea por su procedencia o por considerarlo un charlatán, y los que ven con entusiasmo la exposición de la obra de Goeritz y sus probables consecuencias para el medio artístico de Guadalajara.

En el primer grupo resaltan las burlas y el descrédito a las obras del pintor, diciendo que “¡Son maravillosas para decorar telas para un vestido!” y se refieren a los personajes que aparecen en las pinturas como “monitos”<sup>25</sup>. En la columna “Usted dirá” de *El Sol de Guadalajara* se dice con sorna que ese “infantilismo” es el “resultado del más acabado conocimiento de la pintura”<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Carta de Mathias Goeritz a Rafael Santos Torroella, 5 de febrero de 1950. Citado por Chus Tudelilla Laguardía, *Mathias Goeritz, recuerdos de España 1940-1953*, 257-258.

<sup>24</sup> El periódico *El Occidental* fue fundado en 1942 por Rubén Villa Michel, con la intención de competir con el periódico de mayor difusión en Guadalajara, *El Informador*. José Pagés Llergo fue su primer editor, cargo en el que duró pocos meses, debido al cariz católico del periódico, el cual contaba entre sus patrocinadores al arzobispo de Guadalajara, José Garibi y Rivera. En 1948 el periódico fue adquirido por José García Valseca, añadiendo este periódico a su red de diarios *El Sol*, que se publicaban en gran parte del país.

<sup>25</sup> “Chismópolis,” *El Sol de Guadalajara*, 17 de enero de 1950, FMG-CENIDIAP.

<sup>26</sup> “Usted dirá,” *El Sol de Guadalajara*, 17 de enero de 1950, FMG-CENIDIAP.

En el segundo grupo se cuenta el entusiasmo de Lola Vidrio el cual es evidente en sus notas, además de ser ella misma parte del consejo que dirigía la galería Camarauz<sup>27</sup>, junto a los propietarios de la tienda. En su columna “Tele-Notas”, Vidrio presentó a Mathias Goeritz al público jalisciense, resaltando su pertenencia a la Escuela de París: “Aquí hemos tenido toda clase de exposiciones sin que nunca, nadie, diga de dónde vienen, qué escuela tienen, cuáles influencias se revelan en ellos”, añadiendo que en Guadalajara estaban “vírgenes de ideas ajenas, de juicios que precalifiquen y guíen del sentido de gusto del que mira las obras”<sup>28</sup>. Para la periodista, incluir a Goeritz como parte de la Escuela de París, hacía evidentes sus orígenes y convocaba al público a informarse e involucrarse con la obra expuesta, con la intención de formar una audiencia activa. Vidrio cerró su columna diciendo: “Y es todavía mucho más necesario que la gente sea sacudida por la impresión que le produce una tendencia nueva”<sup>29</sup>.

En la sección en inglés que se publicaba en el mismo periódico, *El Occidental*, John Carson anotó que, de manera paralela a la exposición de Goeritz en Guadalajara, el Museo de Arte Moderno de Nueva York organizaba una exposición retrospectiva de Paul Klee, con quien el mismo Goeritz “ha estudiado y expuesto”<sup>30</sup>.

Esta cercanía a los pintores más reconocidos de Europa es repetida en otras notas, como la del periódico *El Occidental*, titulada “Visitan la exposición de Goeritz” donde se afirma que el artista es “gran amigo de los más famosos pintores modernos como Picasso,

---

<sup>27</sup> “Visitan la exposición de Goeritz,” *El Occidental*, 17 de enero de 1950, FMG-CENIDIAP.

<sup>28</sup> L. Vidrio, “Tele-Notas,” *El Occidental*, 14 de enero de 1950, FMG-CENIDIAP.

<sup>29</sup> L. Vidrio, “Tele-Notas,” *El Occidental*, 14 de enero de 1950, FMG-CENIDIAP.

<sup>30</sup> J. Carson, “English section,” *El Occidental*, 17 de enero de 1950, FMG-CENIDIAP.

Clee [sic], Juan Gris, etc.”<sup>31</sup>, cuando sabemos que el artista nunca tuvo una relación cercana con ninguno de los pintores citados y sólo había expuesto con estos en muestras organizadas por él mismo. Una operación similar ocurrió en medios nacionales, cuando en la sección “Notas de cultura” del periódico *Novedades* se informó de la apertura de la sala de exposiciones de Camarauz, “un nuevo centro de arte fuera de la capital mexicana”, así como de la exposición de Goeritz, al cual se le considera “íntimo amigo de personalidades tan universales como lo es Picasso y lo fueron Paul Klee y Juan Gris”<sup>32</sup>. A través de sus relaciones con los artistas más famosos del viejo continente, tanto el artista como sus partidarios, justificaban y enaltecían la presencia de un artista extranjero en la capital tapatía.

Entre sus diversas tácticas para que el ambiente cultural de Guadalajara lo acogiera, se encontraba convencer al público de su “árbol genealógico”, para no ser tachado de advenedizo. Además de hacerse llamar integrante de la Escuela de París, como veremos más adelante, las exposiciones que organizará en los meses próximos a su llegada a la capital tapatía le ayudarían a dibujar un mapa de influencias artísticas que lo colocarán en la punta de la vanguardia europea y estadounidense.

Adalberto Navarro Sánchez publicó, primero en *El Occidental* y luego en la revista *Et Caetera*, un texto –que más bien parece un manifiesto–, con motivo de la exposición de Goeritz en Camarauz. En este texto titulado llanamente *Mathias Goeritz*, Navarro Sánchez hace una vuelta a los orígenes del hombre en los que detecta dos “naturalezas”: una zoológica y otra creativa, la primera respondía al instinto animal que prevalece en los humanos, y la segunda, correspondiente al espíritu, o sea, la que “desobedece al instinto”. El ensayo,

---

<sup>31</sup> “Visitan la exposición de Goeritz,” *El Occidental*, 17 de enero de 1950, FMG-CENIDIAP.

<sup>32</sup> “Artes Plásticas,” *Novedades*, 5 de febrero de 1950, FMG-CENIDIAP.

dividido en siete apartados, estructura por qué las obras de Goeritz se ubican justo en el punto medio de las dos naturalezas, intersección desde donde opera la expresión artística de los niños, según el autor<sup>33</sup>.

A diferencia de Lola Vidrio, que buscó contextualizar y dar cuenta del panorama del que partía la obra de Goeritz, Navarro Sánchez afirmó que “su intento [de Goeritz], es el intento más rotundo de patentizar que el arte no se parece a nada, aún cuando muchos quieran encontrar antecedentes”. Más adelante añade que Goeritz “deja que el arte hable por sí mismo, y hable solo”<sup>34</sup>.

El texto de Navarro Sánchez es un elaborado y generoso ensayo sobre Goeritz que tuvo difusión, según lo comentamos más arriba, en un medio especializado como lo era la revista *Et Caetera*, y en un medio de difusión masiva como *El Occidental*<sup>35</sup>. A la hemerografía se le suma el texto de Ignacio Díaz Morales, del cual se desprende un extracto para la hoja de sala –ya comentado anteriormente–, publicado por completo en la revista *Ideales Universitarios*<sup>36</sup>.

Hay que resaltar que la exposición de Goeritz se convirtió en un hecho discutido en medios masivos, alcanzando tal punto, que podía ser aludido el tema sin la necesidad de comentar el contexto. Así lo atestigua el texto introductorio al primer número del Semanario de Calzado Canadá, en el que se comentan los problemas que acongojan a los ciudadanos de

---

<sup>33</sup> A. Navarro Sánchez, “Mathias Goeritz,” *El Occidental*, 22 de enero de 1950, FMG-CENIDIAP.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> A. Navarro Sánchez, “Mathias Goeritz,” *Et Caetera*, Número 1, enero-marzo de 1950, FMG-CENIDIAP.

<sup>36</sup> I. Díaz Morales, “Mathias Goeritz,” *Ideales Universitarios*, Año I Número 3, febrero de 1950, FMG-CENIDIAP.

Guadalajara en 1950, y entre los rumores se anota: “¡Ah que Matías! “Dicen” que es un cuadro surrealista...”<sup>37</sup>.

En abril de 1950, Goeritz publicó *Sobre la libertad de creación*<sup>38</sup>, un libro que contenía una versión corta de la conferencia que había impartido en la ciudad a manera de presentación de principios, en la que explicó su visión del arte y cómo su obra la ilustra. En el texto, el artista de origen alemán busca deslindarse de los conceptos por los que los artistas ligados a la abstracción eran acusados por los seguidores de la pintura realista. Podemos leer: “la obra de arte tiene que ser, forzosamente, real y superreal, sin que el artista, por eso, tenga que llamarse realista o surrealista [...] mi pintura no está pintada para el arte; está pintada para el hombre y se dirige a la humanidad, a los pobres y ricos [...] no creo que esto es un concepto ‘burgeois’, ni proletario, ni aristócrata. Es sencillamente, un concepto humano”<sup>39</sup> [Figura 2].

Como lo apunta Patrick Iber, la libertad era el concepto que se difundía y promovía desde Estados Unidos en el contexto de la guerra fría, a diferencia de la paz, concepto emblema difundido por el bloque soviético<sup>40</sup>. Así que, cuando Goeritz habla de la libertad de creación, el referente principal no es esa “neutralidad” que el artista quiere aparentar, sino una postura particular del arte y la cultura promovida desde las naciones capitalistas.

---

<sup>37</sup> “Dicen,” *Semanario Calzado Canadá*, 4 de marzo de 1950, FMG-CENIDIAP.

<sup>38</sup> El texto fue publicado por primera vez en el número 5 de la revista *Ideales Universitarios*.

<sup>39</sup> M. Goeritz, *Sobre la libertad de creación*, (Guadalajara: Ediciones Camarauz, 1950).

<sup>40</sup> Citado por Jennifer Josten en “Mathias Goeritz, curador de la Guerra Fría” en *Diplomacia cultural en México durante la Guerra Fría. Exposiciones y prácticas artísticas*, Dafne Cruz Porchini, Claudia Garay Molina y Mireida Velázquez Torres, coords., (México:SRE/Dirección General del Acervo Diplomático, 2021), 140.

Lola Vidrio reseñó la publicación en *El Occidental*, donde afirmó que Mathias Goeritz, “por la audacia de su pintura, es actualmente la figura más discutida del ambiente artístico tapatío”<sup>41</sup>, y agrega Chus Tudelilla, “le bastaron dos meses [...] para dar la vuelta al anodino panorama cultural de una ciudad provinciana de 300,000 habitantes”<sup>42</sup>. De nuevo, otra afirmación que da cuenta de la capacidad de Goeritz en generar controversias y alianzas para catapultar su carrera artística. Sin duda, Lola Vidrio logró hacer un puente entre el artista y el público. *Libertad de creación* fue también comentada en el diario *Novedades* de la Ciudad de México, donde cada vez fueron más regulares sus apariciones.

Esta publicación es la segunda que hizo Goeritz desde la galería Camarauz. La primera fue una reedición de su serie de 11 dibujos llamada *El Circo*, a la que se le agregó un prólogo de Arturo Rivas Sainz. La carpeta fue publicada en enero de 1950, y en *Novedades*, dos meses después, ya se decía que se “ha vendido de una manera insólita en aquella ciudad”<sup>43</sup>.

Eliminar todo rastro histórico-social o de condición de clase en el arte, fue una de las tácticas que utilizaron los artistas en tiempos de la Guerra Fría por “desmarcarse” de la polaridad en la que el mundo se dividía. Es por esto que toman como bandera conceptos como la libertad o la ausencia de las fronteras<sup>44</sup>, que más que deslindarlos de la problemática

---

<sup>41</sup> Lola Vidrio, “Libertad de Creación,” *El Occidental*, 7 de abril de 1950, Acervo Documental Mathias Goeritz-Museo Cabañas.

<sup>42</sup> Tudelilla Laguardia, *Mathias Goeritz, recuerdos de España 1940-1953*, 212.

<sup>43</sup> “Libros”, *Novedades*, 12 de marzo de 1950. FMG-CENIDIAP.

<sup>44</sup> Véase Reyes Palma, “Trasterrados, migrantes y guerra fría en la disolución de una escuela nacional de pintura” en Dueñas, coord., *Hacia otra historia del arte en México. Disolvidencias (1960-2000)*, (Conaculta/Curare, México, 2001), 197.

política, los ligaba a la cruzada cultural estadounidense que por estos años buscaba permear a toda Latinoamérica.

Como se anotó en un principio, la atención de Goeritz sobre el Museo de Arte Moderno de Nueva York, cobró relevancia, ya que fue en esta institución desde la que se configuró la visión del arte “libertario” carente de todo contenido político. Desde su estancia en España, Goeritz buscó ser notado por Alfred H. Barr Jr., solicitando su asesoramiento en sus últimas obras abstractas<sup>45</sup> y manteniendo un envío constante de cartas de carácter personal<sup>46</sup>. Al mismo tiempo se aseguró que las publicaciones que editó llegaran a la Biblioteca del MoMA, a través de Mimi Levitt, trabajadora del museo<sup>47</sup>. A partir de esta perspectiva, la labor de Mathias Goeritz como gestor de exposiciones y su “marcado entusiasmo por las tendencias de arte claramente identificadas con el capitalismo liberal del oeste”<sup>48</sup>, como apunta Josten, se enmarcó dentro de una política comandada por Estados Unidos la cual le hará encontrarse con múltiples adversarios en Guadalajara, pero también con algunos compañeros de causa.

Además del grupo de arquitectos de la Universidad de Guadalajara, quienes se unieron a las propuestas de Goeritz desde un primer momento, fueron los escritores tapatíos agrupados en diversas revistas literarias como *Ariel*, *Et Caetera* y *Xallixtlco*, entre los que sobresalían Francisco Sánchez Flores, Adalberto Navarro Sánchez, Olivia Zúñiga, Arturo

---

<sup>45</sup> Josten, *Mathias Goeritz. Modernist Art and Architecture in Cold War Mexico*, 2018, 35.

<sup>46</sup> Mathias Goeritz, Christmas Card, diciembre de 1948, Alfred H. Barr, Jr., Papers (AAA: 322), MoMA Archives.

<sup>47</sup> Josten, *Mathias Goeritz. Modernist Art and Architecture in Cold War Mexico*, 2018, 39.

<sup>48</sup> Josten, “Mathias Goeritz, curador de la Guerra Fría” en *Diplomacia cultural en México durante la Guerra Fría. Exposiciones y prácticas artísticas*, Dafne Cruz Porchini, Claudia Garay Molina y Mireida Velázquez Torres, coords., 138.

Rivas Sainz, Emmanuel Carballo y Lola Vidrio, todos estos se reunían en el Café Apolo en el centro de Guadalajara y compartían el tener como referente principal la figura y obra de Agustín Yáñez. Algunos de ellos venían trabajando juntos desde la revista *Bandera de provincias*<sup>49</sup> a finales de los años veinte y principios de los treinta. Lola Vidrio sería la colaboradora más cercana y la más entusiasta difusora de Goeritz, y quien servirá como primer punto de contacto entre el artista alemán y el grupo literario de Guadalajara<sup>50</sup>.

La revista *Et Caetera*, dirigida por Adalberto Navarro Sánchez, se comenzó a publicar desde inicios de 1950 de manera trimestral. En los primeros cuatro números, la presencia de Mathias Goeritz en la revista fue evidente, entre los colaboradores se encontraban escritores y artistas ligados a los años de Goeritz en España, incluyendo textos de Eduardo Westerdhal, Juan Eduardo Cirlot y Rafael Santos Torroella, e ilustraciones de Ángel Ferrant, Sigurd Nyberg, Antonio Saura, José Julio Rodríguez y el mismo Goeritz; al igual, se publicaron reseñas y textos relacionados con las exposiciones comisariadas por el artista alemán. Goeritz estaba buscando hacer una sección de artes plásticas “a mi gusto”, le decía el artista a Eduardo Westerdahl en una carta<sup>51</sup>, y aunque la revista dedicó la mayor parte de su contenido relacionado con las artes plásticas a las actividades en torno a Mathias Goeritz durante su

---

<sup>49</sup> La revista *Bandera de Provincias* se convirtió, para los escritores tapatíos de medio siglo, en un modelo a seguir en cuanto a medios de difusión de la cultura literaria jalisciense, así como una forma de interactuar con el ambiente de escritores de la capital del país y resignificar el concepto de provincia. En ausencia de un aparato editorial eficiente en Guadalajara, las revistas se convirtieron en el medio más indicado para publicar la obra de los escritores locales, es por esto que la cantidad de revistas publicadas en las décadas de los 40 y 50 en Guadalajara sea importante, en tanto fue el medio principal para estar al tanto de la actualidad literaria local. Véase Francisco Joel Guzmán, “Vínculos y estrategias para el desarrollo editorial: Las revistas literarias jaliscienses *Eos* y *Pan* (1943-1946)”, *Letras históricas*, 20, 169-202.

<sup>51</sup> Carta a E. Westerdahl, agosto de 1950, citada por Tudelilla Laguardia, *Mathias Goeritz, recuerdos de España 1940-1953*, 269-270.

primer año, a partir de 1951 poco a poco el contenido de la revista se fue tornando hacia el catolicismo, seleccionando textos e imágenes que se relacionaban con la religión, dejando de prestar interés al tipo de actividades artísticas promovidas por Goeritz.

Por su lado la revista *Ariel*, publicada de manera mensual entre 1949 y 1952, y dirigida por Emmanuel Carballo, al igual que *Et Caetera* estaba dirigida a la publicación de literatura, pero contaba con un suplemento dedicado a las artes plásticas. Estos suplementos solían ser monográficos y comenzaron a publicarse desde los últimos cuatro números de la primera época en 1950 y los doce números que duró la segunda época entre 1950 y 1952. La revista buscó difundir artistas jaliscienses, desde la época de la Nueva Galicia hasta sus contemporáneos, lo cual no comulgaba del todo con las intenciones internacionalistas de Goeritz para proponer una sección de artes plásticas a su cargo.

Entre los artistas a los que se les dedicó un suplemento se encuentran el mismo Goeritz, Luis Barragán y su trabajo en el Pedregal, Chucho Reyes, Julio de la Peña y la Galería José María Estrada, todos estos del círculo artístico que conformaron los arquitectos, artistas y literatos que se alejaron del canon artístico de la época. De aquí que en la *Revista Mexicana de Cultura* dijera “En Guadalajara los camaradas de Ariel enamorados con Mathias Goeritz. Y por ello mismo, los camaradas de Ariel se llenan de amor platónico para atacar el neorrealismo pictórico y defender el abstraccionismo”<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> Sin título, *Revista Mexicana de Cultura*, 281, agosto de 1952.

## 2.2 Exposiciones y genealogías

En febrero de 1950 se inauguró la galería Arquítac en el local de la Asociación Civil de Arquitectura<sup>53</sup>, asociación comandada por Ignacio Díaz Morales, quedando la galería a cargo de Mathias Goeritz. Antes de que el local fuese destinado como galería, Marianne Gast fue la encargada de administrar la biblioteca que resguardaba la asociación y se tuvo el proyecto inicial de crear una galería dedicada a las artes populares, la cual sería administrada por Gast, “encantadora mujer, llena de cultura y de dinamismo”<sup>54</sup>, apuntó Lola Vidrio. Para la inauguración, se organizó una exposición de Henry Moore “el más grande artista de nuestra época”<sup>55</sup> de acuerdo a la prensa. La muestra contó con 34 dibujos y siete reproducciones fotográficas de su obra escultórica.

En las notas escritas por Lola Vidrio se resaltó que la exposición había sido posible gracias al apoyo del British Council, representado por Michael Field, y las “influencias personales del Dr. Mathias Goeritz, amigo íntimo del famoso escultor británico”<sup>56</sup>.

En la hoja de sala se reproduce una carta manuscrita de Moore dirigida a Goeritz, en la que expresa la importancia de la escultura precolombina para su obra y sus deseos de visitar México [Figura 3]. Vidrio añade, en una reflexión<sup>57</sup> publicada en *El Occidental*, que entre

---

<sup>53</sup> La asociación civil fue constituida en octubre de 1948 por 10 personas que estuvieron relacionadas con la fundación de la Escuela de Arquitectura. Entre los participantes se encontraban Julio de la Peña, Juan Palomar y Arias, Germán Petersen, Ignacio Díaz Morales, entre otros.

<sup>54</sup> Lola Vidrio, “Tele-Notas”, *El Occidental*, 11 de diciembre de 1949, Hemeroteca-BPEJ.

<sup>55</sup> Lola Vidrio, “Las obras de Henry Moore se exhibirán en Guadalajara,” *El Occidental*, 14 de febrero de 1950, FMG-CENIDIAP.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Lola Vidrio, “Reflexiones al Margen de una Exposición,” *El Occidental*, 19 de febrero de 1950, FMG-CENIDIAP.

los mexicanos existe “una cierta tendencia a desaprobador el hecho de que se hable de un arte europeo”, ya que, agrega, “no tiene ligas con nuestro espíritu ni nuestro modo de ser”, asumiendo que no existe ninguna relación con el arte que producen los mexicanos, y cita la obra de Orozco, Rivera y Siqueiros. Agrega que, aunque Moore “pertenece a la altura artística de Picasso, Klee, Chagall, Ferrant<sup>58</sup>, Braque, Miró, Torres García, etc...”, su obra tiene un carácter inconfundible “que quizá hallamos también en la obra de Carlos Mérida”. Sigue, más adelante, citando la importancia de la escultura prehispánica en la producción escultórica de Moore.

De nuevo, se implementó una estrategia que se asemeja a la llevada a cabo durante la exposición de Goeritz: afirmar la pertenencia del artista al grupo más distinguido del arte europeo, pero resaltando su conexión con la cultura mexicana, ligándolo, a la vez, a la producción de artistas abstractos afincados en México como Mérida, ya que ambos articulaban su discurso formal a partir de la estética prehispánica, particularmente de la escultura. Pero, a diferencia de Mérida, que provenía de un país con un pasado maya, Moore –y Goeritz– necesitaba hacer evidente y palpable la relación de su obra con el pasado mexicano.

No podían quedar fuera los elogios a Goeritz, diciendo que esa “relación secreta” de Moore con el arte prehispánico es compartida con las últimas obras escultóricas del artista alemán, culminando la reflexión con la esperanza de que las “relaciones artísticas” de Goeritz, “que ya ha comenzado a revolucionar el ambiente cultural de Jalisco”, ayuden a hacer de Guadalajara, una capital del arte internacional.

---

<sup>58</sup> Nótese la inclusión de Ángel Ferrant dentro de un grupo al que claramente no pertenece, ya que su trayectoria e influencia no se acerca a las de los otros artistas citados.

En un fragmento de la conferencia “Sobre la libertad de creación” que no fue incluido en la edición impresa pero sí se publicó en la revista *Ideales Universitarios*, Goeritz comentó “No cabe duda que los ídolos del arte precolombiano[sic] eran la expresión del pueblo entero de entonces. Y nadie negará que el arte popular mexicano de hoy es una de las más auténticas expresiones artísticas del pueblo. Y en ambas expresiones encontramos un mundo de formas –e incluso de vez en cuando del contenido– parecidos al de la obra de Henry Moore”<sup>59</sup>. Resulta relevante el apunte sobre la forma y el contenido al que se refiere Goeritz en relación al arte abstracto y prehispánico, ya que por este tiempo las teorías de Wilhelm Worringer en torno a *Abstracción y naturaleza* y *La forma en el gótico* fueron discutidas y utilizadas en México por críticos como Paul Westheim para tejer relaciones entre el arte moderno y el arte prehispánico.

La labor en la crítica y la historia del arte que el intelectual de origen alemán, Paul Westheim, desarrolló desde su llegada a México en 1941, fue de suma relevancia para artistas de la década de los años cuarenta como Rufino Tamayo y Carlos Mérida, ya que Westheim propuso un acercamiento a la pintura abstracta desde la estética del México precolombino<sup>60</sup>. Como apunta, Natalia de la Rosa, “Westheim abrazó desde el expresionismo una postura crítica que buscó en el pasado la explicación, significación y respuesta al presente”<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> Mathias Goeritz, “Henry Moore”, *Ideales Universitarios*, Número 5, abril de 1950. Hemeroteca-BPEJ.

<sup>60</sup> Peter Chametzky, “Paul Westheim y México. El crítico de arte como cosmopolita” en *De Posada al Isotype, de Kollwitz a Catlett: diálogos de arte gráfico político. Alemania-México 1900-1968*, Benjamin H. D. Buchloh y Michelle N. Harewood, eds., (Madrid/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022) 24-31.

<sup>61</sup> Natalia de la Rosa, *Paul Westheim: El sentido de la forma*, (Ciudad de México/Museo de Arte Moderno, 2016), 6.

En sus textos sobre el arte moderno, Westheim habló de las diferencias entre la Escuela mexicana de pintura y la obra de Tamayo, donde afirmaba que “El arte que procura impresionar por medio del contenido y no por la forma es periodismo”<sup>62</sup>. Tal como Goeritz, estableció una relación entre la forma y el contenido.

Hay que recordar que tanto Goeritz como Westheim tuvieron una formación como historiadores del arte en Alemania, por lo cual ambos contaron con un bagaje similar de teoría de las imágenes desarrolladas por historiadores alemanes como Worringer, Heinrich Wölfflin, Alois Riegl, entre otros. Por lo cual, que tanto Goeritz como Westheim hayan teorizado en torno a la pintura a partir de los conceptos de forma y contenido, desarrollados particularmente por Worringer, no es casualidad.

Dúrdica Ségota dice que Westheim “trató en muchísimas ocasiones de convencer a sus lectores y oyentes de que esta distancia [la que se encuentra entre el arte prehispánico y el arte moderno] no es tal, que existen aspectos comunes a pesar del abismo temporal y cultural que los separa”<sup>63</sup>. Westheim hizo un viaje de ida y vuelta partiendo de la historia del arte para entender la pintura moderna desde los preceptos del arte del México antiguo, y pensar éste desde la “nueva estética” que la pintura mexicana de mediados de siglo, propuso<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Citado por Dúrdica Ségota, “Paul Westheim (1886-1963). Expresionismo, un potencial universal” en *El arte en México: autores, temas, problemas*, Rita Eder, coord., (México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo de Cultura Económica, 2001), 329.

<sup>63</sup> Dúrdica Ségota, “Paul Westheim (1886-1963) Expresionismo, un potencial universal”, 322.

<sup>64</sup> Dúrdica Ségota, “Paul Westheim (1886-1963). Expresionismo, un potencial universal”, 333.

Las mismas conexiones que Goeritz construyó entre la escultura precortesiana y la abstracta a través de los dispositivos de exhibición, fueron efectuados en múltiples ocasiones por Westheim desde la crítica del arte, donde, por ejemplo, estudió a la relación entre la pintura de Rufino Tamayo y el dios mexica Xipe Totec o la escultura de Henry Moore y la figura del Chac-Mool<sup>65</sup>.

La exposición de Moore constituyó un evento de gran relevancia social a la que asistieron figuras como el gobernador González Gallo o los arquitectos Ruth Rivera y Luis Barragán. Uno de los puntos clave en su difusión, fue que la exposición presentaba al escultor inglés por primera vez en el país y antes que en la Ciudad de México, ya que una vez que culminara la exposición, viajaría a la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor, punto de partida de múltiples colaboraciones entre la galerista y Goeritz.

La tercera exposición en Camarauz fue la dedicada a Ángel Ferrant en la que se exhibieron 19 dibujos y siete fotografías de sus esculturas, que por lo complicado del traslado, no pudieron estar en la exposición; Arturo Rivas Sainz escribió el texto para el folleto. Además de las obras de Ferrant, comenta Vidrio, “fue una idea muy inteligente la de decorar la sala de exhibiciones con ídolos mexicanos de la época precortesiana”<sup>66</sup>. La exposición se llevó a cabo durante el mes de abril de 1950.

La relación de Ferrant con Goeritz se remonta a 1947 cuando el artista alemán, en su papel de historiador del arte, buscó a Ferrant para proponerle hacer un libro sobre el arte

---

<sup>65</sup> Natalia de la Rosa, *Paul Westheim: El sentido de la forma*, catálogo de exposición, (Ciudad de México/Museo de Arte Moderno, 2016), 7.

<sup>66</sup> Lola Vidrio, “Sobre Ángel Ferrant,” *El Occidental*, 14 de abril de 1950, FMG-CENIDIAP.

moderno español<sup>67</sup>. Desde ese momento, la relación entre ambos artistas se volvió muy cercana y colaboraron de manera recurrente durante la estancia de Goeritz en España. Ahora en Guadalajara, Goeritz organizó su exposición llevando a cabo tácticas para generar una relación entre la producción artística del escultor español y México.

Goeritz había practicado desde sus años en España el crear, encontrar o manipular relaciones entre su obra y el país que lo acogía. Ya en el país europeo había apelado a la tauromaquia y a las pinturas rupestres de Altamira; ahora en México, como comenta Jennifer Josten, continuaba con “su habilidad para sintetizar referencias locales e internacionales, antiguas y modernas, hacia nuevas formas diseñadas para la circulación en medios masivos”<sup>68</sup>. Pero dichas tácticas y/o estrategias no se circunscribían a su producción artística, sino que fueron aplicadas a todas sus actividades extrartísticas como la organización de exposiciones.

Como comenté anteriormente, Vidrio hizo hincapié sobre la inclusión de escultura prehispánica como elemento museográfico, y después agregó: “No porque nosotros pensemos que esas pequeñas esculturas o figurillas lleven en sí el mismo espíritu que anima la obra de Ferrant”<sup>69</sup> sino porque coincidían en la “espiritualidad”, concluía la autora.

También resulta relevante el comentario que hace Vidrio en relación a Moore. La periodista exclama, “¡qué diferente a Henry Moore!”<sup>70</sup>, y se refiere a la fotografía de la obra

---

<sup>67</sup> Josten, *Mathias Goeritz. Modernist Art and Architecture in Cold War Mexico*, 37.

<sup>68</sup> Josten, *Mathias Goeritz. Modernist Art and Architecture in Cold War Mexico*, 26.

<sup>69</sup> Lola Vidrio, “Sobre Ángel Ferrant,” *El Occidental*, 14 de marzo de 1950, FMG-CENIDIAP.

<sup>70</sup> Lola Vidrio, “Sobre Ángel Ferrant,” *El Occidental*, 14 de marzo de 1950, FMG-CENIDIAP.

*Grupo 47* del escultor español. Misma que, curiosamente, había sido comparada por Goeritz en un texto llamado *Arte antiguo y moderno*, publicado en la revista *Cobalto* en 1948, sobre la cual Jennifer Josten comenta que es esta una práctica común en Mathias Goeritz quien genera relaciones entre artistas a partir de la equiparación formal a través de la fotografía, teniendo en mente que para los años cuarenta Moore era un artista reconocido internacionalmente y Ferrant era apenas comentado fuera de España<sup>71</sup>. Este apunte de Lola Vidrio, me hace reparar en la cercanía que seguramente existía entre Vidrio y Goeritz a la hora de tomar decisiones sobre la vía óptima para difundir las exposiciones.

Lola Vidrio concluyó que la relación entre Ferrant y Moore podría recaer en la noción de estilo, ya que comparten un tiempo: el siglo XX, un “siglo de los aviones, del siglo de la desintegración del átomo, de un siglo, en fin, que vive en pleno movimiento”<sup>72</sup>.

En un texto anterior publicado en el mismo periódico, Lola Vidrio habló de la problemática de Ferrant al vivir en un país cercado por la dictadura, que negaba un arte como el suyo. Vidrio apunta que “Ferrant posee un profundo sentido espiritual que está por encima de todas las fronteras y que pertenece al mundo entero”<sup>73</sup>. La periodista hizo evidente un dilema que Goeritz trata una y otra vez en sus diversas labores en el mundo del arte: las fronteras. Los artistas mexicanos habían construido una idea centralista y acotada de la identidad nacional, la cual daba sentido y cohesión a la producción artística del país, de aquí que fuera la frontera un concepto inquebrantable para el grupo hegemónico del arte mexicano y, por ende, uno de los paradigmas contra los que Goeritz tenía que atentar para llevar a cabo

---

<sup>71</sup> Josten, *Mathias Goeritz. Modernist Art and Architecture in Cold War Mexico*, 38.

<sup>72</sup> Lola Vidrio, “Sobre Ángel Ferrant,” *El Occidental*, 14 de marzo de 1950, FMG-CENIDIAP.

<sup>73</sup> *Ibid.*

su proyecto expositivo, y su carrera artística, en general. Hablando en este caso particular de la dictadura española, Vidrio y Goeritz señalan los peligros de defender un arte unidireccional desde el nacionalismo ortodoxo.

En su columna de “Tele-Notas”, Lola Vidrio cometió la “indiscreción”, dice la autora, de publicar una carta en la que un artista extranjero hace un juicio de un pintor jalisciense para demostrar “que dentro del arte no existen barreras separatistas. Ni la nacionalidad. Ni los credos. Ni las doctrinas o escuelas”<sup>74</sup>, resulta que el artista es Mathias Goeritz, opinando sobre el pintor Rubén Mora Gálvez<sup>75</sup>. Vidrio asegura, y hasta se disculpa con Goeritz, que la carta la publica sin su consentimiento, aunque todo parece una táctica más para avanzar en la aceptación del artista por la sociedad tapatía.

Apenas unas semanas antes en octubre de 1950, Michael Field –el mismo que apoya desde el British Council a Goeritz para hacer posible la exposición de Henry Moore– hace una crítica en la sección cultural del periódico *El Occidental* al ballet de Ana Mérida, que recién se había presentado en el Teatro Degollado de Guadalajara. En dicha crítica, Field defiende el valor, no sólo en México sino internacionalmente, del ballet experimental de

---

<sup>74</sup> Lola Vidrio, “Tele-Notas,” *El Occidental*, 25 de noviembre de 1950, FMG-CENIDIAP.

<sup>75</sup> Rubén Mora Gálvez (1885-1977) fue un pintor de origen michoacano pero asentado en Guadalajara, exponente del retrato y la naturaleza muerta. Fue promovido particularmente desde la revista *Bandera de provincias* en los años 30 y, junto a Guadalupe Zuno, fue uno de los principales defensores de un movimiento artístico regional que encontraba sus orígenes en la pintura popular jalisciense del siglo XIX y en las expresiones culturales de los pueblos rurales del estado. Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “Nuestra exposición de artes plásticas”, *Bandera de Provincias*, abril 1930.

Mérida, apoyado en la opinión de Díaz Morales y Goeritz, aclara Field, quienes afirman que “en el arte no existen nacionalidades”<sup>76</sup>. ¿Otra jugada de Vidrio en apoyo a Goeritz?

A la exposición de Moore en Arqitac, le siguió una dedicada a Chucho Reyes en mayo de 1950 en la que se mostraron 37 de sus características pinturas sobre papel de seda. Para la exposición se preparó un pequeño catálogo en el que se imprimieron comentarios de artistas, arquitectos y teóricos sobre la obra de Reyes sobre papel de seda, junto a un par de retratos del artista [Figura 4].

A pesar de la preeminencia del artista jalisciense en la capital del país y en otras ciudades del mundo, la exposición de Arqitac fue la primera en presentar en solitario a Chucho Reyes, por lo cual se esperaba el entusiasmo del público tapatío. Por el contrario, la exposición recibió críticas de quienes lo acusaban de inmoral por representar la figura de Cristo lejos de su forma canónica. Lola Vidrio dedicó un texto largo y desalentador sobre el público de Guadalajara, a quienes acusaba de “fríos y decrepitos en su poder de emoción”, ya que no supieron mirar, admirar, cada uno de los cuadros y adentrarse en ellos”. En cambio, la “gente bien” –dice la periodista–, se detuvo en la mera superficie de “los Cristos” mostrando su “desabrida, tacaña e injusta crítica”<sup>77</sup>.

Fueron comunes los comentarios irónicos, como el publicado en la columna “Ayer...” de *El Sol de Guadalajara*, donde se aseguraba la presencia de la polémica en torno a la exposición de Chucho Reyes por sus “papelitos de china pintados”, comparándolos con los

---

<sup>76</sup> Michael Field, “Otra Manifestación del Ballet Moderno en la Capital Tapatía,” *El Occidental*, 29 de octubre de 1950, FMG-CENIDIAP.

<sup>77</sup> Lola Vidrio, “La Sociedad Como Crítico de Chucho Reyes,” *El Occidental*, 28 de mayo de 1950, FMG-CENIDIAP.

“monigotitos tan infantiles de Mathias Goeritz, tratando de convencerse unos a los otros, sobre cuál de los citados pintores es más infantil u original”, terminando de condenar como los “únicos ingenuos” a quienes se entusiasmaban con las obras de ambos<sup>78</sup>. Estas notas periodísticas se encargan de reforzar la idea de que el arte no realista era hecho por farsantes que buscaban la fama y el dinero a costa de promover movimientos artísticos surgidos en el extranjero y que, por lo tanto, no debían ser promovidos y apoyados por instituciones y agentes culturales locales.

### **2.3 Nuevas respuestas a las mismas preguntas**

La segunda exposición de Goeritz en Camarauz se llevó a cabo en diciembre de 1950, siendo esta, la última exposición a cargo del artista en el espacio expositivo, lo que marcó el inicio del distanciamiento entre Mathias Goeritz y Víctor Arauz. Cabe señalar que aunque Goeritz se hizo cargo de sus dos exposiciones y la de Ferrant en Camarauz, Arauz organizó algunas en este periodo como la de Thomas Coffeen en julio de 1950, y siguió organizando otras en solitario durante 1951, cuando culminó la función expositiva de la tienda fotográfica. Rivas Sainz publicó en *Xallixtlíco* una nota a la última exposición de Camarauz del artista Jorge Stilman y anotó: “Camarauz –salón fenecido (no fenixido, pues no renacerá de sus cenizas) para el arte–”<sup>79</sup>.

La exhibición de Mathias Goeritz dió cuenta de las exploraciones del artista alemán en el campo de la escultura, acompañadas por pinturas producidas durante 1950. Ya desde agosto del mismo año, Vidrio adelantaba en *El Occidental* que Goeritz se encontraba

---

<sup>78</sup> Marha, “Ayer...,” *El Sol de Guadalajara*, 11 de mayo de 1950, FMG-CENIDIAP.

<sup>79</sup> Arturo Rivas Sainz, “Co”, *Xallixtlíco*, números 5 y 6, agosto-noviembre de 1951.

trabajando en esculturas de madera, afirmando que “si como pintor nos inquieta, como escultor nos convence”<sup>80</sup>. Al igual se escribe en *El Sol de Guadalajara* que el, ahora escultor también, trabaja en esculturas hechas en bules para ser exhibidas en París<sup>81</sup>.

Acercándose la fecha de la inauguración, Lola Vidrio tomó con humor las ya sabidas acusaciones hacia Goeritz, asumiendo que su segunda exposición en Guadalajara sería una nueva oportunidad “para que algunas gentes hablen de ‘tomadas de pelo’ y de ‘infantilismo’”, y por el contrario, se entusiasma en que el público encuentre, “sobre todo en la escultura” una apelación a “nuestra sensibilidad” [la de los mexicanos] ya que las obras se articulan en una “ingenuidad primitiva y encantadora”<sup>82</sup>. Ya el día de la inauguración, Vidrio aseguró en su columna “Tele-Notas” que “sus esculturas nos hablan de un pasado que vive en la piedra de las grandes pirámides, que habla en las esculturas del Palacio de las Mil Columnas”<sup>83</sup>.

La exposición se inauguró el 15 de diciembre de 1950, como lo anuncia la invitación, en la que aparece un dibujo del artista representando dos figuras, una antropomorfa en negro y amarillo, y una zoomorfa en azul y negro, la cual fue impresa en serigrafía [Figura 5]. Esta ilustración parece marcar el tránsito entre la producción pictórica del artista, hecha en su mayoría en España, donde abundan las figuras humanas, hacia la práctica escultórica iniciada en 1949 en Guadalajara, donde sobresalían las figuras animales, particularmente las serpientes.

---

<sup>80</sup> Lola Vidrio, “Tele-Notas,” *El Occidental*, 22 de agosto de 1950, FMG-CENIDIAP.

<sup>81</sup> “Mathias Goeritz expondrá sus obras en octubre en París, Francia,” *El Sol de Guadalajara*, 8 de agosto de 1950, FMG-CENIDIAP.

<sup>82</sup> Lola Vidrio, “Tele-Notas,” *El Occidental*, 9 de diciembre de 1950, FMG-CENIDIAP.

<sup>83</sup> Lola Vidrio, “Tele-Notas,” *El Occidental*, 15 de diciembre de 1950, FMG-CENIDIAP.

Tras haber analizado las exposiciones de los escultores Moore y Ferrant, así como los mecanismos a través de los cuáles Goeritz –acompañado por la pluma de Lola Vidrio– había generado un lazo entre su producción y la cultura mexicana, particularmente con el arte prehispánico, pareciera que él mismo da un viraje hacia la escultura y, utilizando esos mismos engranaje, reinterpreta y sintetiza la escultura del México prehispánico a través de sus obras. Como comenta Josten, tanto en España como en México, Goeritz “recurrió a los sentimientos nacionalistas vinculados a estas tradiciones para fomentar la aceptación de sus propias obras abstractas”<sup>84</sup>.

Días después de la inauguración, Vidrio resume que “el arte de Mathias Goeritz va infiltrándose en nuestro sentimiento y captándose el interés de las personas que miran en sus pinturas la expresión sincera del sentido plástico que posee el notable maestro danziguez”, agregando “y en las esculturas producidas entre nosotros durante el presente año, encuentran significativas reminiscencias del arte prehispánico, unidos a una exquisita sensibilidad de las formas”. Así culminaba sus exposiciones en Guadalajara, y en la misma nota se daban adelantos de los proyectos que se avecinaban e irían marcando el futuro del artista alemán en la Ciudad de México: “Actualmente el artista tiene pedido para los Jardines del Pedregal metropolitanos, una gran escultura de madera”<sup>85</sup>.

Es en Arquítac, a finales de 1950, donde a manera de repertorio de su propuesta estética, presenta la exposición *Arte sin fronteras* [Figura 6] como homenaje a Paul Klee que reunió a artistas europeos, estadounidenses y a un mexicano. La mayor parte de la obra

---

<sup>84</sup> Josten, *Mathias Goeritz. Modernist Art and Architecture in Cold War Mexico*, 15

<sup>85</sup> Lola Vidrio, “Brillante Inauguración de la Nueva Exposición Artística de M. Goeritz,” *El Occidental*, 17 de diciembre de 1950, FMG-CENIDIAP.

seleccionada seguía la línea de Klee, ligada a la figuración abstracta o a la abstracción pura, añadiendo otras expresiones de la vanguardia europea, como el expresionismo. Entre los participantes se encontraban Picasso, Kandinsky, Miró, Arp, Gorky, refugiados españoles en México como Enrique Climent, el mismo Goeritz y el paladín del arte abstracto en México, Germán Cueto.

Desde el título, la exposición se presentaba como una alternativa internacionalista “sin fronteras” (al más puro estilo de las exposiciones del MoMA)<sup>86</sup>, frente al cerrado mundo del arte mexicano sitiado por los muros del realismo comprometido políticamente. La exposición se dividió en dos núcleos: el primero dedicado por completo al homenajeado, Paul Klee, de quien se cumplían 10 años de su fallecimiento, dejando la segunda sala para la exhibición de los demás artistas. Se presentaron un par de óleos, dibujos, acuarelas, obra textil y gráfica.

La crítica más detenida de la exposición la hace Margarita Nelken en su columna “El arte al día” que se publicaba en el periódico *Excélsior*. Antes de pasar al estudio de sus palabras, me gustaría apuntar que desde esta crítica a la exposición, la conversación entre Goeritz y Nelken se comienza a hacer más regular, en gran medida, porque ambos agentes se encontraban luchando por causas similares y contra enemigos comunes durante estos años, en especial con los muralistas que defendían la ortodoxia del nacionalismo.

Hay que recordar que Nelken, justo a finales de 1950, publicó el texto “Arte abstracto-arte figurativo-arte funcional” en la revista *Cuadernos Americanos*, en el que se plantea

---

<sup>86</sup> Reyes Palma, El retorno de la serpiente. *Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional*, 26.

“¿cómo pensar en un arte revolucionario pero no desde lo colectivo ni desde el partido sino desde lo individual como una operación de socialización y transformadora desde el arte?”<sup>87</sup>, comenta Daniel Montero. A diferencia de Goeritz, quien buscaba mantenerse “al margen” de lo político, Margarita Nelken hace esta pregunta desde una estética comunista y a manera de confrontación directa a los artistas hegemónicos del momento, entiéndase, los muralistas.

Donde coincide con Goeritz es en problematizar la categoría de arte abstracto asumiendo que toda obra de arte es la abstracción de una realidad, y que las burlas que se le atañen a dicha categoría, han sido recurrentes a lo largo de la historia, cuando se trata de atender contra el canon. Explica Nelken que el arte abstracto, aunque ella prefiriere sea nombrado arte no figurativo, es una expresión de este tiempo y por lo tanto se debe tomar en serio<sup>88</sup>.

Cuando habla de la exposición *Arte sin fronteras*, Margarita Nelken recurre a la problemática de la sociabilización en el arte abstracto, al igual que en “Arte abstracto-arte figurativo-arte funcional”, texto donde argumenta que “el arte más colectivo no es el arte figurativo realista, sino el abstracto [...] ya que no se le puede imponer a nadie ni a nada”<sup>89</sup>. En la crítica, explica Nelken, que “Guadalajara se ha convertido, por obra y entusiasmo de unos cuantos artistas, de que el arte, ni es lujo reservado y minorías, ni ha de limitar su irradiación a la inmediata de una creación determinada”.

---

<sup>87</sup> Daniel Montero Fayad, *Crítica de arte en México: 1940-1966. Debates y definiciones*, (Ciudad de México: UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2023), 145.

<sup>88</sup> Daniel Montero Fayad, *Crítica de arte en México: 1940-1966. Debates y definiciones*, 146.

<sup>89</sup> Daniel Montero Fayad, *Crítica de arte en México: 1940-1966. Debates y definiciones*, 148.

Al contrario de las críticas que se solían hacer a las exposiciones comisariadas por Goeritz, en las cuales se le acusaba de *snob* y exclusivas para letrados, Nelken le da la vuelta a dicha problemática y propone exactamente lo contrario. La crítica asegura que Guadalajara es uno de los “centros experimentales de arte más interesantes del continente”, cuyos “resultados ya se palpan, en la transformación paulatina de las inclinaciones de medios no ha mucho todavía ceñidos, a normas por demás tradicionales”<sup>90</sup>. Para cerrar su crítica, Nelken recurre a un texto dirigido a una exposición de Tamayo en París, de un crítico apellidado Descargues, quien afronta a Siqueiros por sus constantes ataques hacia el pintor oaxaqueño, diciendo el crítico que Siqueiros quiere “apartar de un arte nacional toda su vida, toda su poesía secreta” lo cual equivale a “mutilar el alma profunda de este país”. Tanto Nelken como Goeritz, buscaban abrir espacios para artistas y expresiones que se habían mantenido al margen en México, no suplantando un *stablishment* por otro.

De todas las exposiciones organizadas por Mathias Goeritz durante 1950, *Arte sin fronteras* fue la que alcanzó mayor difusión en los medios de la capital mexicana, siendo comentada, además de en *Excélsior*, en *Novedades*<sup>91</sup> y la revista *Impacto*<sup>92</sup>, así como en la revista *Arts*<sup>93</sup> de París.

Una crítica llamada “Labor cultural o malinchismo” fue publicada a inicios de 1951 en *El Occidental* por J. M. Ramírez, donde el autor acusaba a los organizadores de las exposiciones de Arquitec de buscar el reconocimiento internacional a través de mostrar artistas europeos, dejando de lado las necesidades de los artistas tapatíos, quienes no tenían

---

<sup>90</sup> Margarita Nelken, “El Arte al día,” *Excélsior*, 12 de diciembre de 1950, FMG-CENIDIAP.

<sup>91</sup> “Notas de Cultura”, *Novedades*, 14 de enero de 1951, FMG-CENIDIAP.

<sup>92</sup> “Arte sin fronteras”, *Impacto*, 30 de diciembre de 1950, FMG-CENIDIAP.

<sup>93</sup> M. Nelken, “...du Mexique,” *Arts*, Número 300, marzo de 1951, FMG-CENIDIAP.

espacios para exhibir su obra<sup>94</sup>. Debido a que ese era un ataque regular contra las exposiciones de Camarauz y Arquítac, ya desde antes Lola Vidrio había hecho la aclaración en su columna semanal de que, si alguien era el responsable de darle espacio a los artistas locales, era el gobierno, no los agentes privados que organizaban las exposiciones sin recursos del Estado<sup>95</sup>.

Un ejercicio similar ya se había presentado en la Galería Clan de Madrid durante 1948. Al igual, la exposición era un homenaje a Paul Klee en el que participaron seis artistas, de los cuales, cuatro: Sigurd Nyberg, José Llorens Artigas, Angel Ferrant y Goeritz, participaron en la versión de Guadalajara. Para *Arte sin fronteras* la convocatoria fue mucho más amplia, incluyendo la obra de 22 artistas, la mayoría europeos. Resalta que el único mexicano convocado fue Germán Cueto, y de Guadalajara sólo se incluyó la obra de Goeritz y Bruno Cadore, este último, arquitecto italiano que, al igual que el artista alemán, había venido a la capital tapatía para impartir cursos en la Escuela de Arquitectura.

De igual manera, resulta relevante la inclusión en la muestra de un artista, que como Nelken, pertenecían al grupo de refugiados españoles que vivían en México, ya que debido al ambiente xenófobo que propiciaba el defender una escuela de pintura puramente nacional y al gregarismo de los artistas republicanos españoles, resultaron muy pocas las exposiciones en las que se mezclaron con artistas nacionales<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> J. M. Ramírez, “Labor cultural o malinchismo,” *El Occidental*, 27 de enero de 1951, FMG-CENIDIAP.

<sup>95</sup> Lola Vidrio, “Tele-Notas,” *El Occidental*, 23 de marzo de 1950, FMG-CENIDIAP.

<sup>96</sup> Miguel Cabañas Bravo, “Exilio político y crítica artística. El caso de los republicanos españoles en México”, *Revista de Historiografía*, Número 13, 2010, 44-45.

Al igual es importante notar lo novedosa que resultaba una exposición como *Arte sin fronteras*, no sólo por las características de las obras, sino como propuesta curatorial de Mathias Goeritz. Para mediados del siglo XX en México, las exposiciones se concebían prioritariamente como muestras individuales, también había exposiciones colectivas que tomaban como elemento de cohesión entre los participantes el lugar de nacimiento, la adscripción a un movimiento en específico, las cualidades temáticas de las obras: retratos, paisajes, etc., o un evento en particular como un aniversario o una efeméride<sup>97</sup>. Pero *Arte sin fronteras*, ya desde el inusitado hecho de que en 1950 la exposición tenga un título que no sea meramente descriptivo, habla de una propuesta que no está implícita en las obras, sino en la voluntad de quien las agrupa.

*Arte sin fronteras* es la última exposición de Goeritz a la que Lola Vidrio acompañó con sus apasionadas críticas desde *El Occidental*, debido a que la escritora y periodista deja de colaborar con el periódico. Tras salir de *El Occidental* tiene una breve temporada como redactora y columnista en la nueva época de la revista *Ideales*<sup>98</sup> entre septiembre de 1951 y septiembre de 1952. Al año siguiente fue elegida como directora del Museo Taller José

---

<sup>97</sup> Justino Fernández, *Catálogo de las exposiciones de arte en 1950*, (Ciudad de México: Anales del IIE, 1951). Justino Fernández, *Catálogo de las exposiciones de arte en 1951*, (Ciudad de México: Anales del IIE, 1952).

<sup>98</sup> La revista *Ideales*, llamada en un inicio *Ideales Universitarios*, comenzó a publicarse en Guadalajara de manera mensual en diciembre de 1949 con el propósito de servir como medio de difusión para profesores y alumnos de la Universidad de Guadalajara, dirigida por Carlos Magaña Díaz. Durante los primeros meses cumplió con su objetivo principal agrupando a intelectuales tapatíos que discutían temas de actualidad cultural y social, pero con el tiempo la revista comenzó a servir como medio de difusión anticomunista, católica y nacionalista. A partir de julio de 1950 renovó su equipo de redactores para marcar una segunda época en su publicación, integrando a Arturo Rivas Sainz y Lola Vidrio, entre otros, dando un giro a su cariz conservador. Desde este momento hasta el final de la revista en septiembre de 1952, Vidrio fue redactora de la revista y publicó una columna de crítica de arte llamada “Arte y galerías”.

Clemente Orozco, cargo en el que duró pocos meses para ocupar el de secretaria del gobernador José Minero Roque en el estado de Zacatecas, logrando en dicho estado la fundación del Museo de Arte Wixárica y de la Escuela de artes.

Durante 1950, Vidrio había conseguido que las administraciones de *El Occidental* y *El Sol de Guadalajara* se unieran para fundar una galería en sus instalaciones bajo el nombre de Editora de Jalisco, S. A., siendo Mathias Goeritz el encargado de adaptar el local para las funciones expositivas<sup>99</sup>. Lola Vidrio tomó la iniciativa de dedicar un espacio expositivo al arte de Jalisco y México, iniciando sus labores en agosto de 1950 con la exposición *La pintura contemporánea de Jalisco*, conjuntado la obra de 28 pintores que radicaban en la ciudad o artistas jaliscienses que vivían fuera del estado. A esta exposición le siguieron las dedicadas a Roberto Montenegro, al grabador Francisco Dosamantes y una exposición colectiva sobre el paisaje mexicano. Editora de Jalisco S. A. cerró sus puertas en marzo de 1951.

La ausencia de Vidrio en el medio cultural de Guadalajara fue evidente, ya que las discusiones a las que convocaba la periodista a través de sus columnas, no fueron sustituidas por ningún otro crítico. De aquí en adelante sólo quedaron en los medios las burlas sin sustento o el mero aviso de ocasión. Goeritz perdía a la que quizá fue su mayor interlocutora en Guadalajara en cuanto a su labor como comisario de exposiciones, quien le permitió trasladar la discusión, del pequeño medio artístico tapatío de mediados de siglo, a la gran esfera de los medios masivos.

---

<sup>99</sup> “Patrocinan El Occidental y El Sol, Magno Evento,” *El Occidental*, 25 de junio de 1950, FMG-CENIDIAP.

Me parece relevante apuntar las diferencias entre Margarita Nelken y Lola Vidrio en cuanto a su militancia política y su práctica como críticas de arte. Para Nelken, su práctica se compaginaba con su quehacer político, en particular con su militancia en el Partido Comunista y es desde esta particularidad que ejerció su juicio y lo problematizó. Por el contrario, el actuar político de Lola Vidrio se contrapuso a sus labores como crítica y periodista cultural, ya que una vez que inició su militancia en el Partido Comunista, dejó de interesarse por el mundo del arte y la cultura. Cabe apuntar que, desde un inicio, sus comentarios sobre el ámbito cultural se mezclaron con los de índole social y político, sus columnas fueron espacio de discusión de todo acontecimiento que le llamaba la atención, es por esto que, durante los años que ejerció el periodismo, no sólo se le recordó como crítica de arte o periodista cultural, sino también por sus incursiones en las temáticas laborales y electorales de las mujeres, las problemáticas de los campesinos, entre muchos otros temas. Una vez alejada del mundo de los periódicos y las revistas en 1953, nunca volvió a participar en éste y se dedicó por completo al activismo político<sup>100</sup>.

Volviendo a las exposiciones, en abril de 1951 se inauguró en Arquítac la exposición del artista armenio-americano Arshile Gorky, quien recién había fallecido en Estados Unidos en 1948. La exposición contó con 24 obras del artista, mismas que Goeritz había gestionado a través de los coleccionistas Jenny y David Johnson, así como del pintor Hans Burkhardt. Esta muestra era paralela a una gran exposición retrospectiva que consagraba a Gorky en

---

<sup>100</sup> Alejandra Carolina Díaz, “Hacia una bibliografía de Lola Vidrio 1907-1997. Problemáticas metodológicas” en *Metodología e investigación. De enfoques y construcciones empíricas*, Leticia Ruano Ruano, et al, coord., (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2019), 511-538.

Estados Unidos, iniciando su gira en el Whitney Museum de Nueva York, pasando por el Walker Art Center de Minneapolis y el San Francisco Art Institute.

De nuevo, Margarita Nelken retoma la exposición en un par de críticas escritas para *Excélsior*, donde problematiza sobre la relación de la abstracción con México. La crítica se pregunta, “¿Qué ninguna relación se establece, de inmediato, entre las composiciones abstractas del pintor armenio-americano, y el arte que responde a sentimientos proyectados por este suelo de México?”<sup>101</sup>. Nelken increpa a los conservadores del arte mexicano, invitándolos a enriquecer su sensibilidad y abrir su horizonte, y agrega, “no hay creación sin renovación, ni esta es posible sin innovación”<sup>102</sup>.

Para Margarita Nelken, la respuesta podría encontrarse justo en el arte del México prehispánico. Nelken comenta, “claro está que México, con su ancestral acervo de arte, no puede [...] hacer suyas de inmediato, modalidades de procedencia por completo ajena a sus propias reacciones”, añadiendo, “Arshile Gorky, y el arte no figurativo [...] en parte alguna tienen sus derroteros su ‘razón de ser’, como allí donde los umbrales de la interpretación plástica están guardados por los signos abstractos del simbolismo precortesiano”<sup>103</sup>.

Nelken ahonda en la problemática que Goeritz venía discurriendo con las exposiciones en Camarauz y Arquítac, sobre la relación entre abstracción y el arte prehispánico, como un puente para que el público mexicano pudiera establecer una línea con estas obras y lo que entendía como arte mexicano. Si, según los integrantes y defensores de

---

<sup>101</sup> Margarita Nelken, “El Arte al día,” *Excélsior*, 6 de abril de 1951, FMG-CENIDIAP.

<sup>102</sup> Margarita Nelken, “Gorky en Guadalajara,” *Excélsior*, 15 de abril de 1951, FMG-CENIDIAP.

<sup>103</sup> *Ibid.*

la Escuela mexicana de pintura, la abstracción no podía tener un nexo con los mexicanos en el contexto de la posrevolución, Goeritz retoma lo ejecutado en la Escuela de Altamira donde recurrió al pasado más remoto para burlar las ataduras de la dictadura de Franco y encontrar el punto medio entre nacionalismo y vanguardia<sup>104</sup>, y replicarlo en el contexto mexicano con el trinomio: nacionalismo-arte prehispánico-abstracción.

#### **2.4 Todos los caminos llevan a la Ciudad de México**

Las siguientes dos exposiciones de Arquítac, y una que se quedó únicamente como proyecto, se abocaron por completo al contexto mexicano y su relación con la abstracción. Rufino Tamayo, Alice Rahon y Carlos Mérida fueron los tres artistas a los que se acercó Mathias Goeritz para seguir con su programa expositivo de 1951. La exposición de Rufino Tamayo se inauguró en septiembre y causó gran revuelo en Guadalajara, ya que era la primera vez que Tamayo se presentaba en solitario en la ciudad tapatía. Tras la inauguración, se le reprochó a la muestra que sólo contara con dibujos y litografías, y no con pintura, que era dónde mejor se expresaba la maestría del oaxaqueño<sup>105</sup> [Figura 7].

Lola Vidrio describió con admiración al artista oaxaqueño y afirmó que “Así se le juzga en Europa. Pero no en México. Varios escritores amantes de escudriñar todo [...] opinan acerca de Tamayo que es un europeizante. De cierto modo: un vendido al arte emanado del París actual, un olfateador de la gloria conseguida a través de las publicaciones mercantilistas y de galerías céntricas. Creemos [...] que Rufino Tamayo es y seguirá siendo

---

<sup>104</sup> Véase Devesa Santacreu, H., *La escuela de Altamira. Un hito en la renovación del arte español de posguerra (1948-1952)*, (Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2021).

<sup>105</sup> “Exposiciones”, *Revista Ariel*, Número 4, octubre de 1951.

un mexicano intrínseco”<sup>106</sup>. Vidrio describe las obras mostradas en Arqúitac y encuentra en el color y las formas los motivos para asegurar que la pintura de Tamayo es mexicana, sumando a la discusión sobre la vigencia y la importancia de mostrar la diversidad del arte mexicano, más allá de las creaciones nacionalistas.

En noviembre se abrió al público la exposición de Alice Rahon, la cual, al contrario de la dedicada a Tamayo, se conformaba por 20 pinturas al óleo y algunos dibujos realizados desde su llegada a México [Figura 8]. De todas las muestras de Arqúitac, la de Rahon fue la menos comentada en los periódicos, marcando el declive del interés en el programa expositivo de Arqúitac por los medios, y tal vez del mismo Goeritz, quien se había embarcado en el proyecto del Patronato Cultural de Guadalajara, el cual tenía el plan de coordinar eventos culturales en la capital jalisciense.

La exposición de Carlos Mérida fue anunciada en octubre de 1951<sup>107</sup> y no llegó a concretarse debido a que, con la llegada del Patronato y la fundación de la Galería José María Estrada, Arqúitac se dedicó a alojar actividades en torno a la arquitectura, como conferencias y foros de discusión. Cueto, Tamayo y Mérida, fueron tres de los artistas a los que Goeritz recurrió para trabajar en el Museo Experimental El Eco en 1953, mostrando cómo, a través de las exposiciones, no sólo buscó la aceptación de su producción artística, sino crear alianzas con artistas y críticos que le permitieron construir proyectos en el que sería su destino final: la Ciudad de México.

---

<sup>106</sup> Lola Vidrio, “Arte y galerías”, *Ideales*, Número 16, octubre de 1951.

<sup>107</sup> *Ibid.*

Como se comentó anteriormente, el Patronato Cultural de Guadalajara concluyó que era necesario fundar una galería para la organización de exposiciones. Con tal motivo, se acondicionó el entresuelo del Edificio Barreto, ubicado justo en el centro de la ciudad, y se le nombró en honor al pintor jalisciense del siglo XIX. El patronato se integraba por representantes de la Universidad de Guadalajara, así como del Departamento de Cultura del Gobierno de Jalisco, quienes decidieron que la galería fuera coordinada por dos personas, cada una representando a las instituciones que lo conformaban. Por la Universidad de Guadalajara, se eligió a Mathias Goeritz, y por el Departamento de Cultura del Gobierno del Estado, a Juan Víctor Arauz.

La enemistad entre Arauz y Goeritz era cada vez mayor, así que las exposiciones y la galería se convirtieron en un campo de batalla, siendo cada exposición un triunfo y una derrota para cada uno. Por su lado, Juan Víctor Arauz contaba con el respaldo de Fernando Gamboa<sup>108</sup>, entonces director técnico del INBA; quien le aseguraba poder contar con los acervos artísticos nacionales, y Goeritz tenía consigo los aliados que había ganado en su estancia en Guadalajara, entre los que resultó relevante para este espacio y en el futuro, la galerista Inés Amor<sup>109</sup>.

Entre las exposiciones organizadas por Arauz se encuentran las dedicadas a la serie del Paricutín de Gerardo Murillo “Dr. Atl” y a José María Estrada, que no llegó a concretarse; de parte de Goeritz, muestras como la dedicada al arte hecho por niños y una exposición de

---

<sup>108</sup> González Gortázar, *Mathias Goeritz en Guadalajara*, 74.

<sup>109</sup> Tudelilla Laguardia, *Mathias Goeritz, recuerdos de España 1940-1953*, 210.

grabados de Pablo Picasso. La galería tuvo como directora a la fotógrafa Marianne Gast, compañera de Mathias<sup>110</sup> [Figura 9].

La única en reparar sobre la labor de Marianne Gast fue Margarita Nelken en *Revista de Revistas*. Con el mismo entusiasmo de siempre por las actividades culturales de Guadalajara recalcó la importancia de celebrar la labor de las mujeres que están al frente de espacios de exposición. Unió a Gast al grupo de Inés Amor, Susana Gamboa y Lola Álvarez Bravo<sup>111</sup>. Hay que recordar que desde su llegada a Guadalajara, Gast buscó la posibilidad de abrir una galería dedicada a las artes populares en la biblioteca de la Asociación Civil de Ingenieros, sin lograr llevarlo a cabo<sup>112</sup>.

La galería se inauguró con la *Exposición de pinturas de niños jaliscienses* en octubre de 1951 para la cual Arturo Rivas Sainz se encargó de escribir el texto introductorio [Figura 10]. En el texto se ahonda en las particularidades de la creación de los infantiles, relacionándolos con las nociones de lo primitivo y lo salvaje<sup>113</sup>. Hay que recordar que estos conceptos fueron de relevancia e interés mayor en la pintura de Goeritz<sup>114</sup>, lo que ocasionó que las críticas a la exposición se decantaran por esta vía.

---

<sup>110</sup> Ibid, 74.

<sup>111</sup> Margarita Nelken, “Estancias”, *Revista de Revistas*, 6 de enero de 1952, FMG-CENIDIAP.

<sup>112</sup> Tudelilla Laguardia, *Mathias Goeritz, recuerdos de España 1940-1953*, 255.

<sup>113</sup> A. Rivas Sainz, Cartel para la Exposición de pinturas de niños jaliscienses, 1951. FDMG-Museo Cabañas.

<sup>114</sup> El interés de parte de Goeritz hacia el arte de los niños se puede ver desde sus años en España, cuando editó dentro de la colección *Artistas Nuevos* un tomo dedicado al arte hecho por niños. También publica en el número 4 de la revista *Et Caetera* en 1950 un texto llamado “El dibujo del niño”.

Seguía la exposición del Dr. Atl, conformada por la colección de dibujos y pinturas llamada *Cómo nace y crece un volcán* (1946), creada en torno al nacimiento del Parícutín, la cual había sido recientemente donada por el artista a la Nación. La exposición se había mostrado en 1950 en el Palacio de Bellas Artes y en Guadalajara fue auspiciada por el Instituto Nacional de Bellas Artes.

El último triunfo de la lucha entre Arauz y Goeritz se lo llevó este último, cuando propuso la exposición de grabados de Pablo Picasso, descartando la exposición que proponía Arauz de las pinturas de José María Estrada. En cambio, en enero de 1952 se mostraron los 60 grabados del pintor español, que fueron expuestos en la Galería de Arte Mexicano en la Ciudad de México. Se especuló sobre el que Mathias Goeritz apoyara la exposición de Pablo Picasso, ya que un mes después, él mismo expondría en la GAM<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> Luis García Ramos, “Ecos,” *El Sol de Guadalajara*, 25 de enero de 1952, FMG-CENIDIAP.

### 3. CONCLUSIONES

Guadalajara se convirtió en una plataforma compleja para Goeritz pues a pesar de sus múltiples intentos, el rechazo de parte de los tapatíos fue constante. Los artistas locales de mayor peso como Jorge Martínez o Francisco Rodríguez “Caracalla” (ambos habían sido ayudantes de Orozco en Guadalajara), defendieron desde la recién reconfigurada Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara los valores de la Escuela Mexicana de Pintura<sup>116</sup>, y en años posteriores, artistas como Gabriel Flores y Guillermo Chávez Vega, entre otros tantos, conformarían el Frente Artístico Neorrealista, en defensa del muralismo y la gráfica comprometidos con la política y la historia nacional, en contra “del abstraccionismo en el arte, capitaneado por el ‘pocho’ Rufino Tamayo”<sup>117</sup>, rezaba su manifiesto.

En enero de 1952, Rodríguez Caracalla fundó junto a los señores Ávila y Usigli la galería Olivetti en el centro de Guadalajara, espacio de difusión del arte nacionalista del momento. Rodríguez Caracalla fue el encargado de seleccionar a los artistas que se exponían en la galería, ya que era él el propietario y administrador de la Galería de Arte Moderno en la Ciudad de México, que promovía a los artistas que producían desde el canon mexicanista, la mayoría de ellos tapatíos como Jesús Guerrero Galván, Raúl Anguiano, Armando Anguiano y otros mexicanos como Mariano Paredes, Desiderio Hernández Xochitiotzin y Francisco Xavier. El objetivo de Olivetti era traer a esa generación de artistas a Guadalajara, para promover su coleccionismo en la sociedad tapatía, logrando gran aceptación entre el medio cultural de la ciudad<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup> H. Ortiz Rivera, “Escuela de Artes Plásticas” en Carlos Ashida, ed., *Asimétrica. Afinidades y discrepancias*, (Guadalajara: Instituto Cultural Cabañas, 2008), 19.

<sup>117</sup> Ashida, *Asimétrica. Afinidades y discrepancias*, p. 52.

<sup>118</sup> Lola Vidrio, “Arte y galerías”, *Ideales*, Número 19, 1952, s. p.

Con la pérdida de aliados tan importantes en Guadalajara como Lola Vidrio y Juan Víctor Arauz, y habiendo ganado otros tantos en la Ciudad de México como Margarita Nelken, Luis Barragán e Inés Amor, la atención del artista se fue centrando en la capital del país. Arauz, quien a su llegada lo apoyó en su labor expositiva y editorial desde Camarauz, con el tiempo terminó por enemistarse con él y lo acusó de poner su nombre entre los grandes de la Escuela de París para hacer creer a los tapatíos que perteneció a dicho grupo<sup>119</sup>. En cuanto a su producción artística, las críticas fueron violentas en contra de su mural expuesto en el Casino Guadalajara, *Silueta de Guadalajara de día y de noche* de 1951, que terminó por ser retirado de su sitio debido a las quejas de los clientes asiduos<sup>120</sup>. En la sección “Casos y cosas” de la revista *Ariel*, se comentó el caso, apuntando que “Desde hace tiempo había protestas furibundas por parte de algunos, miembros del casino, que se sentían ofendidos por la pintura. De esta manera terminó la historia del primer mural abstracto que se realizó en Guadalajara”<sup>121</sup>.

Goeritz encontró en la Ciudad de México apoyo de empresarios que le dieron la libertad de llevar a cabo sus proyectos sin limitantes económicas, y aunque al igual tuvo férreos adversarios, también se hizo de otros tantos compañeros de lucha. El Museo Experimental El Eco, inaugurado en 1953, materializó las ideas de Goeritz proveyéndole la plataforma adecuada para enunciar su proyecto artístico, por lo que terminó por esfumarse la posibilidad de llevarlo a cabo desde Guadalajara.

---

<sup>119</sup> González Gortázar, *Mathias Goeritz en Guadalajara*, 80.

<sup>120</sup> Reyes Palma, “Trasterrados, migrantes y guerra fría en la disolución de una escuela nacional de pintura” en *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, Dueñas, 196.

<sup>121</sup> S. P., “Se ha quitado del ‘Casino Guadalajara’...”, *Ariel*, Número 2, 1951, s. p.

Debido a su cercanía con el arquitecto Luis Barragán, volvió en 1957 a la ciudad para construir la monumental escultura *El pájaro* a la entrada de la colonia Jardines del Bosque, y junto al arquitecto concibió la *Capilla abierta* que se encuentra al centro del Jardín de las Estrellas, en la misma colonia [Figura 11].

Ante el concreto monumental, la labor del artista como comisario de exposiciones y editor en Guadalajara se ha visto ensombrecida, pero merece una revisión en tanto que representa el inicio de una trayectoria como mediador de valores artísticos, culturales y políticos que durará toda la carrera del artista en México y que se concretaron en proyectos como el ya nombrado Museo Experimental El Eco, la Ruta de la Amistad, la exposición y manifiesto de Los Hartos, el Espacio Escultórico de CU y otros tantos que delimitaron el arte de la segunda mitad del siglo XX en México.

Pasados veinte años de su llegada a Guadalajara, en su columna de la revista *Arquitectura México*, Goeritz hizo un recuento de su estancia en Guadalajara en la que detalló las causas de su despedida. En el artículo apuntó: “Mi pernicioso labor como animador y amigo de aquella generación culminó en una serie de difamaciones cuyo contenido nunca entendí, hasta que por fin ‘me corrieron’ elegantemente”<sup>122</sup>. La ciudad le había dejado de proveer la visibilidad que el artista buscaba y el entorno profesional había dejado atrás la amabilidad, e incluso apertura, que en un principio lo entusiasmó.

Pasarían muchos años para que la ciudad se hiciera de agentes culturales con tal amplitud de acción y con la pasión y la ambición de Goeritz, por lo que la huella en su labor como “animador” del medio artístico tapatío es honda. Aunque pareciera que tras su mudanza

---

<sup>122</sup> Citado en González Gortázar, *Mathias Goeritz en Guadalajara*, 23.

a la capital del país, su proyecto artístico se frustra en Guadalajara, por el contrario, una vez planteada la alternativa, artistas como Olivier Seguin, Fernando González Gortázar, entre otros, se encargarían de continuar con una crítica sostenida ante la idea de un arte unidireccional.

La labor de Goeritz como comisario y editor está completamente compaginada con su actividad artística. Para el proyecto del artista alemán, el tejer redes con agentes alrededor del mundo a través de exposiciones y publicaciones, le sirve como estrategia para posicionar su propia obra y enmarcarla en una genealogía particular<sup>123</sup>. A pesar de que algunos espacios que él coordinó, como Arqutac, continuaron con su programa expositivo posterior a su estancia en Guadalajara<sup>124</sup>, su relevancia en tanto pivote de las políticas culturales de la guerra fría, terminará junto con su gestión.

Goeritz se encontró con las fronteras del arte en una ciudad en vías de modernización que aún ejercía resistencia a entregarse por completo al arte “libérrimo” de París y Nueva York, pero resulta relevante pensar esta serie de exposiciones en relación al medio expositivo de mediados de siglo en el resto del país, para puntualizar las aportaciones, cuestionamientos y apuestas de Goeritz, en un contexto de museos, galerías y espacios expositivos incipientes.

---

<sup>123</sup> Véase J. Josten, “Mathias Goeritz e Ida Rodríguez Prampolini: el nuevo artista y la nueva crítica de arte” en *Ida Rodríguez Prampolini. La crítica de arte en el siglo XX*, Cristóbal Jácome, comp., (México: IIE/UNAM, 2016).

<sup>124</sup> Reyes Palma, “Trasterrados, migrantes y guerra fría en la disolución de una escuela nacional de pintura” en *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)* Dueñas, coord., 192.



#### 4. BIBLIOGRAFÍA

Altshuler, B., *Salon to Biennial. Exhibitions That Made Art History, I: 1863-1950*, Londres: Phaidon, 2008.

Ayala Muñoz, J. A., “La modernización urbanística del centro histórico de Guadalajara (1947-1953)” en Bayardo Rodríguez L. E. y Moreno Chávez J. A., *Experiencias de modernidad*, Zapopan: El Colegio de Jalisco, 2017.

Bennett, T., *The birth of the museum. History, theory, politics*. Londres: Routledge, 1995.

Cuahonte, L., *El eco de Mathias Goeritz. Pensamientos y dudas autocríticas*. México: IIE/UNAM, 2007.

Cuahonte, L., *Mathias Goeritz. El arte como oración plástica 1915-1990*. Guadalajara: Secretaría de Cultura, 2015.

Cruz Porchini, D., Garay Molina C. y Velázquez Torres, M. (coords.), *Recuperación de la Memoria Histórica de Exposiciones de Arte Mexicano 1930-1950*. México: UNAM/FONCA, 2016.

Devesa Santacreu, H., *La escuela de Altamira. Un hito en la renovación del arte español de posguerra (1948-1952)*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2021.

Díaz, A. C., “Hacia una bibliografía de Lola Vidrio 1907-1997. Problemáticas metodológicas” en L. Ruano Ruano, et al, coord., *Metodología e investigación. De enfoques y construcciones empíricas*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2019.

Díaz, A. C., *Lola Vidrio al encuentro de su propia voz. Una biografía a través del “prisma” (1907-1997)*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2022.

Filipovic, E., *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*, Londres: The MIT Press, 2016.

Filipovic, E., “What is an Exhibition?” en Ten Hoffmann, J. (ed.), *Fundamental Questions of Curating*. Milán: Mousse Publishing/Fiorucci Art Trust, 2013.

Garza Usabiaga, D., Mathias Goeritz. *Formas, soluciones, temas*. México: Secretaría de Cultura de Jalisco, 2016.

González Gortázar, F., *Mathias Goeritz en Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1991.

González Gortázar, F., *La fundación de un sueño: La escuela de Arquitectura de Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1995.

Guasch, A., *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona: Ediciones del Serval, 1997.

Ibarra García, L., *Mathias Goeritz. Ecos y laberintos*. México: Artes de México/CONACULTA-DGP, 2014.

Josten, J., *Mathias Goeritz. Modernist Art and Architecture in Cold War Mexico*. Londres: Yale University/New Haven and London, 2018.

Jennifer Josten, “Mathias Goeritz, curador de la Guerra Fría” en *Diplomacia cultural en México durante la Guerra Fría. Exposiciones y prácticas artísticas*, Dafne Cruz

Porchini, Claudia Garay Molina y Mireida Velázquez Torres, coords., (México: SRE/Dirección General del Acervo Diplomático, 2021), 137-150.

Josten, J., “Mathias Goeritz e Ida Rodríguez Prampolini: el nuevo artista y la nueva crítica del arte” en Jácome, A. (comp.), *Ida Rodríguez Prampolini. La crítica de arte en el siglo XX*. México: IIE/UNAM, 2006.

Josten, J. y Garza Usabiaga, D., “El Atlas de Goeritz: De historiador del arte a ‘artista ejecutivo’” en Matute, E. (ed.), *Mathias Goeritz. Colección del Instituto Cultural Cabañas*, Tomo II. México: Secretaría del Estado de Jalisco, 2016.

Kasner, L., *Mathias Goeritz, una biografía*. México: INBA, 1998.

Monteforte Toledo, M., *Conversaciones con Mathias Goeritz*. México: Siglo XXI Editores, 1993.

Montero Fayad, D., *Crítica de arte en México: 1940-1966. Debates y definiciones*. México. UNAM/IIE, 2023.

Morais, F., *Mathias Goeritz*. México: UNAM, 1982.

Reyes Palma, F., “Transterrados, migrantes y Guerra Fría en la disolución de una escuela nacional de pintura” en Benítez Dueñas, I. (coord), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960- 2000)*, Tomo IV. México: CONACULTA, 2004.

Reyes Palma, F. et al., *El retorno de la serpiente. Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional*. España: MNCARS, 2014.

Tudelilla Laguardia, C., *Mathias Goeritz, recuerdos de España 1940-1953*. España: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.

Ulrich Obrist, H., *Ways of Curating*. Nueva York: Faber & Faber Inc., 2014.

#### **4.1 Hemerografía**

A. Rodríguez, “Estatua del gran artista Clemente Orozco, rechazada”, *El Nacional* (Ciudad de México), 18 de enero de 1952.

A. Rodríguez, “Los pintores de Jalisco piden un museo de arte,” *El Nacional* (Ciudad de México), 16 de noviembre de 1951.

“Chismópolis,” *El Sol de Guadalajara* (Guadalajara), 17 de enero de 1950.

“Usted dirá,” *El Sol de Guadalajara* (Guadalajara), 17 de enero de 1950.

“Visitan la exposición de Goeritz,” *El Occidental* (Guadalajara), 17 de enero de 1950.

L. Vidrio, “Tele-Notas,” *El Occidental* (Guadalajara), 14 de enero de 1950.

J. Carson, “English section,” *El Occidental* (Guadalajara), 17 de enero de 1950.

“Visitan la exposición de Goeritz,” *El Occidental* (Guadalajara), 17 de enero de 1950.

“Artes Plásticas,” *Novedades* (Ciudad de México), 5 de febrero de 1950.

A. Navarro Sánchez, “Mathias Goeritz,” *El Occidental* (Guadalajara), 22 de enero de 1950.

A. Navarro Sánchez, “Mathias Goeritz,” *Et Caetera 1* (Guadalajara), enero-marzo de 1950.

- I. Díaz Morales, "Mathias Goeritz," *Ideales Universitarios* Año I Número 3 (Guadalajara), febrero de 1950.
- "Dicen," *Semanario Calzado Canadá* (Guadalajara), 4 de marzo de 1950.
- L. Vidrio, "Libertad de Creación," *El Occidental* (Guadalajara), 7 de abril de 1950.
- "Libros", *Novedades* (Ciudad de México), 12 de marzo de 1950.
- L. Vidrio, "Las obras de Henry Moore se exhibirán en Guadalajara," *El Occidental* (Guadalajara), 14 de febrero de 1950.
- L. Vidrio, "Reflexiones al Margen de una Exposición," *El Occidental* (Guadalajara), 19 de febrero de 1950.
- L. Vidrio, "Sobre Ángel Ferrant," *El Occidental* (Guadalajara), 14 de marzo de 1950.
- L. Vidrio, "Tele-Notas," *El Occidental* (Guadalajara), 25 de noviembre de 1950.
- M. Field, "Otra Manifestación del Ballet Moderno en la Capital Tapatía," *El Occidental* (Guadalajara), 29 de octubre de 1950.
- L. Vidrio, "La Sociedad Como Crítico de Chucho Reyes," *El Occidental* (Guadalajara), 28 de mayo de 1950.
- Marha, "Ayer...", *El Sol de Guadalajara* (Guadalajara), 11 de mayo de 1950.
- L. Vidrio, "Tele-Notas," *El Occidental* (Guadalajara), 22 de agosto de 1950.

“Mathias Goeritz expondrá sus obras en octubre en París, Francia,” El Sol de Guadalajara (Guadalajara), 8 de agosto de 1950.

L. Vidrio, “Tele-Notas,” El Occidental (Guadalajara), 9 de diciembre de 1950.

L. Vidrio, “Tele-Notas,” El Occidental (Guadalajara), 15 de diciembre de 1950.

L. Vidrio, “Brillante Inauguración de la Nueva Exposición Artística de M. Goeritz,” El Occidental (Guadalajara), 17 de diciembre de 1950.

M. Nelken, “El Arte al día,” Excélsior (Ciudad de México), 12 de diciembre de 1950.

“Notas de Cultura”, Novedades (Ciudad de México), 14 de enero de 1951.

“Arte sin fronteras”, Impacto (Ciudad de México), 30 de diciembre de 1950.

M. Nelken, “...du Mexique,” Arts, Número 300 (París), marzo de 1951.

J. M. Ramírez, “Labor cultural o malinchismo,” El Occidental (Guadalajara), 27 de enero de 1951.

L. Vidrio, “Tele-Notas,” El Occidental (Guadalajara), 23 de marzo de 1950.

“Patrocinan El Occidental y El Sol, Magno Evento,” El Occidental (Guadalajara), 25 de junio de 1950.

M. Nelken, “El Arte al día,” Excelsior (Ciudad de México), 6 de abril de 1951.

M. Nelken, “Gorky en Guadalajara,” Excelsior (Ciudad de México), 15 de abril de 1951.

“Exposiciones”, Revista Ariel, Número 4, octubre de 1951.

M. Nelken, “Estancias”, Revista de Revistas (Ciudad de México), 6 de enero de 1952.

A. Rivas Sainz, Cartel para la Exposición de pinturas de niños jaliscienses, 1951.

L. García Ramos, “Ecos,” El Sol de Guadalajara (Guadalajara), 25 de enero de 1952.

Alfonso Gutiérrez Hermosillo, “Nuestra exposición de artes plásticas”, *Bandera de Provincias*, abril 1930.

Archivos consultados: Acervo Documental Mathias Goeritz del Museo Cabañas, Fondo Mathias Goeritz del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas (CENIDIAP), Hemeroteca de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco “Juan José Arreola”, Archivo del Museo de Arte Moderno de Nueva York y Colección Fotográfica Arauz-ITESO.

## 5. ANEXOS



**Figura 1.** Juan Víctor Arauz, Personaje desconocido en la exposición de José Clemente Orozco en Camarauz, 1949. Colección Fotográfica Arauz-ITESO.



**Figura 2.** Portada del cuadernillo Homenaje a Orozco, Ediciones Camarauz, 1949. ADMG-Museo Cabañas.



**Figura 3.** *Fotógrafo desconocido, Mathias Goeritz impartiendo la conferencia "Sobre la libertad de creación", 1950. Archivo Hemerográfico-BPEJ "Juan José Arreola".*

It must be very exciting  
for you to be in Mexico... It  
is the one country in the world  
which I have always wanted  
to visit most. And one day  
I will certainly do so.

Pre-Columbian Mexican sculpture  
has been the most important  
~~of~~ single influence in my own  
sculpture — I should love to see  
it, in its own environment.

With all best wishes for  
your life in Mexico.  
Yours sincerely  
Henry Moore

“Ha de ser interesantísimo para Vsted estar en México... Es el país del mundo que más he deseado visitar. Y algún día seguramente lo haré.

La escultura mexicana precortesiana ha sido la influencia más importante en mi escultura — me encantaría conocerla en su propio ambiente.

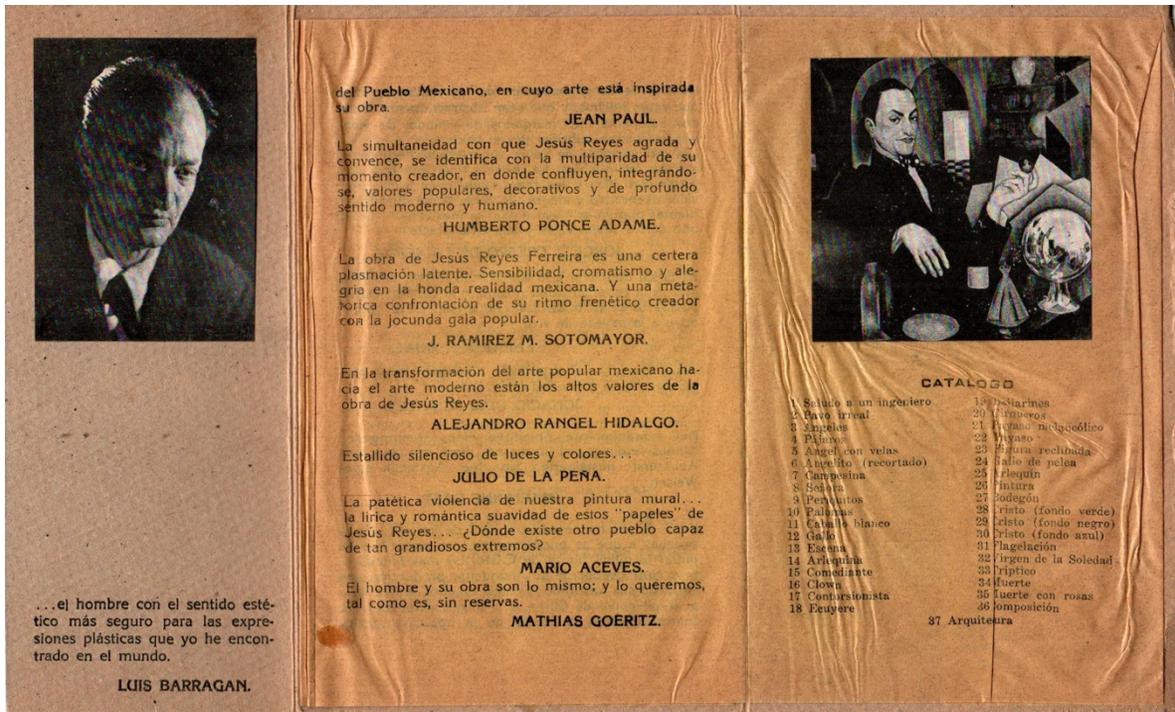
Con todos mis mejores deseos por su estancia en México.

Sinceramente

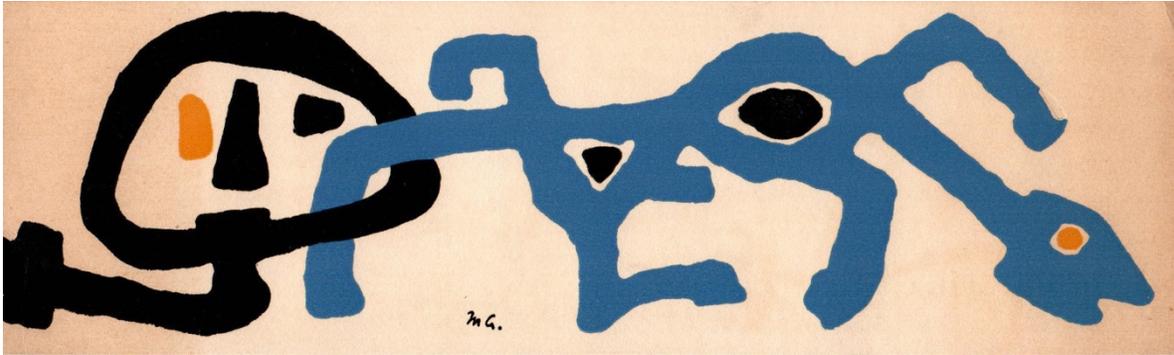
Henry Moore”.

(De su carta a Mathias Goeritz, del 9 de enero de 1950)..

**Figura 4.** Contra portada de la invitación a la exposición de Henry Moore en Arqitac, 1950. ADMG-Museo Cabañas.



**Figura 5.** Interior del catálogo de la exposición de Chucho Reyes en Arqitac, 1950. ADMG-Museo Cabañas.



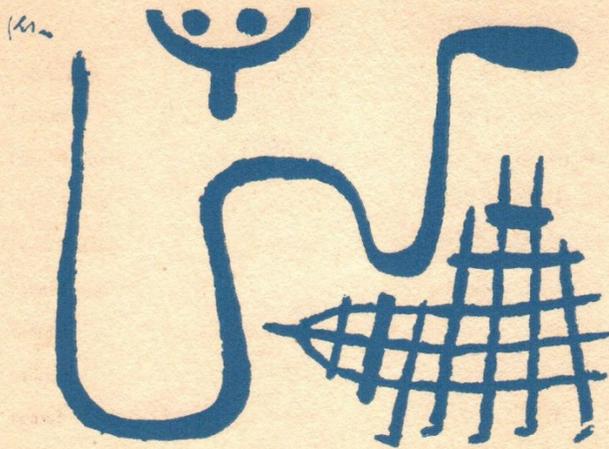
**Figura 6.** Invitación a la exposición de Mathias Goeritz en Camarauz, diciembre de 1950. ADMG-Museo Cabañas.

LA GALERIA ARQUITAC

se honra en invitar a usted a la exposición

## ARTE SIN FRONTERAS

el jueves día 7 de diciembre de 1950 a las 13 hrs.

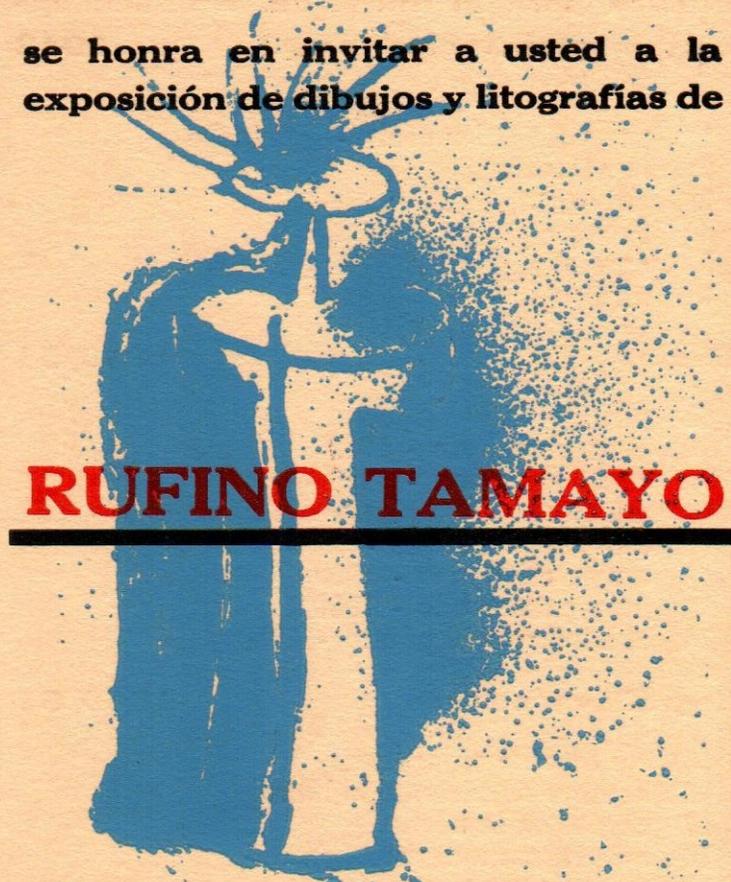


morelos 596 - guadalajara, jal.  
del 7 al 23 de diciembre de 1950  
de 10 a 12 y de 16 a 19 horas.

**Figura 7.** Invitación a la exposición Arte sin fronteras. Homenaje a Paul Klee en Arquitac, 1950. ADMG-Museo Cabañas.

# LA GALERIA ARQUITAC

se honra en invitar a usted a la  
exposición de dibujos y litografías de



**RUFINO TAMAYO**

viernes 14 de septiembre de 1951 - 20 hs.  
morelos 596. - guadalajara, jalisco.

**Figura 8.** Invitación a la exposición de  
Rufino Tamayo en Arquítac, 1951. ADMG-  
Museo Cabañas.

# **LA GALERIA ARQUITAC**

**tiene la honra de invitar a usted a la inauguración  
de una exposición de veinte pinturas y dibujos de**

## **ALICE RAHON**

---

**el jueves 8 de noviembre de 1951 a las 20 horas  
calle morelos 596 - guadalajara, jalisco**

**Figura 9.** Invitación a la exposición de Alice Rahon en Arquitac, 1951. ADMG-Museo Cabañas.



**Figura 10.** Fotógrafo desconocido, Inauguración de la exposición de José Clemente Orozco en Camarauz, 1949. Al centro, Marianne Gast. Colección Fotográfica Arauz-ITESO.



**Figura 11.** Cartel de la Exposición de pinturas de niños jaliscienses, 1951. Museo Cabañas-ADMG.



**Figura 12.** Horst Hartung, *El pájaro en proceso de construcción*, 1957. Archivo privado.