

JOSÉ CLEMENTE OROZCO  

---

Y SUS RELACIONES CON LA ARQUITECTURA  

---

Luisa Noelle Gras Gas





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.

**JOSÉ CLEMENTE OROZCO**  

---

**Y SUS RELACIONES CON LA ARQUITECTURA**  

---

**Luisa Noelle Gras Gas**

Tesis para optar por el grado de  
Maestría en Historia del Arte

Tutor

Dr. Renato González Mello

Asesores

Dra. Lourdes Cruz González-Franco

Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein



Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto de Investigaciones Estéticas

# JOSÉ CLEMENTE OROZCO Y SUS RELACIONES CON LA ARQUITECTURA

## Índice

Introducción	4
José Clemente Orozco	5
Más allá de la integración plástica	6
Artistas y arquitectos, Arquitectos y artistas	7
Nueva York, encuentros y propuestas	8
Simetría dinámica, una opción para el muralismo	10
Los arquitectos	12
<i>Joseph Urban, la arquitectura como escenario</i>	12
<i>Frederick Kiesler, arquitectura sin fin</i>	13
<i>Frank Lloyd Wright, reinventando la arquitectura</i>	14
<i>Luis Barragán, arquitectura y emoción</i>	15
<i>Mario Pani, una nueva propuesta arquitectónica</i>	17
José Clemente Orozco, arquitecto	20
Conclusiones	21
Ilustraciones	22
Bibliografía	51

## Introducción

La presente tesis, tiene su origen en una ponencia que sustenté en el Ciclo de Conferencias organizado por el doctor Arturo Camacho desde El Colegio de Jalisco, “José Clemente Orozco; otras claves, nuevas lecturas”, en Guadalajara, Jalisco, el estado natal del pintor, para celebrar el 125 aniversario de su nacimiento; esta presentación se llevó a cabo el 1 de octubre de 2008 y estuvo intitulada “Orozco y la Arquitectura”. Posteriormente, continué mis investigaciones en torno al tema, profundizando sobre diversos aspectos del artista y quienes tuvieron una relación cercana a él y ligada con la arquitectura.

Este trabajo busca acercarse a dilucidar estas relaciones, patentes tanto en el ascendiente que tuvieron en su obra los arquitectos, sin olvidar la importante influencia que él ejerció sobre la arquitectura y su desarrollo en la primera mitad del siglo XX.

Quiero aquí agradecer a quienes coadyuvaron en la realización de esta tesis, destacando a mi tutor, el doctor Renato González Mello, y mis asesoras, las doctoras Lourdes Cruz González-Franco y Deborah Dorotinsky Alperstein; asimismo reconozco que Cuauhtemoc Medina y Renato González fueron determinantes en el convencimiento de sustentar una tesis de maestría. Por otra parte es de justicia mencionar que mi primer acercamiento profesional a la figura de José Clemente Orozco fue propiciado por el profesor Xavier Moysén con la publicación del libro que celebraba su centenario en 1983, *Orozco: Una relectura*, ya que colaboré con él en la edición del mismo. Asimismo agradezco a mis amigos, los arquitectos tapatíos Fernando González Gortázar, Ricardo Agraz, Juan Ignacio Castiello y Antonio Rigen, por diversas noticias e ilustraciones que aquí aparecen, en particular por los levantamientos de la casa de Orozco en Guadalajara. Finalmente reconozco el apoyo que en materia de información relativa a Grecia me prestó el arquitecto griego, Vassilis Sgoutas.

## José Clemente Orozco

*La pintura invadía los muros. Composiciones heroicas, experimentos, envidias, intrigas, aprendizaje.*<sup>1</sup>

Con estas palabras abre José Clemente Orozco uno de los apartados de su *Autobiografía*, para hacer referencia a su trabajo en San Ildefonso en la época en que había sido contratado por José Vasconcelos, Secretario de Educación y Rector de la Universidad Nacional, para pintar algunos murales en el claustro del patio mayor de ese inmueble, entre 1922 y 1924. De este modo queda claro que para él, como para sus compañeros de Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores, este tipo de intervenciones formaba parte de “la expresión del Arte Monumental, por que es una propiedad pública”.<sup>2</sup> Por lo tanto es fácil inferir que, como uno de los principales actores del movimiento que conocemos como Muralismo Mexicano, de profundo contenido social y expresión realista, comparte asimismo los presupuestos de la llamada Integración Plástica. Sin embargo, la relación que este artista establece con los arquitectos y la arquitectura, va más allá de una simple participación bajo forma de murales, tanto los realizados en inmuebles de la época colonial, como aquellos que se levantaron en el México posrevolucionario; no solo estableció una serie de amistades con buen número de ellos, sino que participó de forma cercana en diversas empresas arquitectónicas, lo que se buscará dilucidar a lo largo de esta tesis.

José Clemente Orozco nació en Ciudad Guzmán, Jalisco, el 23 de noviembre de 1883, en el seno de una familia acomodada que se trasladó primero a Guadalajara y después a México, lo que le permitió hacer sus estudios superiores en esta ciudad.<sup>3</sup> Al parecer, su interés por las artes plásticas lo despertó un encuentro con José Guadalupe Posada, en una época en que asistía a

---

1 José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Ediciones Era, 1970 (publicada originalmente en 1945 por Ediciones Occidente). Pág. 80.

2 Manifiesto de 1922, donde importantes artistas como Diego Rivera, Xavier Guerrero y el propio Orozco firmaron el texto redactado por David Alfaro Siqueiros. Ver Ida Rodríguez Prampolini, *El arte contemporáneo*, México, Pormaca, 1964. Pág. 106.

3 Para estos y otros datos sobre José Clemente Orozco se consultaron diversas publicaciones entre las que destacan José Clemente Orozco, *Op. cit.*; Alma Reed, *Orozco*, México, FCE, 1983; *Orozco: Una relectura*, Xavier Moyssén Ed., México, UNAM, 1983; y Renato González Mello, *La maquina de pintar*, México, UNAM, 2008.

clases nocturnas de dibujo en la antigua Academia de San Carlos. Sin embargo, entre 1897 y 1904 estudió formalmente Cartografía y Agronomía, para ingresar posteriormente a la escuela nacional Preparatoria con “el vago propósito de estudiar más tarde arquitectura”.<sup>4</sup> Poco después ingresó a la Escuela de Artes Plásticas, a la vez que se desempeñaba como dibujante de arquitectura para sostener sus estudios; en esta institución tuvo la suerte de conocer a diversos pintores importantes de ese entonces, desde Antonio Fabrés y sus discípulos como Saturnino Herrán, Leandro Izaguirre y Germán Gedovius, hasta Gerardo Murillo, Dr. Atl, quien fuera una de sus principales influencias ya que ofrecía una propuesta vanguardista del arte; con este último se desplazó a Orizaba, Veracruz, en 1914 a causa de la Revolución Mexicana, época en la que colaboró con caricaturas en el periódico *La vanguardia*.

Desanimado por el ambiente artístico de México, realizó un primer viaje a los Estados Unidos, en 1917 con una escala inicial en San Francisco para dirigirse a Nueva York, donde coincidió con David Alfaro Siqueiros y Juan Olaguibel. Para 1922 con José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación, “la pintura invadía los muros” como se dice inicialmente y Orozco se apoderó, en 1923, de aquellos que cerraban al norte el patio de la Escuela Nacional Preparatoria en San Ildefonso, su primer acercamiento a la pintura mural

## Más allá de la Integración Plástica

Es preciso señalar aquí que el término Integración Plástica surge en México a mediados del siglo XX, aunque existen ejemplos pictóricos de fechas anteriores.<sup>5</sup> Este movimiento, adoptado por los principales arquitectos de la época, proponía lograr la conjunción de las artes plásticas con las obras arquitectónicas.<sup>6</sup> De entre estos, Enrique del Moral, director de la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM entre 1944 y 1949, se ocupó particularmente del tema; efectivamente, después de algunos años de estudio con José Gaos, escribió un artículo intitulado “La Integración

---

4 Orozco, *Op. cit.*, Pág. 15.

5 Carlos Obregón Santacilia es uno de los pioneros de este movimiento en la Secretaría de Salubridad, 1929, donde participaron entre otros Diego Rivera con murales y vitrales; ver sus ideas al respecto en *Cincuenta años de arquitectura mexicana*, México, Editorial Patria, 1952. Pág. 50.

6 Louise Noelle, “La integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia”, (*In*)*Disciplinas: Estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, México, UNAM, 1999.

Plástica”,<sup>7</sup> donde elabora una explicación personal ante la confusión de interpretaciones del momento. Define el término “Integrar” que se aplica “a las partes que entran en la composición de un todo”, por lo que en una “obra integrada...la autonomía de las partes se pierde en aras del todo”.<sup>8</sup>

En cuanto a los artistas, resulta necesario agregar que David Alfaro Siqueiros es quien expresó con mayor claridad las propuestas del muralismo, especialmente en su artículo “Hacia una nueva plástica integral”; en este texto plantea que se debe “producir la pintura mural como la pintura de un espacio arquitectónico dado...” donde la “funcionalidad integral es el desideratum de la plástica integral”,<sup>9</sup> entendiendo el aspecto social y humano como la funcionalidad integral; propone asimismo la realización de “la voz ideológica, la expresión ética o social-política de la arquitectura y de todo el fenómeno plástico integral”,<sup>10</sup> una integración, en suma, que comprenda lo material, lo espiritual y lo moral. De cierta forma se puede afirmar que esta concepción rigió la relación entre pintura y arquitectura en torno a la primera mitad del siglo XX.

Sin embargo en este trabajo no se busca enfatizar la relación entre estas dos vertientes del arte, sino que la propuesta es indagar en diversas publicaciones y realizaciones, para entresacar las diversas correspondencias y los vínculos de este connotado pintor con algunos arquitectos, a la vez que con el hecho construido, más allá del simple intervenir en sus muros.

## **Artistas y arquitectos, arquitectos y artistas**

Haciendo un poco de historia, desde el Renacimiento encontramos que pintores y arquitectos, a pesar de tener ya una cierta organización gremial, pasan sin mayores cuestionamientos de una expresión pictórica a una realización arquitectónica, como fue el caso del Giotto o de Miguel Ángel. Esta postura que borraba las fronteras en las diversas expresiones artísticas, tuvo un cuestionamiento al inicio del movimiento moderno, momento en que se buscaba liberar a la arquitectura de los resabios decorativistas de épocas pasadas. Sin embargo, muy pronto personajes como Le

---

7 Enrique del Moral, *El Estilo. La Integración Plástica*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1966.

8 *Ibid.*, pág. 24.

9 David Alfaro Siqueiros, “Hacia una nueva Plástica integral”, publicado originalmente en 1948 en el N° 1 de la revista *Espacios*, y tomado de Raquel Tibol, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, FCE, 1974. Pág. 78.

10 David Alfaro Siqueiros, “Cometido en el arte de la pintura en la Integración Plástica”, *Espacios*, N° 11-12, México, octubre 1952. S.p.

Corbusier, quien se había iniciado como pintor cubista, propusieron una relación explícita entre estas dos artes; es también el caso de la Capilla del Rosario en Saint Paul de Vence que diseña Henry Matisse con el apoyo de Auguste Perret.

En México contamos con importantes ejemplos de esta relación intrínseca donde arquitectos y pintores tuvieron experiencias integradoras, anteriores o posteriores a la propuesta de Orozco. Probablemente el caso de Juan O’Gorman sea el más conocido, ya que se desempeña con igual éxito como muralista y arquitecto, donde la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria de la UNAM, 1950-53, y particularmente su casa “orgánica”, 1956, sean ejemplos ampliamente conocidos y estudiados.<sup>11</sup> Del mismo modo debemos recordar el Anahuacalli, 1935-40, de Diego Rivera que contó con el apoyo arquitectónico de O’Gorman, o el Museo Experimental El Eco, 1953, de Mathias Goritz con el apoyo de Ruth Rivera; a esto se agrega la obra de arte “total” de David Alfaro Siqueiros, El Poliforum, 1966-71, con el apoyo de Guillermo Rossell, Ramón Miquelajáuregui y Joaquín Álvarez Ordoñez. Asimismo, la relación de arquitectos como Carlos Obregón Santacilia, Mario Pani y Enrique Yáñez entre otros, como promotores de una síntesis de las artes, tiene en nuestro país un amplio reconocimiento. Sin embargo, el caso de Orozco ha sido poco estudiado, por lo que esta revisión puede aportar nuevas luces sobre el quehacer de este artista y las influencias y relaciones con diversos arquitectos. Asimismo, con el presente ensayo, se pretende abrir algunas líneas de investigación, tanto sobre el pintor jalisciense como sobre sus relaciones con algunos arquitectos y que deberán fructificar en futuros trabajos.

## **Nueva York, encuentros y propuestas**

Así las cosas, resulta necesario acercarnos a las noticias que diversas publicaciones, ofrecen sobre la vida de este artista, para mejor aquilatar estas relaciones.<sup>12</sup> Uno de los primeros hechos que debemos recoger, es el que el propio Orozco menciona diciendo: “Al dejar el señor Vasconcelos su puesto de secretario ya no fue posible seguir trabajando. Siqueiros y yo fuimos arrojados

---

11 Louise Noelle, “Juan O’Gorman y la Integración Plástica”, *Biblioteca Central. Libros, muros y murales. 50º aniversario*, México, UNAM, 2006.

12 Una de las principales fuentes es Alma Reed, *Orozco*, México, FCE, 1983 (traducción de la edición de 1955).

a la calle...”.<sup>13</sup> Por ello “Encontrando poco propicio a México en 1927, resolví ir a Nueva York, contando con la generosa ayuda de don Genaro Estrada, secretario de Relaciones Exteriores...”.<sup>14</sup> Así las cosas, en un diciembre de crudo invierno, se traslada a la urbe de hierro donde inicialmente “no conocía a nadie”; pero a poco de haber llegado, unas amigas lo presentaron con Alma Reed, quien a la postre resultó ser un personaje fundamental, tanto por el apoyo que le prestó en esa difícil época como por haber emprendido, desde ese entonces, la tarea de documentar la vida del pintor.

Por ello es preciso hacer aquí un breve paréntesis para realizar algunos señalamientos sobre esta interesante mujer, ligada con México por diversas circunstancias. (Fig. 10) Ella había estudiado historia antigua en la Universidad de Nápoles y literatura clásica en la de Atenas, y era además una mujer de proverbial belleza.<sup>15</sup> En el inicio de la década de los veinte, encontramos que llega a nuestro país, enviada a Yucatán por el *New York Times*, donde era articulista, en un momento en que buen número de norteamericanos venían atraídos por la vibrante vida cultural y artística surgida con el movimiento nacionalista posrevolucionario. Su caso en particular nos es conocido a través de la trova yucateca, ya que tuvo una relación romántica con el caudillo del sureste, Felipe Carrillo Puerto, con quien estaba comprometida cuando éste fue asesinado; poco antes él había pedido a Ricardo Palmerín que escribiera para ella la hoy célebre canción *Peregrina*.<sup>16</sup>

Esta mujer poseía una cultura amplia y pertenecía a diversos círculos de intelectuales en Nueva York, lo que le permitía alternar con varias personalidades y coadyuvó a la introducción de Orozco con buen número de personas e instituciones, con la consabida consecución de exposiciones y contratos para ejecutar algunos murales.

En este sentido es interesante revisar este periodo, en que Reed invitó al mexicano a formar parte del grupo nacionalista griego que encabezaba el poeta griego Angelos Sikelianos (Άγγελος

---

13 Orozco, *Op. Cit.*, pág. 81.

14 *Ibid.*, pág. 85. En su libro, Alma Reed nos aclara que más que una “ayuda”, lo que Estrada hizo fue comprarle una obra a Orozco.

15 Alma María Sullivan nace en San Francisco, Cal., en 1894, y muere en la ciudad de México en 1966. En 1961 el Gobierno de México le otorgó la Orden del Águila Azteca.

16 Ver Alma Reed, *Peregrina. Mi idilio socialista con Felipe Carrillo Puerto*, Edición y estudio preliminar Michael K Schuessler. México, Diana, 2011.

Σικελιανός 1884-1951)<sup>17</sup> (Fig. 12 y 12a) con su esposa norteamericana, Eva (Fig. 11 y 11a);<sup>18</sup> en el “salón de la Señora Sikelianos” se reunía un grupo de “literario-revolucionario”, ante los cuales la propia Alma Reed leía sus traducciones al inglés de los poemas del escritor griego.<sup>19</sup> Resulta interesante anotar que esta pareja buscaba un renacimiento de los valores griegos clásicos, llevando a cabo sendos festivales, en 1927 y en 1928, en la ciudad de Delfos.<sup>20</sup> Este grupo encontraba, a su vez, una serie de coincidencias con las tendencias nacionalistas del México pos-revolucionario,<sup>21</sup> por lo que veían con simpatía al pintor; así promovieron que el doctor Kalimacos, patriarca de la iglesia griega en Nueva York, lo entronizara como griego en una curiosa ceremonia en que lo coronó con laureles y lo rebautizó “Panselenos”.

## Simetría dinámica, una opción para el muralismo

En ese ámbito se congregaba asimismo un grupo de hindúes encabezados por la señora Sarojini Naidu, quienes apoyaban la causa de Mahatma Gandhi dentro del mismo espíritu nacionalista, que Orozco compartía sin problemas puesto que había sostenido los mismos principios durante el periodo revolucionario mexicano. El ámbito en que se desarrollaban estas reuniones lo llamaban apropiadamente “Ashram”, sitio donde Orozco conoció a Mary Hambidge, la viuda del artista y geómetra canadiense Jay Hambidge (1867-1924); (Fig. 13, 13a y 13b) este último era autor de un sistema de proporciones llamado “Simetría dinámica”,<sup>22</sup> basado en una serie de investigaciones en los templos y las ánforas griegas. La historiadora Jacqueline Barnitz explica que “la Simetría Dinámica no solo proveyó a Orozco de un método con el con el cual intentaría crear armonía a

---

17 Poeta y dramaturgo griego, candidato al Premio Nobel de Literatura y reconocido por su postura independentista durante la ocupación alemana en los cuarenta.

18 Para mayor información ver el artículo de Jacqueline Barnitz, “Los años “délficos” de Orozco”, en *Orozco: una relectura*, *Op. Cit.*

19 “Alma Reed recitaba sus traducciones de los, poemas épicos de Sikelianos”, Orozco, *Op. Cit.*, pág. 89. Reed también menciona que Orozco tradujo dichos poemas de inglés al español, publicando como ejemplo “Moira” (Las parcas), pág. 158.

20 Asimismo Siquelianos publicó *Plan général du Mouvement Delphique. L’université de Delphes*, París, Les Belles Lettres, en mayo de 1929; en esta publicación proponía, con el apoyo de importantes intelectuales entre los que se contaba Paul Valery, la creación de una universidad en Delfos, lo que no llegó a realizarse, probablemente debido a la crisis económica de ese año.

21 “Los griegos encontraban algo de común entre las características del pueblo griego actual y las del pueblo mexicano”, Orozco, *Op. cit.*, pág. 91.

22 Jay Hambidge, *Dynamic Symmetry; the Greek Vase*, New Haven, Yale University Press, 1920.

partir de las proporciones difíciles de la New School, sino que le sirvió de alternativa para utilizar otros”;<sup>23</sup> esta aseveración nos permite comprender que existió entonces un inicial acercamiento a temas arquitectónicos por parte del pintor. Efectivamente Orozco nos dice: “Esta pintura tiene la particularidad de estar construida según los principios geométrico-estéticos del investigador Jay Hambidge”,<sup>24</sup> donde el uso de términos como “construida” enfatizan esta declaración. A esto se debe agregar que dicho sistema conlleva un substrato que se relaciona con la “geometría sagrada” y una serie de conceptos teóricos donde religión, filosofía y religiosidad tiene un sitio destacado. (Fig. 7)

Esto nos lleva a hablar, así sea de manera sucinta, de “El trabajo, el arte y la huelga”, pintados entre septiembre de 1930 y los primeros días de enero de 1931,<sup>25</sup> en una sala destinada para comedor, del séptimo piso de una institución de educación superior de corte social, The New School for Social Research, localizada en el número 66 West de la calle 12th, en la zona sur de Manhattan, cuyo arquitecto fue Joseph Urban. Dado que se trata de un mural pintado sobre un edificio que estaba recién construido, debemos tomar en cuenta la relación de Orozco con este arquitecto, con un sentido particular de integración plástica. (Fig. 1, 1a y 14b) En este caso, el pintor desarrolló el fresco sobre un guardapolvo con una altura calculada para que las cabezas de los comensales no interfirieran con la pintura. Asimismo, el hecho de que la expresión pictórica de Orozco fuera cercana al expresionismo agradó al arquitecto quién apreciaba particularmente esta corriente.

Lo primero que llama la atención del conjunto pictórico, es que al exterior de la sala en cuestión,<sup>26</sup> el pintor colocó un panel donde representa a las tres artes mayores, arquitectura, pintura y escultura, personificadas por tres obreros, atendiendo con ello al rumbo inicial de esta institución educativa.<sup>27</sup> Asimismo es de señalar que en los murales, en torno a “la mesa de la fraternidad universal... presidida por un negro”<sup>28</sup> comparten la línea narrativa personajes tan disímbolos como

23 Jacqueline Barnitz, *Op. cit.*, pág. 116.

24 Orozco, *Op. cit.*, pág. 99.

25 Anreus, Alejandro, *Orozco in Gringoland*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2001. Pág. 91.

26 Hoy el día llamada “Orozco Room”.

27 Para Fausto Ramírez en su artículo “Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco”, *Orozco: Una relectura*, *Op. Cit.*, propone que estas tres figuras representan a un trabajador flanqueado por un científico y un artista que porta diversos atributos relacionados con la imaginación y la geometría, Pág. 61; estos conceptos los recoge Renato González Mello en *La maquina de pintar*, Pág. 191, agregando que el artista remite a Prometeo.

28 Orozco, *Op. Cit.*, Pág. 99.

Lenin, Gandhi y Carrillo Puerto. (Fig. 14, 14a y 14b) Por una parte la presencia de Gandhi se aclara al saber de la relación del pintor con el Ashram de la señora Naidu; por la otra, el que Felipe Carrillo Puerto fuera el representante de los mártires de la Revolución Mexicana, se explica al entender su propia amistad con Alma Reed, a la vez que se reconoce el origen del retrato en una de las pocas fotos que se le conocen. El haber pintado a estos líderes sociales, le acarreó a Orozco una serie de críticas en los diarios conservadores neoyorkinos, pero también fue la circunstancia que lo ligó a algunos de los arquitectos de que trataremos en esta ocasión. Un dato más debe agregarse sobre estos murales y es el de las composiciones casi abstractas que se dan sobre las puertas y que remiten al deseo de Orozco de integrarse con el entorno construido.

## Los arquitectos

### *Joseph Urban, la arquitectura como escenario*

El arquitecto austriaco Joseph Urban (1872-1933) inmigró a los Estados Unidos en 1912 para trabajar inicialmente como director del Boston Opera Company y poco después en Nueva York donde se desempeñó como escenógrafo de las Zigfiel Follies y el Metropolitan Opera (Fig. 18a). De cierta forma, sus contadas propuestas arquitectónicas participan de esta visión del teatro, un mundo alternativo, donde se expresa con un lenguaje cercano al de la Secesión vienesa, de la que había participado. Sus obras se muestran con ejemplos eclécticos con una profusa decoración interior, lo que le valió el apelativo de “arquitecto de sueños”, donde el manejo del color resulta particularmente importante.<sup>29</sup> Un caso fuera de lo común en su producción es The New School for Social Research, 1929-1930, ya que en esta ocasión utiliza un lenguaje plástico diferente y moderno, mismo que le valió en su momento elogios por parte de Frank Lloyd Wright.<sup>30</sup> (Fig. 18) Cabe agregar que este fue uno de los primeros edificios modernos construidos en la urbe de hierro.

Sin embargo, en este caso no parece haber existido una relación directa entre arquitecto y

---

29 Carter, Randolph y Robert Reed Cole, *Joseph Urban, Architecture Theatre Opera Film*, Abeville Press, Nueva York, 1992. Pág. 205.

30 Frank Lloyd Wright, *An Autobiography*, Nueva York, Longmans, Green and Co., 1932. “I could not refrain from saying complimentary things about it” (No podía parar de decir elogios sobre el edificio), pág. 344. Traducción de la autora.

pintor, ya que quién contrató a Orozco fue el director de la institución educativa, doctor Alvin S. Johnson, a través de Alma Reed. Sin embargo, en sus memorias, Johnson, anota que Urban recibió con beneplácito la idea de los murales para la su edificio.<sup>31</sup> Además es de señalar que en este caso Orozco, al igual que Thomas H. Benton en el cuarto piso, contribuyó “gratuitamente con una pintura mural como tributo a los ideales de la New School”.<sup>32</sup>

### *Frederick Kiesler, arquitectura sin fin*

En cuanto a las mencionadas críticas sobre los murales en The New School, estas efectivamente favorecieron una inicial relación de Orozco con el arquitecto Frederick Kiesler (1890-1965), a raíz de un encuentro que tuvieron sobre el tema de las pinturas de The New School, en los “Estudios Delficos donde el arquitecto había venido a presentar sus entusiastas felicitaciones al pintor después de ver los murales”.<sup>33</sup> Así estos dos creadores establecieron una amistad basada en ciertos intereses en común, como su agudo sentido del humor y su convencimiento que la pintura mural puede ser un complemento de la arquitectura moderna, ya que no se trata de decoraciones reminiscentes de estilos del pasado.

De este arquitecto de origen austro-húngaro, debemos recordar el singular experimento neoplasticista, *La cité dans l'espace*, al interior del Pabellón Austriaco en la exposición de París de 1925; para 1926, asentado en la urbe de hierro donde vivió hasta su muerte, Kiesler estaba realizando algunas obras donde ya estaban presentes sus teorías acerca del *continuum* constructivo, en una serie de maquetas que él llamaba “Endless House” o “La casa sin fin”. (Fig. 19) También estaba por realizar un teatro experimental, que llegaría a tener resonancia en el ámbito arquitectónico, aunque la crisis económica de 1929 cancelara su construcción.<sup>34</sup> Probablemente, el hecho de que se vieran frustrados sus proyectos arquitectónicos, impidió que pudiese establecer una colaboración profe-

---

31 Resulta curioso el que Alvin S. Johnson había contemplado inicialmente a Wright para el proyecto, decidiéndose finalmente por Urban. Carter, Randolph y Robert Reed Cole, *Op. cit.*, pág. 201.

32 Palabras de Alvin. S. Johnson, citadas por Reed, *Op.cit.*, pág 176. Los murales de Benton se encuentran actualmente en otro edificio de la New School.

33 Reed, *Op. cit.*, pág. 243.

34 Ver Maria Bottero, *Frederick Kiesler. L'infinito come progetto*, Turín, Testo & immagine, 1999. También vale la pena recoger la definición de la famosa crítica de arquitectura, Ada Louise Huxtable, “The greatest non-building architect of our time” (El mayor arquitecto de nuestro tiempo que no construyó).

sional con Orozco. Asimismo es importante apuntar aquí que al transcurrir de los años, Mathias Goeritz establecería una relación enriquecedora con este arquitecto.<sup>35</sup>

### *Frank Lloyd Wright, reinventando la arquitectura*

Resulta particularmente interesante la efímera relación que tuvo el pintor jalisciense con el ya famoso arquitecto norteamericano, Frank Lloyd Wright (1867-1959). Para ello vale la pena hacer un poco de historia sobre la Integración Plástica y la Escuela de Chicago, encabezada por Louis Sullivan, que había desarrollado una serie de ejemplos de síntesis entre arquitectura y artes plásticas, al conjugar los adelantos técnicos y materiales con propuestas novedosas en los exteriores. Por su parte Wright, uno de sus principales discípulos, aplicó estos mismos principios en sus Casas de la Pradera, 1890-1914, diseñando elementos arquitectónicos y muebles. El connotado arquitecto señaló que “Por fin... hemos llegado al ornamento integral”,<sup>36</sup> definiendo a este como un “ornamento que significa no sólo una superficie calificada por la imaginación humana, pero una imaginación que da un diseño natural a la estructura”.<sup>37</sup>

En el caso particular que nos ocupa, sabemos que Wright le propuso a Orozco que se uniera al grupo de personas que colaboraban en Taliesin, en Spring Greens, Wisconsin, aduciendo “Por fin encuentro el pintor con quien deseo colaborar en grandes proyectos. Estoy deseoso de formar una sociedad para trabajar exclusivamente con usted para el resto de nuestros días”.<sup>38</sup> Es evidente que esto sucedió durante la semana, en 1931, en que el arquitecto dio una serie de conferencias en Nueva York, cerrando con la más concurrida de todas en The New School, donde debe haber visitado los controvertidos murales.<sup>39</sup> Por su parte Orozco, no quiso coartar su libertad de artista y declinó lo que parecía una muy generosa invitación, que incluía el traslado de su familia para vivir dentro de la comunidad de Taliesin. Esta negativa debe haber molestado al autoritario arquitecto, ya que

---

35 Mathias Goeritz, “Frederick J. Kiesler”, *Arquitectura/México*, N° 93, México, 1966.

36 “At last... we have arrived at integral ornament” y “Ornament meaning not only surface qualified by human imagination, but imagination giving natural pattern to structure”, Tomado del artículo “Integral Ornament at Last”, Frank Lloyd Wright, *The Natural House*, Nueva York, Horizon Press, 1963. Pág. 55. Traducción de la autora.

37 *Ibid.*

38 Reed, *Op. Cit.*, pág. 244. Ver también José Clemente Orozco, *Cartas a Margarita: 1921 1949*, México, Ediciones Era, 1987. Pág. 262

39 Wright, *Op. cit.*, pág. 335.

no hace la menor mención de Orozco ni de los frescos de The New School en su autobiografía; además, en consulta con el director de los archivos de Taliesin West, Bruce Brooks Pfeiffer,<sup>40</sup> este confirmó que no había en estos la menor mención del artista jalisciense.

Se debe agregar que en la época de la frustrada invitación y a causa de la depresión, Wright prácticamente no tuvo encargos hasta 1936 en que Edgar Kaufmann le solicitó la famosa “Casa de la cascada”. (Fig. 19) Por otra parte, resulta interesante retomar aquí las palabras del propio Orozco con respecto al tema de la necesaria novedad de la arquitectura en la ciudad neoyorquina en un artículo publicado en 1929, “New World, New Races and New Art”;<sup>41</sup> establece inicialmente que “El arte del Nuevo Mundo no puede enraizarse en las viejas tradiciones del Viejo Mundo, ni en las tradiciones aborígenes...”<sup>42</sup> agregando que “Ya la arquitectura de Manhattan es un nuevo valor... La pintura y la escultura deben ciertamente seguir, como inevitables segundos pasos. La más alta, la más lógica, la más pura y la más fuerte forma de pintura es la mural”.<sup>43</sup>

### *Luis Barragán, arquitectura y emoción*

El cuarto encuentro significativo con un arquitecto, se dio muy poco después, en 1931, cuando Luis Barragán (1902-1986)<sup>44</sup>, originario también de Jalisco, viajó a Nueva York y conoció a Orozco. De esta relación en la que «Orozco encontraba una estimulante compañía en Luis Barragán... cenaban juntos con frecuencia y pasaban después horas en animada discusión sobre temas estéticos y acerca de la nueva arquitectura»,<sup>45</sup> se pueden agregar diversos comentarios. Por una parte resulta claro que el connotado muralista ejerció una influencia significativa en su joven coteráneo, en especial si se tienen en cuenta algunos óleos y litografías de Orozco por ese entonces,

---

40 Conocí personalmente al Dr. Bruce Brooks Pfeiffer, Vice Presidente de Taliesin West y Director de The Frank Lloyd Wright Archives el 24 de febrero de 2011 en que dicté una conferencia en dicha escuela de arquitectura; posteriormente me envié esta información por correo electrónico.

41 *Creative Art*, Vol.4 Nº 1, Nueva York, enero 1929. Publicado originalmente en inglés, se reproduce en dos idiomas en *Textos de Orozco*, Estudio de Justino Fernández, Adenda Teresa del Conde, México, UNAM, 1983. Pág. 41 y ss.

42 *Ibid.*, pág. 43.

43 *Ibid.*, pág. 44.

44 Ver entre otros Louise Noelle, *Luis Barragán, búsqueda y creatividad*, México, UNAM, 1996. Antonio Riggen Martínez, *Luis Barragán. México's Modern Master, 1902-1988*, Nueva York, The Monacelli Press, 1996.

45 Reed, *Op .cit.*, pág. 160.

con construcciones vernáculas cúbicas, masivas y desnudas, en un paisaje árido pero claramente mexicano.<sup>46</sup> Una de estas litografías, *Pueblo mexicano*, de 1930, ha ocupado un lugar destacado en el salón de la casa que Barragán construyó para si mismo en 1949-50. (Fig. 17)

Resulta probable que tal y como se ha dicho, gracias a sus relaciones en la urbe de hierro, Barragán conociera a algunos de los editores de las principales revistas de arquitectura de ese entonces; entre ellos destaca Lawrence Cocker, de la conocida publicación *Architectural Record*, donde se publicaron sus obras desde muy temprano.<sup>47</sup>

Por ello, no nos extraña que a su regreso al terruño, Orozco le solicitara la realización de una casa, que el primero construyó en 1934 en la calle de Manuel López Cotilla 814, Sector Juárez, Guadalajara, Jalisco. (Fig. 2) Para Barragán, tanto su estancia en Nueva York como su amistad con Le Corbusier, se ven reflejadas en un cambio incipiente en el aspecto de sus obras; plantea una mayor sobriedad formal con fachadas donde el atractivo se logra a base del movimiento de planos y el juego de volúmenes. La sencillez de la vivienda del pintor muestra su proverbial falta de ostentación y refrenda los lazos de amistad iniciados en la urbe de hierro. (Fig. 16)

Del mismo modo, cuando ambos se trasladan a vivir a la ciudad de México, Barragán le proyectará, en este caso una casa-estudio, 1939-40, localizada en la calle de Ignacio Mariscal 132, Colonia La Tabacalera. (Fig. 3 y 4) Durante el periodo que va de 1936 a 1940, este arquitecto realiza un gran número de construcciones dentro del género habitacional, de inspiración lecorbusiana, tanto casas como edificios de departamentos. Ésta, su etapa conocida como racionalista refleja su nuevo lenguaje plástico, con grandes ventanales, materiales modernos y elementos distintivos como el techo terraza, el todo dentro de una gran sobriedad. Por otra parte, la distribución interior busca la eficiencia, basada en la idea de la “máquina para vivir”, donde un concepto de vida eminentemente ciudadano ordena los espacios y su apropiada relación. Sabemos que este arquitecto ponía siempre una esmerada atención para ofrecer a sus clientes soluciones adecuadas y económicamente viables, por lo que en este caso resulta interesante revisar especialmente el amplio espacio

46 Fernando González Gortazar fue de los primeros en apuntar esta influencia en “Tres arquitectos mexicanos”, *México en el arte*, N° 4, México, 1984. Pag. 52.

47 Se trata de “Mexican Villas: Luis Barragán”, *Architectural Record*, Nueva York, septiembre de 1931. Con posterioridad se publicaron otras de sus obras en enero de 1935, septiembre de 1935 y abril de 1937, mismas que se integraron en el libro de Esther Born, *The New Architecture in Mexico*, Nueva York, The Architectural Record, 1937.

de doble altura en la parte superior, que permitía establecer con amplitud un estudio de pintura. Asimismo, es de notar la iluminación de este espacio, con iluminación cenital apropiada, además de una gran ventana con la adecuada orientación al norte, el todo reminiscente del taller del pintor Ozenfant de Le Corbusier, 1922.<sup>48</sup> Por esa misma época, el arquitecto tapatío también construyó un edificio con cuatro departamentos estudio para pintores, que presentan las mismas características del ventanal y su orientación, así como la doble altura.

### *Mario Pani, una nueva propuesta arquitectónica*

Una vez establecido en la ciudad de México, José Clemente Orozco tendrá un encuentro con un quinto arquitecto relevante, Mario Pani (1911-1993).<sup>49</sup> En este caso, la relación estará circunscrita a la de muralista y arquitecto, sin embargo la importancia y singularidad de las obras realizadas en común, le otorgan un sitio preponderante.

Pani había gozado de una sólida preparación en la *École de Beaux Arts* de París, reintegrándose a su patria en el mismo periodo que lo hizo Orozco.<sup>50</sup> Resulta evidente que además de la influencia de la prestigiosa escuela de arquitectura y la de las vanguardias parisinas encabezadas por Le Corbusier, este joven profesionalista se acercó a las propuestas novedosas de la Escuela Nacional de Arquitectura de México y planteó soluciones que reúnen los beneficios de ambas escuelas. Asimismo puso especial énfasis en buscar soluciones adecuadas a los problemas que presentaba el país, proponiendo con ello caminos diferentes; y esto a todos los niveles, desde las técnicas y los materiales, hasta el concepto mismo de las edificaciones, tratándolas con una visión diferente en la resolución de sus funciones; a esto se aúna una particular preocupación por una planificación racional, urbana y regional, enfocada hacia el futuro, con buen número de planes regionales y maestros,<sup>51</sup> por lo que se puede decir que figura entre los más prolíficos y originales arquitectos mexicanos contemporáneos.

48 Entre numerosas publicaciones sobre este arquitecto ver William J. R. Curtis, *Le Corbusier Ideas and Forms*, Oxford, Phaidon, 1986.

49 Ver entre otros Louise Noelle, *Mario Pani, una visión moderna de la ciudad*, México, CNCA, 2000; Graciela de Garay, *Mario Pani*, México, UNAM, 2004; y *Mario Pani*, Ed. Louise Noelle, México, UNAM, 2008.

50 El 5 de junio de 1934 recibió su título en París, mismo que revalidó el 2 de octubre de ese año en la Escuela Nacional de Arquitectura, UNAM.

51 Entre otros cabe destacar el Plan Maestro de la Ciudad Universitaria, con Enrique del Moral, 1949.

Ante la transformación socio-económica que se presenta en los años cuarenta, Pani había asumido una actitud práctica, proponiendo toda una serie de proyectos innovadores; en este sentido se debe ver su activa participación en el proceso inicial de CAPFCE, 1944-46, con José Villagrán como Vocal ejecutivo de la Comisión de Proyección y Planeación Técnicas, junto con José Luis Cuevas y Enrique Yáñez. Además es preciso recordar aquí la importancia de su papel dentro del movimiento conocido como Integración Plástica, ya que desde su primera obra, el Hotel Reforma, 1936, había invitado a Diego Rivera, continuando desde entonces su colaboración con diversos artistas. Por todo ello resulta interesante ver con detenimiento dos obras que pertenecen al citado programa educativo: la Escuela Nacional de Maestros, 1945-47, (Fig. 5 y 5a) con obras de José Clemente Orozco y Luis Ortíz Monasterio, y el Conservatorio Nacional de Música, 1946, donde también se habían proyectado unos murales de Orozco.

La Escuela Nacional de Maestros, fue concebida por Pani como el espacio singular en el que los docentes del México del futuro se sintieran orgullosos de pertenecer a la gran cruzada por la educación. Por ello fue diseñada dentro de los lineamientos de los importantes edificios públicos de la época, y se invitó a los mencionados artistas a colaborar en esta tarea. Orozco realiza “sobre el muro parabólico de 23 metros del Teatro al Aire Libre... (una) enorme obra, de 340 metros cuadrados” el mural “Alegoría Nacional” en 1947, “donde aplicó el silicato de etilo directamente sobre el concreto”.<sup>52</sup> Resulta indispensable anotar que este mural es único en su género, pues el pintor lo planteó como un trabajo en el que, a semejanza de un arquitecto, él proyectó el conjunto que se llevó a cabo por uno grupo de operarios, estudiantes de La Esmeralda. “Cada línea, cada proporción, cada color y cada tono están calculados como las proporciones de cualquier estructura moderna”,<sup>53</sup> enfatizando esta relación directa con la arquitectura. Además la superficie de concreto fue trabajada con incisiones de diverso grosor y profundidad para acentuar algunas líneas, agregando en ciertos casos aplicaciones de aluminio, a la vez que logrando el todo sin utilizar veladuras o tonalidades cuyo desvanecimiento marque el volumen. Además, aunque no presentan para este estudio una aportación significativa al tema arquitectónico, realizó una serie de frescos en lo que

52 Reed, *Op. cit.*, pág. 322, donde agrega “procedimiento que le recomendaron, según sus notas de catálogo, los técnicos químicos Manuel Jiménez Rueda y José L. Gutiérrez, profesor en el Instituto Politécnico Nacional”.

53 *Ibid.*

fue el vestíbulo de la torre de la dirección, “Derrota y muerte de la ignorancia. El pueblo se acerca a las puertas de la escuela”.

En cuanto al Conservatorio Nacional de Música, el pintor jalisciense tenía programado realizar sendos murales flanqueando la bocaecena del auditorio principal. Sin embargo, a pesar de haberse publicado su participación no se conoce el proyecto correspondiente;<sup>54</sup> nunca se llevaron a cabo, probablemente por un exceso de trabajo que tuvo en los años previos a su fallecimiento.

Por esa misma época debemos anotar la realización de la Unidad Habitacional Presidente Alemán, inaugurada en 1949, misma que puede considerarse como una de las obras más trascendentes de Pani. Se trata, en efecto, del primer conjunto habitacional mexicano, donde se recogen los ideales de los maestros europeos, en especial Le Corbusier, pero con un resultado apropiado a su tiempo y lugar. De esta manera, el diseñador rompe con el esquema de la vivienda unifamiliar, acuñando el término «multifamiliar», para conjuntos donde la concentración del hábitat incrementa las áreas ajardinadas y proporciona los servicios de manera integrada. Para este conjunto, pionero en más de un sentido, José Clemente Orozco debía pintar el mural exterior “Primavera”, sobre un muro ondulante y discontinuo diseñado por él mismo. (Fig. 6 y 6a) “Nunca se halló Orozco más atareado o con más esperanzas de realizaciones que durante el verano de 1949... El 6 de septiembre trazó los contornos para una figura...del Multifamiliar Presidente Alemán... (pero) Durante el día se quejó con el jardinero de “encontrarse muy cansado”... A la mañana siguiente...la familia lo encontró muerto de un ataque al corazón”.<sup>55</sup> Por otra parte “el último retrato que hizo Orozco, terminado poco antes de su muerte, fue el del arquitecto Mario Pani”,<sup>56</sup> quien narra el evento de la siguiente manera: “ese día el maestro encontró la textura del muro excedida de rugosidad y... (dijo) que si el muro no se cubría con un aplanado menos tosco, no continuaría pintando.”<sup>57</sup> Al parecer enfatizó sus palabras trazando una pincelada verde sobre su boceto, a lo que el arquitecto respondió ordenando se realizara con premura lo solicitado por el pintor; al día siguiente, al conocer la triste noticia del fallecimiento, Pani tuvo la lucidez de dirigirse inmediatamente al multifamiliar para

---

54 “Conservatorio Nacional de Música”, *Arquitectura/México*, N° 29, México, 1949.

55 Reed, *Op. cit.*, pág. 329.

56 *Ibid.*, pág. 327.

57 Manuel Larrosa, *Mario Pani, arquitecto de su época*, México, UNAM, 1985. Pág. 59.

impedir que sus ordenes fueran ejecutadas y salvar las últimas pinceladas de Orozco.

## José Clemente Orozco arquitecto

Como corolario apropiado a este constante y fructífero vínculo de José Clemente Orozco con la arquitectura y los arquitectos, resulta congruente el hecho de que se acercara a diseñar, con la ayuda de un “brillante y joven ingeniero Luis Ponce Adame”,<sup>58</sup> un nuevo estudio y casa en Guadaluajara. (Fig. 8, 8a, 8b, 8c, 8d y 8e) Al parecer, las enseñanzas recibidas tanto en San Carlos como en la Escuela de Agricultura de San Jacinto, durante la juventud temprana de Orozco, le habrían permitido diseñar adecuadamente esta edificación, que pensaba convertir en su hogar permanente.<sup>59</sup>

Esta edificación localizada sobre la plazuela Clemente Orozco a la que cruza la Avenida Vallarta a unos metros de los Arcos, tiene un perfil reminiscente de los proyectos de Luis Barragán, en particular los que realizó para las viviendas anteriores del muralista; resulta evidente la influencia de la gran ventana del estudio de la ciudad de México en la del que se sitúa aquí en el estudio de la planta baja, mismo que ofrece un amplio y poderoso espacio que nos remite a aquellos de la época de madurez de Barragán, denominada arquitectura emocional. Si agregamos la presencia de un techo terraza (*toit terrasse*) a la manera de los que iniciara Le Corbusier y continuara en México Barragán, al igual que los espacios interiores, subdivididos a la manera del *continuum* que proponía Frederick Kiesler, entre otros elementos, comprendemos que en Orozco están presentes de forma diversa, las numerosas influencias que tuvo de los arquitectos que conoció a lo largo de su vida. (Fig. 8 f, 8 g y 8 h)

Con este hecho se cierra el círculo, en el que el arquitecto, el pintor y el escultor, representados por José Clemente Orozco como obreros en The New School for Social Research, veinte años atrás, se conjuntan en su persona para unir de este modo todas sus habilidades, sus conocimientos y su genio para crear una sugestiva y sorprendente obra final. (Fig. 9)

---

58 Reed, *Op. cit.*, pág. 328. Sin embargo Fernando González Gortázar me ha informado que el nombre del citado ingeniero que construyó la casa, es Edmundo Ponce Adame. Por otra parte en 1943 Orozco recibió un diploma de reconocimiento de la Sociedad de Arquitectos de México, 1943.

59 *Ibid.*

## Conclusiones

Cuando se trata, de forma conjunta, el tema de la pintura y la arquitectura, casi siempre se piensa en la Integración Plástica, tema sobre el que mucha tinta ha corrido,<sup>60</sup> ya que se puede considerar que en México se han dado buenos ejemplos de esta integración,<sup>61</sup> sin embargo, aún estando de acuerdo con Oscar Niemeyer en el hecho de que solo en extraordinarias circunstancias se cumplen los preceptos de colaboración con soluciones integradas y emotivas,<sup>62</sup> es fácil aceptar que esta feliz confluencia de la creatividad se reduce en muchos casos a una simple nostalgia de tiempos remotos.

Por otra parte, en el caso particular de José Clemente Orozco, se puede señalar un consenso sobre la integración que logró su pintura en algunos edificios, en ciertos casos de la mano del arquitecto, como en la Escuela Nacional de Maestros, en otros sin el conocimiento de éstos, como en el Hospicio Cabañas. No obstante, aún es mucho lo que queda por discutir en este renglón, aún más si se agrega el tema de la presencia de artistas plásticos en el terreno de la arquitectura.<sup>63</sup> Por ello, esta tesis pretende tan solo dejar señaladas las numerosas y diversas relaciones que tuvo este afamado pintor con la arquitectura y los arquitectos, para con ello tejer un nuevo acercamiento a su obra y abrir las puertas a futuras reflexiones sobre el tema.

---

60 Paul Damaz escribió dos libros al respecto, *Art in European Architecture* y *Art in Latin American Architecture*, Nueva York, Reinhold Publishing Co., 1956 y 1963.

61 Ver nota 6.

62 Oscar Niemeyer, "Preface" en Paul Damaz, *Art in Latin American Architecture*, *op. cit.*, pág. 13. "Only in extraordinary circumstances could a true synthesis of the arts be achieved".

63 Mathias Goeritz llega a Guadalajara el año que Orozco fallece y tres años después emprende su aventura arquitectónica con el Museo Experimental "El eco".

## ILUSTRACIONES

Agradezco al fotógrafo Alberto Moreno las fotos de las casas de Luis Barragán para José Clemente Orozco y al arquitecto Eduardo García el levantamiento de la casa que Orozco diseñó para si mismo en Guadalajara.



1.- Foto de José Clemente Orozco, en el vestíbulo de la sala de los murales en The New School for Social Research.



1 a.- José Clemente Orozco, *El trabajo, el arte y la huelga*, The New School for Social Research, 1930. Panel del vestíbulo con “El arquitecto, el escultor y el pintor como obreros”. (Foto: LNG)



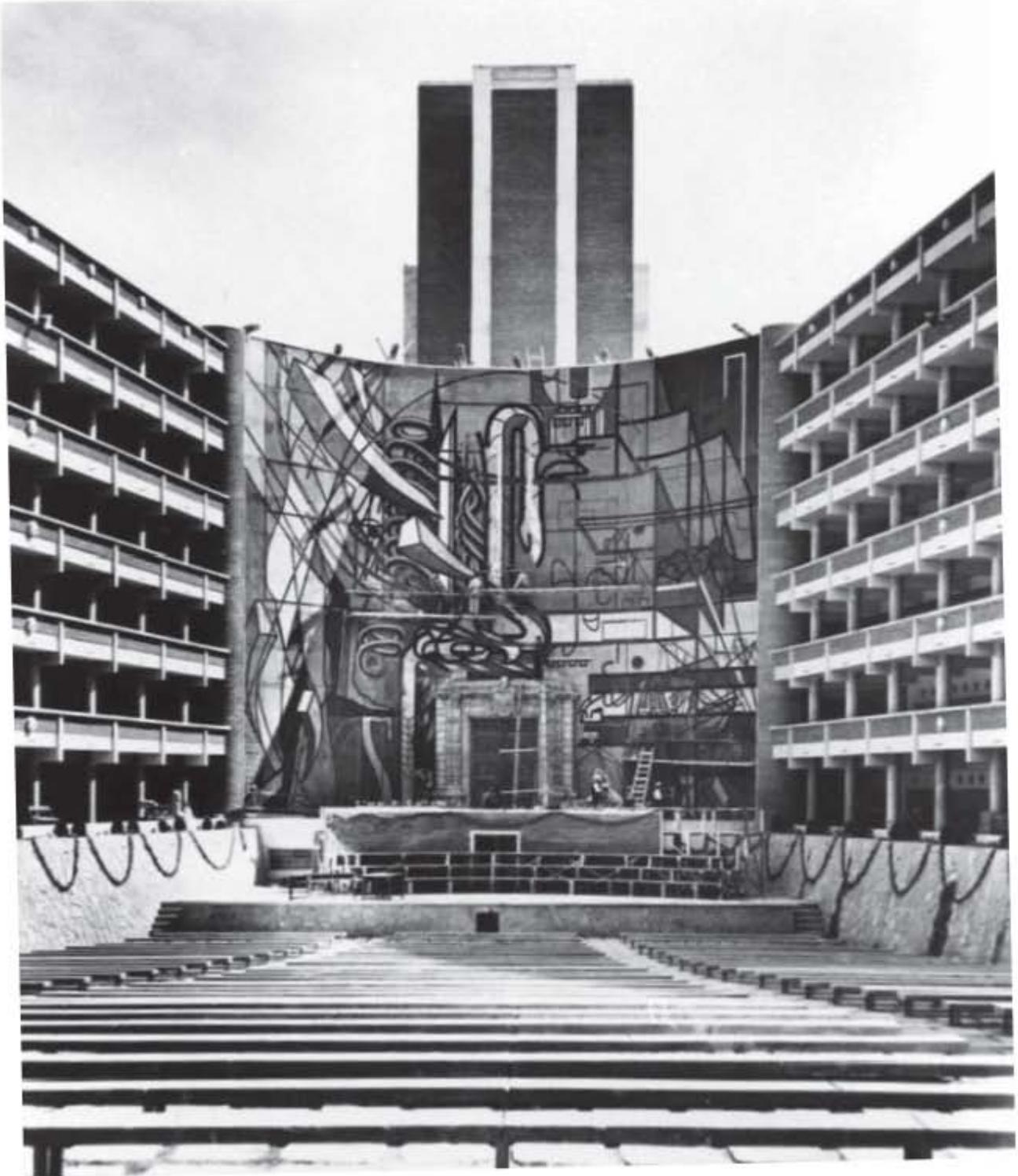
2.- Luis Barragán, Casa de José Clemente Orozco en Manuel López Cotilla 814, Guadalajara, 1934.  
(Foto: Alberto Guzmán Moreno)



3.- Luis Barragán, Casa-estudio de José Clemente Orozco en de Ignacio Mariscal, México D. F., 1939-49. (Foto: Alberto Guzmán Moreno)



4.- Luis Barragán, Casa-estudio de José Clemente Orozco en de Ignacio Mariscal, México D. F., 1939-49. Interior del Estudio. (Foto: Alberto Guzmán Moreno)



5.- Mario Pani, Escuela Nacional de Maestros, 1945-47, mural *Alegoría Nacional* de José Clemente Orozco

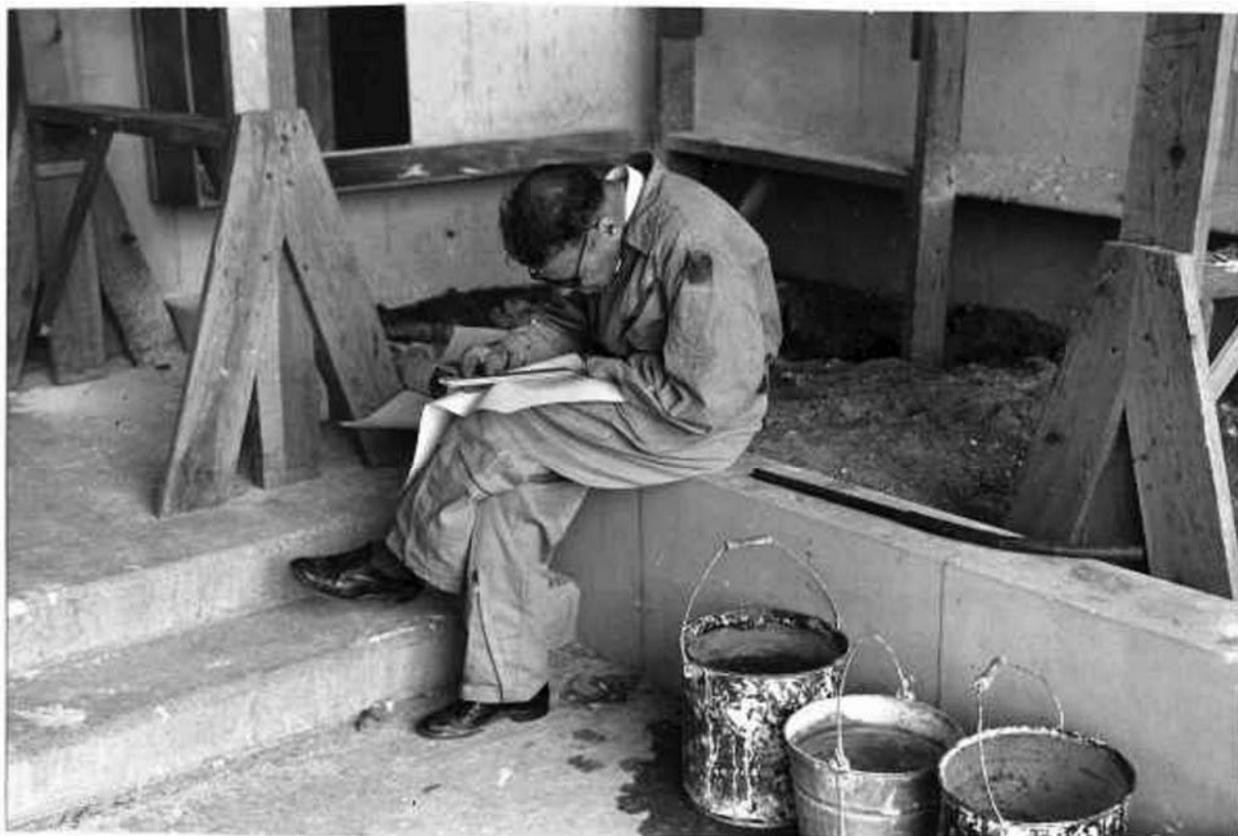




6.- José Clemente Orozco sobre el andamio pintando *Primavera*, 1949. Lo acompañan Mario Pani, autor de la Unidad Habitacional Presidente Alemán donde se localiza, y los arquitectos José Luis Cuevas y José Villagrán.



6 a.- Mario Pani frente a los trazos del mural *Primavera*, en 1979. (Foto: María García)



7.- Manuel Álvarez Bravo, “José Clemente Orozco trabajando con un escalímetro”, foto cortesía del maestro Luis López Loza.



8.- José Clemente Orozco, Estudio y Casa en la plazuela Clemente Orozco, 1949. (Foto: LNG)



8 a.- José Clemente Orozco, Estudio y Casa en la plazuela Clemente Orozco, 1949. (Foto: LNG)



8 b.- José Clemente Orozco, Estudio y Casa en la plazuela Clemente Orozco, 1949. (Foto: LNG)



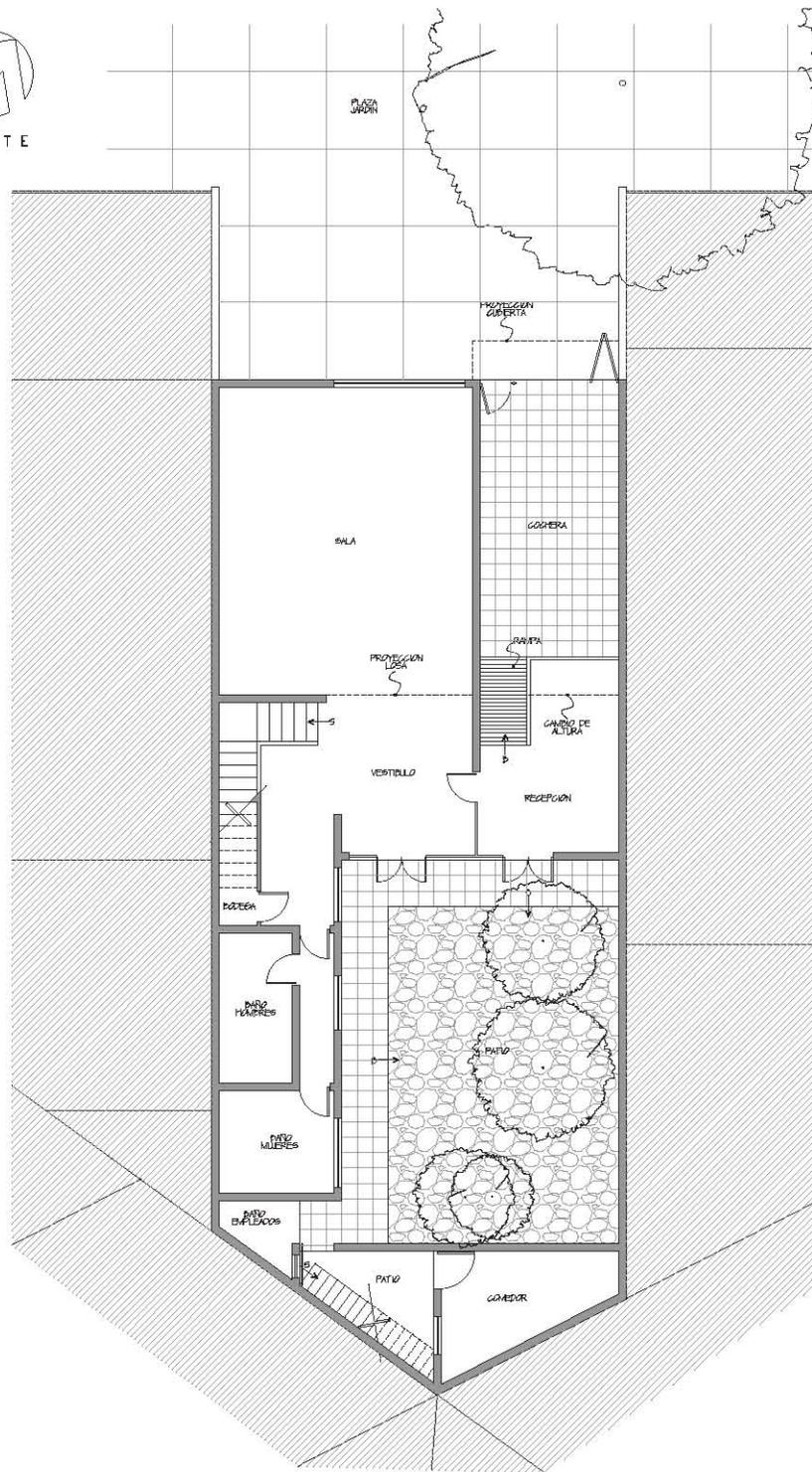
8 c.- José Clemente Orozco, Estudio y Casa en la plazuela Clemente Orozco, 1949. (Foto: LNG)



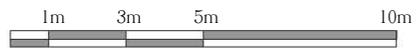
8 d.- José Clemente Orozco, Estudio y Casa en la plazuela Clemente Orozco, 1949. (Foto: LNG)



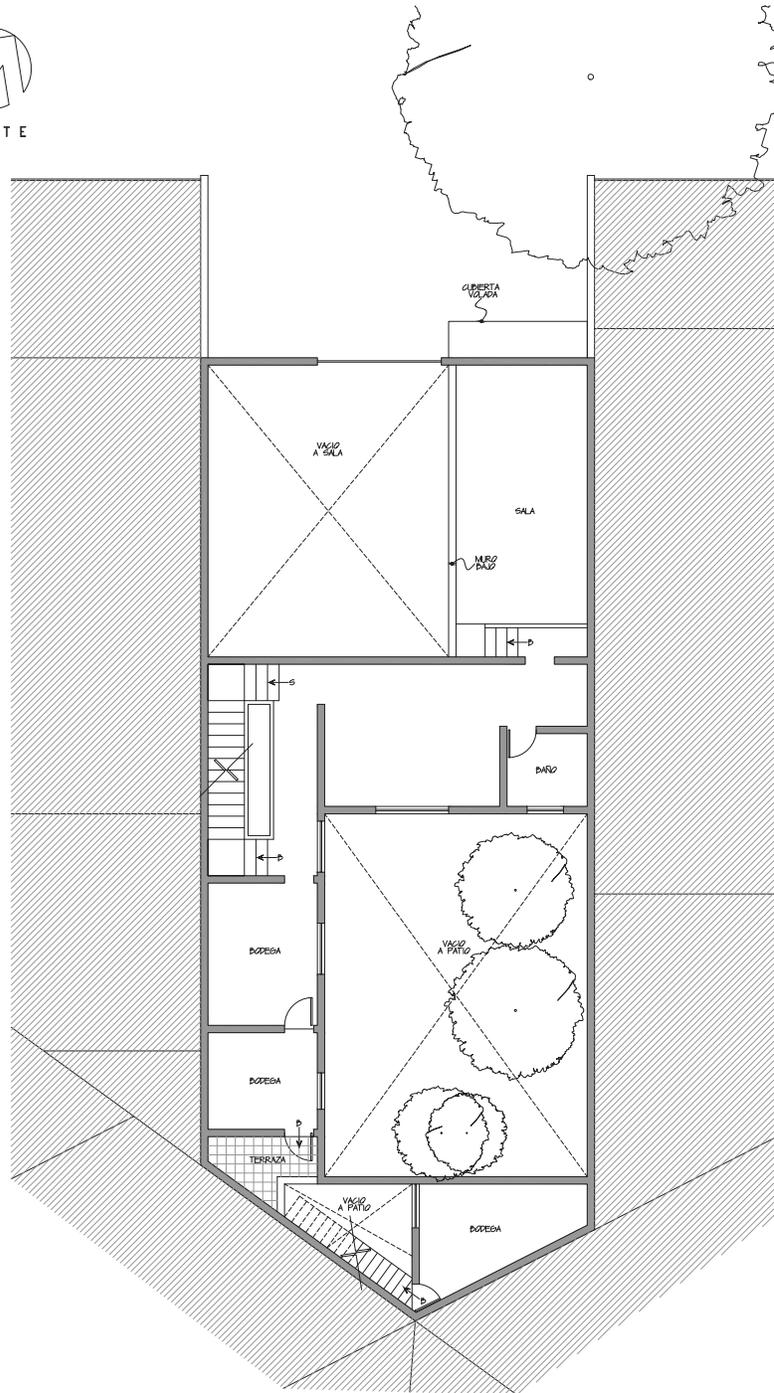
34  
8 e.- José Clemente Orozco, Estudio y Casa en la plazuela Clemente Orozco, 1949. (Foto: LNG)



**PLANTA BAJA**



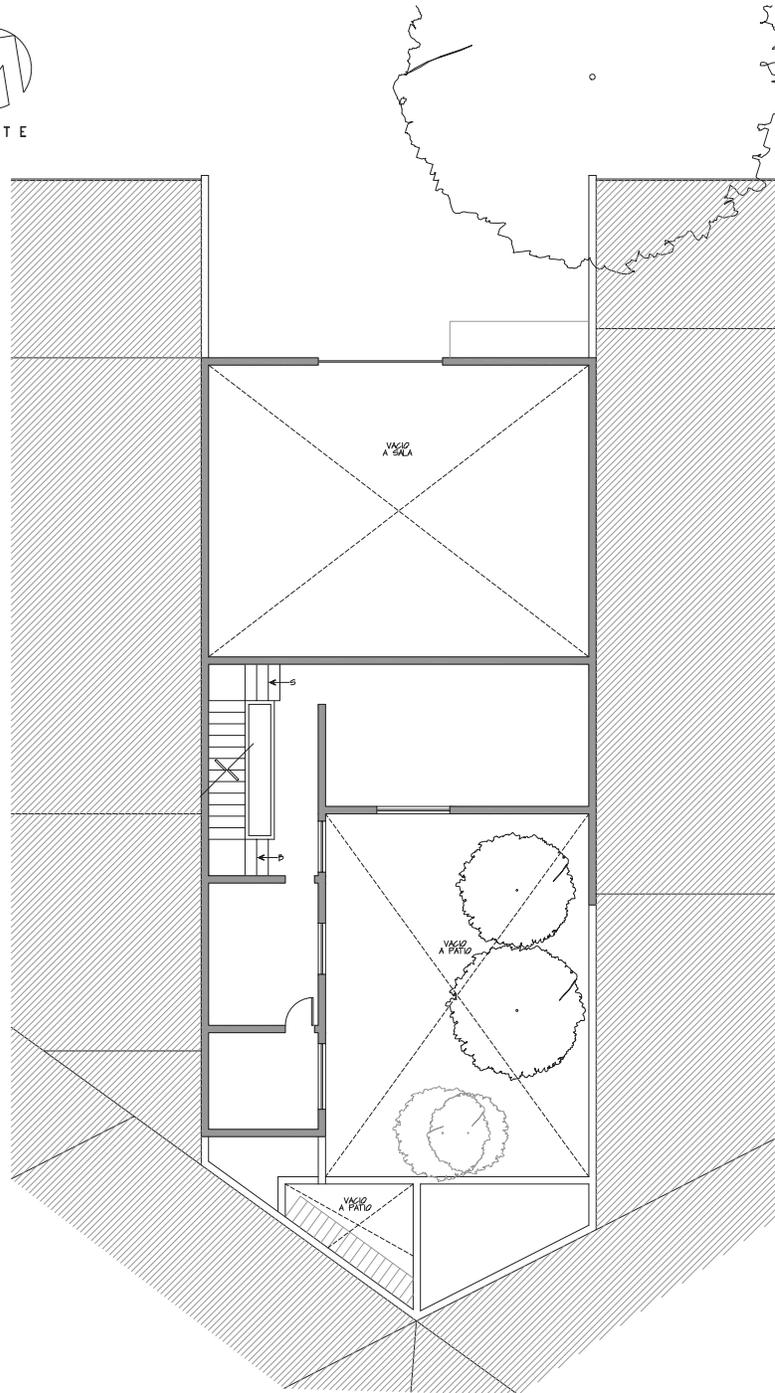
8 f- Planta baja. Levantamiento de Estudio y Casa en la plazuela Clemente Orozco; agosto 2011, realizado por el arquitecto Eduardo García.



**PRIMER PISO**



8 g- Planta alta. Levantamiento de Estudio y Casa en la plazuela Clemente Orozco; agosto 2011, realizado por el arquitecto Eduardo García.



**SEGUNDO PISO**



8 h- Planta Azotea. Levantamiento de Estudio y Casa en la plazuela Clemente Orozco; agosto 2011, realizado por el arquitecto Eduardo García.



9.- José Clemente Orozco, *El trabajo, el arte y la huelga*, The New School for Social Research, 1930. Vista parcial del panel del vestíbulo con “El arquitecto como obrero”. (Foto: LNG)



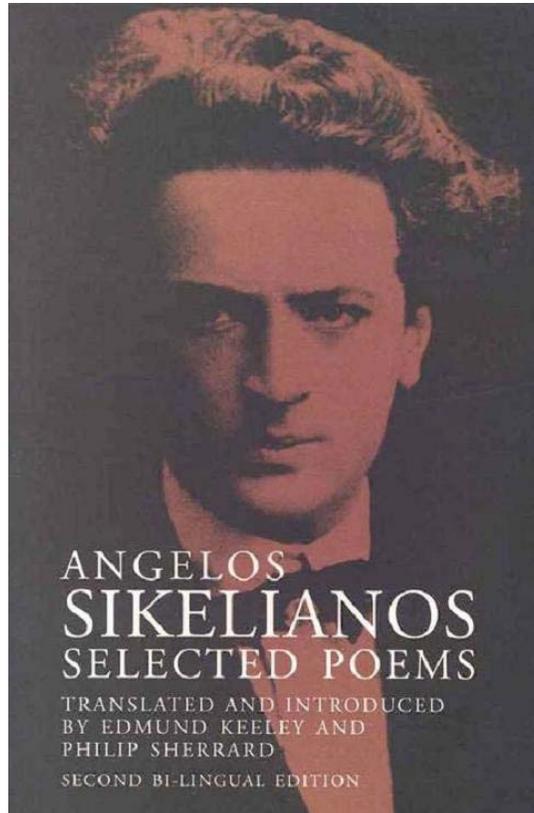
10.- Foto de Alma Reed en traje de Mestiza Yucateca.



11.- José Clemente Orozco, pintura de Eva Sikelianos.



11 a.- Foto de Eva Sikelianos, en un festival Delfico.

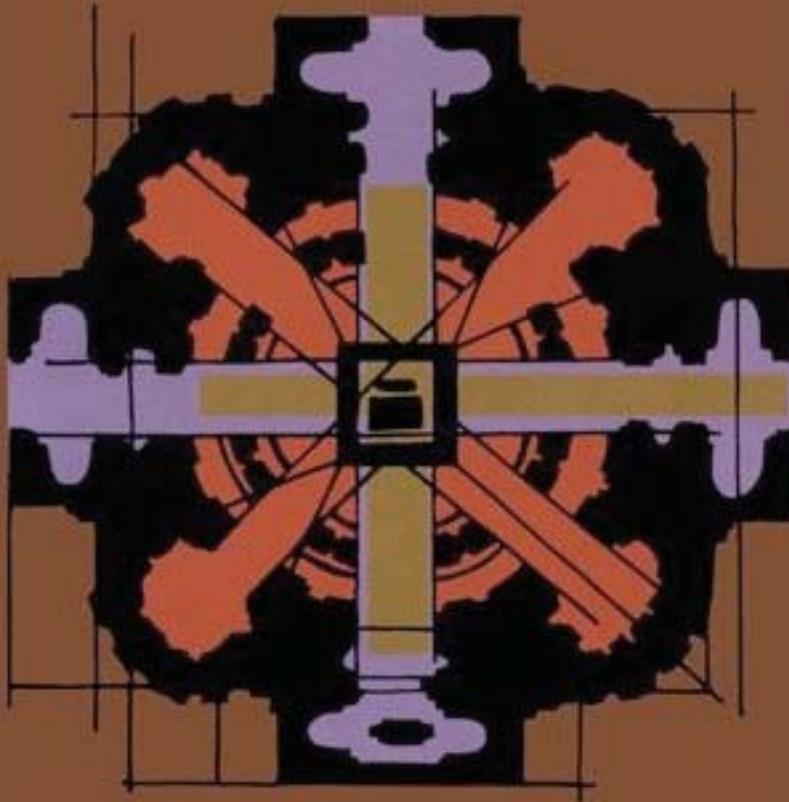


12.- Libro de Poesía de Angelos Sikelianos, con su foto en la portada.



12 a.- Foto de Eva y Angelos Sikelianos, en un festival Delfico.

# THE ELEMENTS OF DYNAMIC SYMMETRY



Jay Hambidge

13.- Libro de Jay Hambidge sobre la Simetría Dinámica.



13 a.- Foto de Mary y Jay Hambidge.

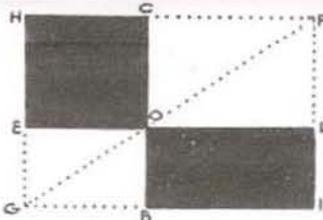


Fig. 60

The simple geometrical proof that the square EC is equal in area to the rectangle OI is obtained by completing the rectangle of which GF is a diagonal, Fig. 60. The triangle HGF is similar and equal to GIF. ODF is similar and equal to OCF, GEO is similar and equal to GBO. Consequently the area EC must be equal to the area OI.

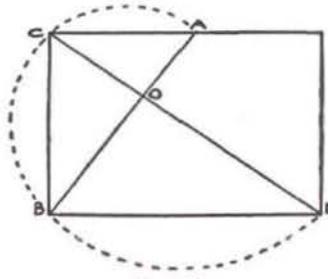


Fig. 58b

In Fig. 58b we have a rectangle with a diagonal to the rectangle and a diagonal to the reciprocal; they cut each other at right angles at O. Because of this OA, OC, OB, OD, are points on the curve of a logarithmic or equiangular spiral. OC is a mean proportional between OA and OB, and OB bears the same relationship to OC and OD.

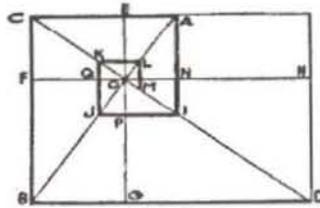


Fig. 61

In Fig. 61, O is the pole of a logarithmic spiral determined by the line BA crossing CD at right angles. Through this pole we may draw the lines EG and FH. H, G, F, E, N, P, Q, etc., are points on a logarithmic spiral curve contained in the rectangle CD and other points on this curve may be found as described above.

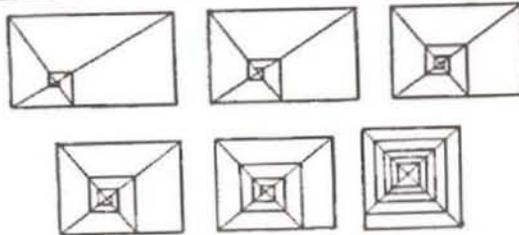


Fig. 62. Spiral and other curves

13 b.- Texto y dibujos del libro de Jay Hambidge *The Elements of Dynamic Symmetry*



14. Foto de Felipe Carrillo Puerto



14 a. Foto de Felipe Carrillo Puerto



14 b.- Mural *El trabajo, el arte y la huelga*, The New School for Social Research, 1930. Vista del panel donde la figura de Felipe Carrillo Puerto se asemeja a la foto. (Foto: LNG)



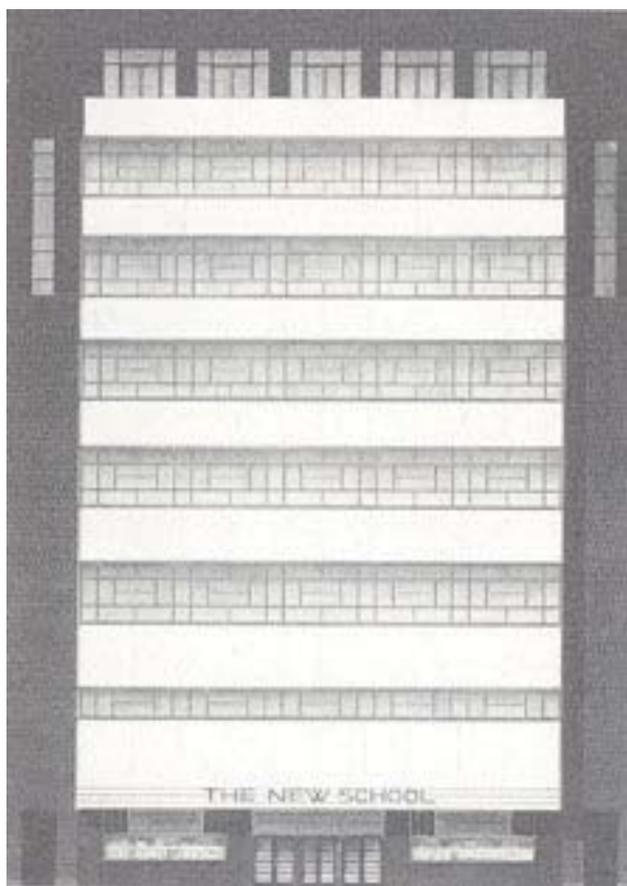
15.- José Clemente Orozco, *Paisaje*, 1930.



16.- José Clemente Orozco y Jesús "Chucho" Reyes Ferreira en la Casa de Luis Barragán.  
Foto cortesía de Antonio Rigen.



17.- José Clemente Orozco, *Pueblo mexicano*, litografía de 1930, en el salón de la Casa de Luis Barragán, 1950.



18.- Joseph Urban, Fachada del New School for Social Research en Nueva York, 1929.



18 a.- Joseph Urban, Fachada del Teatro Ziegfeld en Nueva York.



19.- Frank Lloyd Wright, Casa de la Cascada, Pensilvania, 1936.



20.- Frederick Kiesler, maqueta de "La casa sin fin".

## BIBLIOGRAFÍA

- Anreus, Alejandro, *Orozco in Gringoland*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2001.
- Born, Esther, *The new Architecture in Mexico*, Nueva York, The Architectural Record, 1937.
- Bottero, Maria, *Frederick Kiesler. L'infinito come progetto*, Turín, Testo & immagine, 1999.
- Carter, Randolph y Robert Reed Cole, *Joseph Urban, Architecture Theatre Opera Film*, Nueva York, Abeville Press, 1992.
- “Conservatorio Nacional de Música”, *Arquitectura/México*, N° 29, México, 1949.
- Curtis. William J. R., *Le Corbusier Ideas and Forms*, Oxford, Phaidon, 1986.
- Damaz, Paul, *Art in European Architecture*, Nueva York, Reinhold Publishing Co., 1956. Damaz, Paul, *Art in Latin American Architecture*, Nueva York, Reinhold Publishing Co., 1963.
- Garay, Graciela de, *Mario Pani*, México, UNAM, 2004.
- Goeritz, Mathias, “Frederick J. Kiesler”, *Arquitectura/México*, N° 93, México, 1966.
- González Gortazar, Fernando, “Tres arquitectos mexicanos”, *México en el arte*, N° 4, México, 1984.
- González Mello, Renato, *La maquina de pintar*, México, UNAM, 2008.
- Hambidge, Jay, *Dynamic Symmetry; the Greek Vase*, New Haven, Yale University Press, 1920
- Indych-López, Ana, *Muralism without walls: Rivera, Orozco and Siqueiros in the United States, 1927-1940*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2009.
- Larrosa, Manuel *Mario Pani, arquitecto de su época*, México, UNAM, 1985.
- “Mexican Villas: Luis Barragán”, *Architectural Record*, Nueva York, septiembre de 1931.
- Moral, Enrique del, *El Estilo. La Integración Plástica*, México, Seminario de cultura Mexicana, 1966.
- Noelle, Louise, *Luis Barragán, búsqueda y creatividad*, México, UNAM, 199
- Noelle, Louise, “La integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia”, *(In)Disciplinas: Estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, México, UNAM, 1999.
- Noelle, Louise, “Juan O’Gorman y la Integración Plástica”, *Biblioteca Central. Libros, muros*

y murales. 50° aniversario, México, UNAM, 2006.

- Noelle, Louise, *Mario Pani, una visión moderna de la ciudad*, México, CNCA, 2000.
- Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México, Ediciones Era, 1970 (publicada originalmente en 1945 por Ediciones Occidente).
- Orozco, José Clemente, *Cartas a Margarita: 1921-1949*, México, Ediciones Era, 1987
- Orozco, José Clemente, *Cuadernos*, Raquel Tibol Ed., México, SEP, 1983.
- *José Clemente Orozco in the United States 1927-1934*, Renato González Mello y Diane Milotes editors, Nueva York, Hood Museum of Art, 2002.
- *Orozco: Una relectura*, Xavier Moysén Ed., México, UNAM, 1983.
- Pani, Mario *Los Multifamiliares de Pensiones*, Editorial Arquitectura, México, 1953.
- *Mario Pani*, Ed. Louise Noelle, México, UNAM, 2008.
- *Plan général du Mouvement Delphique. L'université de Delphes*, París, Les Belles Lettres, 1929.
- Reed, Alma, *Orozco*, México, FCE, 1983.
- Reed, Alma, *Peregrina. Mi idilio socialista con Felipe Carrillo Puerto*, Edición y estudio preliminar Michael K Schuessler. México, Diana, 2011.
- Riggen Martínez, Antonio, *Luis Barragán. México's Modern Master, 1902-1988*, Nueva York, The Monacelli Press, 1996.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *El arte contemporáneo*, México, Pormaca, 1964.
- Raquel Tibol, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, FCE, 1974.
- *Textos de Orozco*, Estudio de Justino Fernández, Adenda Teresa del Conde, México, UNAM, 1983,
- Wright, Frank Lloyd, *An Autobiography*, Nueva York, Horizon Press, 1943.
- Wright, Frank Lloyd, *The Natural House*, Nueva York, Horizon Press, 1963